توظيف جسد الممثل لبناء الشكل البصري في المسرح العراقي المعاصر ـ مسرحية 0 + 0 = 0 انموذجاً

م. د. رامي سامح زكي
جامعة اوروك – كلية الاعلام، بغداد \ العراق
م. د. حيدر عطا الله عبد علي
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، بغداد \ العراق

Employing the Actor's Body to Build the Visual Form in Contemporary Iraqi Theatre- The Play 0 + 0 = 0 is a Model

Lect. Dr. Rami Sameh Zaki
Uruk University- College of Media, Baghdad / Iraq
rami.s.zeki@uruk.edu.iq
Lect. Dr. Hayder Attallah Abd Ali
University of Baghdad: Faculty of Fine Arts, Baghdad / Iraq
Haider.atallah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المستخلص

يخوض هذا البحث في معرفة كيفيات توظيف المخرج لجسد الممثل لبناء الشكل البصري في العرض المسرحي العراقي المعاصر، إذ قسم الباحث بحثه على اربعة فصول، تناول في الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث، والتي حددها بالسؤال التالي (هل استطاع المخرج توظيف جسد الممثل بوصفه اداة بصرية يمكن تركيبها مع باقي العناصر الداخلة في العرض لأنتاج الشكل البصري للعرض؟)، اما اهمية البحث، فأن البحث كان قد حدد المحترفين والهواة من مخرجيين وممثلين عاملين في حقل المسرح، اضافة للمؤسسات الفنية والتعلمية كأبرز الجهات المعنية بالبحث، اما هدف البحث فيكمن في معرفة كيفيات توظيف المخرج لجسد الممثل ليكون اداة تشكيلية في رسم المشهد المسرحي، ومن ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث وتحديد مصطلحاته وتعريفها اجرائياً، اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فتكون من مبحثين الاول (الجسد مفهوماً مسرحياً) والذي تطرق فيه إلى تطور المفهوم الاشتغالي على الجسد مع مراحل تطور العملية المسرحية، اما المبحث الثاني (عناصر المشهد البصري)، والذي تناول فيه اهم العناصر المسرحية الداخلة في عملية بناء العرض إضافة الى الممثل، ومن ثم استعرض اهم المؤشرات التي نتجت عن الاطار النظري. كما حدد الفصل الثالث لأجراءات البحث والذي تضمن مجتمع البحث والذي حدده بمسرحية (0=0+0) والتي اختارها بطريقة قصدية لملائمتها لمتطلبات البحث، والتي استخدم المنهج الوصفي في تحليلها، ومن ثم قام بتحديد اداة البحث وتحليل العينة المختارة بطريقة قصدية، في حين تضمن الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)، اهم النتائج على اسفرت عن تحليل العينة وفق مؤشرات الاطار النظري، اهمها: (انطلق المخرج في إشتغالاته البصرية للعرض على الاعتماد على جسد الممثل في رسم وتشكيل الفضاء بأشكال بصرية أحادية وثنائية وجماعية موظفاً اجساد ممثليه في خلق تلك الاشكال)، كما نتجت على وفق النتائج مجموعة من الاستنتاجات اهمها (ان توظيف المخرج لأجساد ممثليه في صياغته الحركية للعرض وعمله على اظهار مهاراتهم الجسدية ساعد على ايصال فكرة العرض وفق صياغة بصرية وجمالية من دون الحاجة الى اللجوء الى التعبير اللفظي). ومن ثم انتهى الباحث بإستعراض قائمة للمصادر التي استعملها في اعداده لبحثه وملخصاً باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، الجسد، المسرح العراقي

Abstract

This research explores how the director employs the actor's body to build the visual form in contemporary Iraqi theatrical performance. The researcher divided his research into four chapters, in the first of which he addressed (the methodological framework) the research problem, which he defined with the following question (Was the director able to employ the actor's body as a tool? Visual can be installed with the rest of the elements involved in the show to produce the visual form of the show?), As for the importance of the research, the research identified professionals and amateurs, including directors and actors working in the field of theater, in addition to artistic and educational institutions as the most prominent bodies concerned with the research. The goal of the research lies in knowing How the director employs the actor's body to be a plastic tool in drawing the theatrical scene. Then the researcher set limits for the research and defined its terms and defined them procedurally. As for the second chapter (the theoretical framework), it consists of two sections, the first (the body as a theatrical concept), in which he touched on the development of the concept of working on the body with... The stages of development of the theatrical process. The second section (elements of the visual scene), in which the researcher touched on the most important theatrical elements involved in the process of constructing the show in addition to the actor, and then the researcher reviewed the most important indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher also specified the third chapter for the research procedures, which included the research community, which he defined as a play (0+0=0), which he chose intentionally to suit the research requirements, and which he used the descriptive approach in analyzing, and then he specified the research tool and sample analysis, while the fourth chapter included (Results and conclusions), the most important results that resulted from the analysis of the

sample according to the indicators of the theoretical framework, the most important of which are: (The director began his visual works to demonstrate reliance on the actor's body in drawing and shaping the space in unilateral, bilateral, and collective visual forms, employing the bodies of his actors in creating those forms). According to the results, a set of conclusions emerged, the most important of which is (the most prominent use of the director's bodies in his kinetic formulation of the show is to demonstrate the motor skill of his actors in conveying the idea of the show according to a visual and aesthetic formulation without the need to resort to verbal expression). Then the researcher ended by reviewing a list of the sources he used in preparing his research and a summary in English.

Keywords: Employment, Body. Iraqi theatre.

اولاً: مشكلة البحث

المسرح الكلمة، هكذا عرف المسرح قديماً، اما المسرح الحديث والمعاصر فأنه بات ينحو نحو توظيف جسد الممثل والتقنيات البصرية بغية بناء شكل فني يقترب في تكوينه من اللوحة التشكيلية، حيث الشكل الفني المتغير، والمعاني المتجددة، التي تخضع الى التأويل اكثر من كونها تخضع الى المباشرة كما كان المسرح قديماً.

ولما كان المسرح العراقي قد تأثر بشكل أو بآخر بتلك المتغيرات الحديثة التي طرأت على الفن المسرحي نتيجة للإنفتاح الذي حصل بعد عام 2003، وكذلك نتيجة لأختلاط المخرجيين العراقيين بالمخرجيين العالميين بات توظيف جسد الممثل في انشاء العروض المسرحية ظاهرة فنية واضحة، إذ كانت تلك التجارب بدائية في بدايتها تفتقر الى الخبرة الفنية في تنظيم عناصر العرض الاشتغالية، مما جعلها عرضة للتشويش الدلالي كما جاءت اغلبها مشوهة من حيث طريقة الاشتغال وكذلك الشكل والمضمون، ومع تكرار التجارب وتطور الوعي بكيفات توظيف عناصر العرض الاشتغالية لخدمة المنظومة البصرية لهكذا عروض التي باتت تشكل ظاهرة واضحة في المسرح العراقي في شكله الحديث والمعاصر نتج عنها تجارب مختلفة بعضها اقترب في تحقيق غايته الفنية والبعض الآخر اخفق في نواياه الجمالية، الامر الذي بات يستدعى دراسة تلك الظاهرة ومعرفة متطلباتها الفنية والجمالية. وهو ما يسعى اليه الباحث في بحثه هذا من خلال التساؤل التالي (هل استطاع المخرج توظيف جسد الممثل بوصفه اداة بصرية يمكن تركيبها مع باقي العناصر الداخلة في العرض لأنتاج الشكل البصري للعرض؟) حيث وجد الباحث انه لمن الضروري بحث هذه الظاهرة، وبحث كيفيات تطبيقها بصورة فنية وجمالية، إذ صاغ عنواناً لبحثه (**توظيف جسد الممثل لبناء الشكل البصري في المسرح العراقي المعاصر – مسرحية 0 + 0 = 0 انموذجاً**).

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

يفيد البحث المشتغلين في الحقل المسرحي من مخرجيين وممثلين ومصمين سواء ان كانوا محترفين ام هواة لما يقدمه لهم من معرفة من الممكن ان تكون مرجعاً لهم تستند

عليه تجاربهم العملية مستقبلاً، كما يفيد المؤسسات التعليمية المعنية بالفن المسرحي كونه يقدم مادة علمية غير مبحوثة بالشكل الكافي وبذلك يسهم هذا البحث في تكوين الملامح التنظرية لهذه الظاهرة في مسرحنا المحلي.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على كيفيات توظيف المخرج لجسد الممثل بوصفه وحدة تشكيلية في بناء الصورة الفنية للمشهد المسرحي.

رابعاً: حدود البحث

الحد الموضوعي: دراسة توظيف الجسد الممثل لبناء الشكل البصري في المسرح العراقي المعاصر.

الحد المكاني: بغداد، المعهد الثقافي الفرنسي.

الحد الزماني: 2012

خامساً: تحديد المصطلحات

أ) التوظيف (employment): يعرفه (زيد ثامر) على انه " استيعاب الشئ والعمل على دراسته واستخدامه ضمن نطاق الخطاب المسرحي، وبما يخدم العرض المسرحي ومعرفة مدى قدرة ذلك الاستيعاب"[1].

ويتبنى الباحث تعريف (زيد ثامر) تعريفاً اجرائيا لبحثه.

ب) الجسد (Body): يعرفه (هربت ريد) على انه "يمتلك حضوراً كلياً في السلوكيات والافعال، ويتنوع بتنوع الحضارات "[2].

ويعرفه (ماهر عبد الجبار ابراهيم) على " أن الجسد من حيث المبدأ قرين التجلي وهو الظهور بما يتوافق مع الصيغة المراد التعبير عنها، وتمتزج فيها معطيات

1- زيد ثامر عبد الكاظم الجبوري: توظيف بعض الاتجاهات الاخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية، (جامعة بابل: رسالة ماجستير غير منشورة)، 2002، ص3

2- هربرت ريد: التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1996، ص337

حضارية لها وقع تفاعلي مشترك يعمل على اثراء التجربة الإنسانية عموما"[1].

ويعرف الباحث الجسد على انه " اللوحة التشكيلية التي ترتسم عليها جميع الخطوط والالوان والتشكيلات الثقافية والمرجعية والتي تشكل بمجملها اللوحة النهائية محققه بذلك وجودها الفيزيقي"

المبحث الاول: الجسد مفهوماً مسرحياً

عرف الانسان الجسد بوصفه اداة تواصلية ينطلق بوساطتها الى العالم الخارجي، قبل ان يعرف اللغة بقرون عديدة، إذ كان يستخدم جسده من خلال الحركات والايماءات التي كان يقوم بها بهدف التواصل مع اقرانه من جهة، ومع الظواهر الكونية بغية عبادتها او السيطرة عليها من خلال الطقوس الدينية والكرنفالية التي كان يقوم بها من جهة اخرى. ومع التمظهر الحقيقي للمسرح عند الاغريق، بات الجسد اشبه بالوعاء الحاوي للشخصية المنطوقة، أذ يقتصر التعبير عن الشخصية ومكنوناتها من خلال اللغة، اما الجسد فلا يتعدى دوره عن التعبير عن الشكل الخارجي للشخصية، الا ان العملية انقلبت تماماً عند الرومان، إذ بات هنالك توازن نسبي بين ماهو ملفوظ وماهو حركي ان لم يكن للجانب الحركي الدور الاكبر، لاسيما وان الرومانين انفسهم عرفوا بتدني الجانب الثقافي عندهم مقارنة بالاغريق من جهة، وسياسة العنف وحفلات الامبراطور الماجنة الملئية بمشاهد العنف والقتال من جهة اخرى مما اسهم بشكل رئيس في ترجيح كف الجسد على اللغة الملفوظة.

وبدخول المسرح الى الكنيسة استعادت الكلمة دورها الريادي مرة اخرى لاسيما وان العروض كانت مستمدة في اغلبها من الكتاب المقدس او تستذكر سير شهداء وقديسين مروا عبر تاريخ الكنيسة، الا ان طبيعة الشخصيات الدينية وقدسيتها حدت من ظهور القدرات الابداعية للجسد من حركات وايماءات مختلفة، الامر الذي تحقق كذلك في المسرح الاليزابيثي والذي لم يختلف شأنه كثيراً عن مسرح القرون الوسطى، والذي ربما ساهمت

1- ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتيباني: تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي، (جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة)، ب ن، ب ت، ب ص.

طبيعه شخصياته والفئة المستهدفة من تلك العروض في تقييد الجسد والحد من قدراته، بإستثناء عروض الفواصل والتي كانت (للترفيه) بين فصول العرض والتي كانت تحتوى على مشاهد حركية بهدف اضحاك الجمهور. مماتقدم يرى الباحث انه على الرغم من حضور الممثل لفظياً وجسدياً على خشبة المسرح في الحقب السابقة، الا انه لم يتم استغلال الأمكانيات الحقيقة التي تتيحها مجموعة الاجساد الداخلة في بنية العرض الواحد لتلك العروض، ويرجع ذلك الى اسباب عيديدة منها، عدم وجود شخصية المخرج المبدعة والمبتكرة للأفعال والايماءات الحركية والتي من شأنها أن تسهم في اعلاء قيمة الجوانب الحركية للممثل من جهة، واعتماد اغلب الممثلين حينذاك على خبراتهم الشخصية في اداء الادوار الامر الذي جعلهم يتقولبون في اطار ادائي محدد من جهة اخرى، إذ " كان كبار الممثلين في الغرب يحصلون على تكنيكهم من خلال التجربة الشخصية الطويلة في ميدان العمل وليس من خلال ايجاد اسلوبهم الخاص ضمن التقاليد السابقة لهم "[1]، وهم ما اسهم في حفاظ المسرح على الحوار الملفوظ لقرون عديد من دون تكبد عناء البحث عن صيغ اشتغالية اخرى او تطوير الصيغ البسيطة المعروفة، وهم ما البس الفن المسرحي شكلاً واحداً لقرون عديدة.

الا انه وبعد ظهور وظيفة الاخراج بشكل فعلي مع الدوق (ساكس ماننغن) ومع تطور العملية الاخراجية اصبح الاشتغال اكثر تنظيماً فيما يخص صوت الممثل وجسده، خاصة وانه عرف على الدوق تمارينه الصارمة، كما انه كان قد خصص تمارين مخصصة للمجاميع التي كان يوظفها في اخراج المشاهد الحركية المساندة لمشاهد البطل.

ومع بداية القرن العشرن ومع ظهور اتجاهات مسرحية متعددة ظهرت هنالك اشتغالات عديدة فيما يخص توظيف جسد الممثل في بنية المشهد المسرحي، إذ وظف (ستانسلافسكي) جسد الممثل ليكون في خدمة الانفعالات النفسية الداخلية للشخصية، فالجسد عنده لا يعبر عن الشكل الخارجي للشخصية كما كان متعارف عليه لقرون عديدة، بل اصبح جسد الممثل عنده مرآة لإنعكاساتها الداخلية. في المقابل خالف (مايرهولد) اسلوب استاذه (ستانسلافسكي) في التعامل مع جسد الممثل، ذلك ان (مايرهولد) "يؤمن

1- قاسم البياتلي: دوائر المسرح، (لبنان: بيروت)، دار كنوز الادبية، ط1، 1998، ص 64

بقيمة التعبير الجسدي، ويضع قواعد ميكانيكية لحركة الممثل، تستند الى مفاهم رياضية، ويهدف من وراء نظريته الى تحرير جسد الممثل، واخضاع حركته للمفاهيم العلمية"[1]. إذ لجأ الى توظيف التقنيات السمعية والبصرية والمتمثلة باللون والضوء والقطع المنظرية التي كان يقوم ببنائها لتكون جميعهاً في خدمة جسد الممثل والذي بدوره يتماهى ويتفاعل معها داخل المشهد بصورة حركية خالقاً بذلك متوالية مشهدية متغيرة الدلالات بصيغة تشكيلية.

في المقابل فقد نظر (كوردن كريك) الى جسد الممثل على انه اشبه بـ (الماريونيت) يحركه كيفما يشاء ضمن فضاء رؤيته الاخراجية، بخلاف (ستانسلافسكي)، اذا وظف (كريك) جسد الممثل ليستخدمه كأداة في تشكيل لوحة فنية متحركة تكتفي بما هو بصري و لاتحتاج لما هو ملفوظ في ايصال الفكرة الى المتلقي، أذ يرى بأنه بالإمكان توظيف جسد الممثل داخل تشكيل صوري متحرك يكون كافياً لإيصال افكار العرض.

في حين لجأ (غروتوفسكي) في مسرحه الفقير على توظيف اجساد ممثليه بالكامل مستغنياً بذلك عن كل العناصر الفنية الداخلة في بناء المشهد المسرحي، بهدف خلق تواصل ثقافي لا يحتاج للغة المنطوقة بين مختلف المشاركين في العرض سواء كانوا ممثلين اومتلقين، إذ يرى "إن أساس المسرح الفقير هو أن نخلع عالمنا كاملاً بما نجده في أيدينا من أشياء "[2]، فغروتوفسكي يقوم بتمرين ممثليه على استنطاق الروح الكامنة داخل الجسد، وبالتالي فأن بنية الصورة البصرية عنده تتكون من تجارب شخصية تعبر عن حالات نفسية مختلفة تتراكب مع آخرى لمشارك آخر وهكذا مكونه بذلك الأطار التركيبي للعرض.

اما (تادوش كانتور) فكان توظيفه لجسد الممثل توظيفاً تشكيلياً، "فقد اولى الفراغ المسرحي بشكل خاص، و العمارة المسرحية بشكل عام عناية كبيرة، ولم ينظر الى خشبة المسرح، بإعتبارها مكاناً للتزيين و الزخرفة، ولكن بأعتبارها فراغاً عميقاً، يجب ان يمتلئ

1- محمود ابو دومة: تحولات المشهد المسرحي – الممثل والمخرج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، (ب، ط)، ص 43

2- بيتر بروك وآخرون: التفسير والتفكيك والايدولوجيا و(دراسات أخرى)، تر. نهاد صليحه وآخرون، سلسلة الألف كتاب الثاني، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2000، ص 328.

بالمشاعر والاحاسيس وتدفق الاحداث"[1] وهو ما دفعه الى توظيف اماكن غير مسرحية لانتاج اشكال مسرحية كالكراجات وغيرها لاسيما ان العرض المسرحي لا يمكن ان يتحدد بمكان (بناية المسرح)، وانما بالإمكان توظيف اي فراغ او مكان لخلق فضاءاً مسرحياً معبراً فيما لو توفرت العناصر الداخلة في الصناعة المسرحية.

في المقابل طورت (بينا باوش) اسلوب (البوح) في تجاربها الحركية، وبذلك حولت الاداء الحركي من كونه فن يقتصر على النخبة من المتدربين الى ممارسة عامة" فباوش كانت قد انطلقت كذلك من الخبرات اليومية والاجتماعية للجسد، وعليه فأن تقنيتها تلك تفرض عليها وضع تصاميم حركية تنسجم وطبيعة الاجسام المتاحة"[2] وهي بذلك وظفت حركة جسد المؤدي بصورة حرة داخل المشهد الحركي.

مما تقدم يرى الباحث ان تنوع الاستخدام والتوظيف لجسد الممثل في بناء و تركيب المشهد البصري ارتبط بظهور وظيفة الإخراج والتي أتاحت بدورها استخدامات اكثر وضوحاً من تلك التي سبقتها، كما ان تعددية التوظيف للجسد ساهم في ظهور تجارب وإبتكارات اكثر تعقيداً واكثر تنوعاً نتيجة لتطور التكنولوجيا التي منحت المخرجيين خيارات اضافية في الاشتغال والتطبيق من جهة، ولوجود حاجة اجتماعية او سيكلوجية لتلك التجارب أسهمت بشكل او بآخر في اثراء التجربة المسرحية العالمية وتنوعها.

1- محمود ابو دومة. مصدر سابق، ص 97

2- رامي سامح زكي: جماليات التشكيل الحركي في عروض الكوريوغراف، (رسالة ماجستير غير منشورة _ بغداد: كلية الفنون الجميلة)، 2016، ص27

المبحث الثاني:
عناصر المشهد البصري

يرتكز الفن المسرحي منذ نشأته على ماهو ملفوظ وماهو مرئي، الا ان تطور الفنون بشكل عام والفن المسرحي بشكل خاص على مر التاريخ وظهورالتكنولوجيا و ولوجها الى مفاصل العملية الابداعية بشكل او بآخر ساهم في ترجيح كفة ماهو مرئي على ماهو مسموع، ويرجع ذلك الى القيم الفنية والجمالية التي اضفتها التكنولوجيا على العملية الابداعية بشكل عام من جهة، ودقة تطبيقاتها من جهة اخرى، الامر الذي دفع المشتغلين في الحقل المسرحي الى الاستفادة من التقانة بكل انواعها وادخالها الى المسرح سواء ان كانت ميكانيكية او رقمية بهدف تدعيم الرؤية الاخراجية بإشكال و أضافات بصرية كان من الصعب تحقيقها قديماً لعدم توافرها، الامر الذي ادى الى تطور عملية صناعة العرض و تعقيدها من جهة، وتطورعملية التلقي كذلك من جهة اخرى لاسيما وان المتلقي بات مشاركاً في انتاج المعنى في العروض التي تستدعى عملية المشاركة تارة، وتفكيكه للدوال في العروض التي تعتمد التأويل تارة اخرى. وعليه يرى الباحث ان عملية بناء وتأسيس المشهد البصري في العرض المسرحي المعاصر تستند على ركيزتين اساسيتين بإستثناء الممثل، هما:

اولاً: الحركة

تشكل الحركة العنصر الفعال في العملية الابداعية بشكل عام لاسيما وان وجود الحركة يسهم في بث الطاقة في تلك الاشكال او القطع المكونه للمشهد الحركي سواء ان كانت بشرية او تقنية، "فحركة الكتلة ضمن التشكيل لا تقتصر اذن على الممثل و المجموعة فقط بل تشمل وحدات بنائية اخرى تؤسس التشكيل الحركي"[1]، كما تسهم الحركة في استمرار ارسال الدلالات المراد انتاجها اثناء العرض الى المتلقي، ونحن هنا عندما نتحدث

1- عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح – بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، (البصرة: دار الفنون والاداب – منشورات ضفاف)، ط1، 2014، ص 57

على الحركة لا نقصد فقط حركة الممثل، لاسيما وانه ومن المتعارف عليه ان الممثل هو روح العرض وطاقته، بل هو الاداة الفعالة في يد المخرج التي يستخدمها في توظيف وتفعيل بقية العناصر بحيث تتماهى فيما بينها وفق صيغ فنية وجمالية، إذ "تحقق الكتل ضمن التشكيل اشكالا متعددة و متغيرة سواء كانت منفردة او مجتمعة ومن ضمن هذه الاشكال تؤلف الكتلة وحدة تركيبية ناتجة عن اندماج كتلتين احداهما خلف الآخرى و يطلق على هذا التكوين مصطلح التراكيب"[1]، فالممثل بوصفه كتله متحركة ضمن فضاء العرض تتحرك لتحرك العناصر الآخرى الداخلة في المشهد، او بعبارة اخرى فأنه يقتسم طاقته ليوزعها على بقية العناصر المشاركه معه داخل المشهد، فهو يحركها ويجعلها تحركه بحيث تنتقل الطاقة بصورة ديناميكية بين العناصر الساكنة و المتحركة، الا اننا لا نستطيع ان ننكر حركة بقية العناصر الداخلة في تكوين المشهد سواء ان كانت حركة حية او حركة تقنية، فالاضاءة الحديثة اليوم تتحرك شأنها شأن الممثل وتساهم في خلق الفعل واستمراريته، وكذلك الحال بالنسبة للقطع الديكورية، وحتى الحركة الموجودة ضمن معمار خشبة المسرح نفسها فأنها تسهم في في خلق الفعل المسرحي واستمراريته فيما لو وظفت مسرحياً لتحقيق ذلك. إذ " لا تكتمل الصورة التشكيلية للعرض الا عبر الحركة، التي تخضع لتصميم الشكل، مستخدمه مبادئ التضاد والتماثل والتوازن، وربط هذه العناصر بفترة زمنية مساوية لطول فترة المشهد موضحاً عن طريق استمرارية تدفق الحركة كفعل بشري تشكيلي قادر على ايضاح المعنى " [2].

ثانياً: السينوغرافيا

ان المسرح اليوم لا يكتفي بوجود الممثل، وانما هو خليط من مجموعة من العناصر الفعالة التي تتداخل وتتماهى فيما بينها بصورة ديناميكية بهدف خلق شكل بصري ذا معنى، ذلك" إن التشكيل من الممكن ان يكون لغة قائمة بذاتها، اذا ما اقترن بحركة الممثل وعلاقته بالكتله و الفراغ و اللون والضوء"[3]، وبذلك فأن وجود تلك العناصر المتحركة

1- المصدر السابق، ص 58

2- المصدر السابق نفسه، ص 48

3- محمود ابو دومة: مصدر سابق، ص 46

الاخرى الداخلة في بناء المشهد البصري لا يقل شأناً عن وجود وحركة الممثل على خشبة المسرح. لذلك لا يخفي اليوم اهمية السينوغرافيا في صناعة العرض المسرحي، لاسيما وان السينوغرافيا هي "الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يُسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام"[1]. وهو ما يسهم بالاضافة الى وجود الممثل الى خلق المشهد البصري المتحرك ضمن الفضاء، كما تتيح السينوغرافيا بعناصرها امكانية انتاج مساحات جمالية للحركة من خلال حركة عناصرها، وهو ما يتيح بدوره قيم جمالية اضافية للمشهد، لاسيما وان الاخراج قديماً كان يعتمد على الممثل في كل شي، حتى بعد ظهور مصطلح السينوغرافيا وظهور شخصية المصمم داخل منظومة العرض، الا انها كانت تفتقر للديناميكية الحركية، سيما وانها كانت ثابتة في معظم تطبيقاتها، الا ان دخول التكنولوجيا على عناصر السينوغرافيا وتماهيها ضمن العملية الابداعية اتاح للمصمم اولاً خيارات تقنية اضافية، من خلال القدرة على الحركة والتغير وكذلك التنوع فيما يخص الاشكال المنتجة في الفضاء كما اتاح للمخرج امكانية خلق فضاءات جمالية متغيرة داخل الفضاء الواحد، الامر الذي عزز بدوره من ابداع المخرج في توظيفه لعناصر العرض مجتمعة لاسيما وان ظهور السينما في منتصف القرن العشرين وتأثر المخرجيين بالتجارب التشكيلية سارع في التأكيد على ضرورة التركيز على الجوانب البصرية في الصناعة المسرحية.

مؤشرات الاطار النظري:

1 – ان عملية توظيف جسد الممثل في بنية المشهد المسرحي تدرجت من التوظيف الهامشي الى التوظيف الكلي بتطور عملية صناعة العرض عبر تاريخ المسرح.

2 – اسهم توجه المسرح العالمي مع بداية القرن العشرين نحو الفن التشكيلي من خلال ظهور مخرجيين ذو خلفيات تشكيلية في التأكيد على الاستخدامات التطبيقية لجسد الممثل بوصفه اداة تشكيلية قابلة للتطويع والتعبير في الفضاء.

1– ×××، الرواد في مجال التصميم المسرحي، في نشرة الجمعية الدولية، العدد 242، (النمسا، 1979)، ص80.

3 – شكلت حركة الممثل عاملاً حيوياً في التحول من ماهو لفظي الى ماهو بصري، لاسيما وان حركة الممثل متاحة عند المخرج ولا تحتاج سوى الى التوظيف الجيد داخل منظومة العرض، على خلاف التعبير اللفظي والذي يتطلب تمارين وطرق معينة للألقاء.

4 – ساهم ظهور التكنولوجيا وتوغلها داخل منظومة العرض في منح المخرجيين القدرة على خلق اشكال فنية متغيرة لا تحتاج الى فضاءات متعددة لاحتواءها، بل بالامكان التحول من فضاء الى آخر ضمن نفس المشهد بفضل وجود الفضاءات التقنية.

5 – ان تطور تطبيقات السينوغرافيا في عملية صناعة العرض اسهمت بشكل مباشر على تكثيف الاشتغالات الاخراجية ذات التوجه التشكيلي في المسرح العالمي، يرجع ذلك لما اضفته تلك التطبيقات من قيم جمالية على العرض من جهة، كما منحت المخرجيين العديد من الخيارات الاضافية فيما يخص تدفق الفعل المسرحي من جهة اخرى.

6 – اسهم توظيف جسد الممثل المتحرك داخل الفضاء البصري في انتاج دوال متغيرة ومتعددة مختزلاً بذلك بأنتقالة حركية واحدة الكثير من الحورات اللفظية اللازمة للتعبير عن الفعل المسرحي.

7 – اسهمت الحركة المتغيرة لكلاً من الممثل والسينوغرافيا في منح المخرجيين خيارات اضافية فيما يخص حركة المشهد المسرحي نفسه وتحولاته صومرياً ودلالياً ضمن فضاء العرض.

المبحث الثالث:
اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث مسرحية 0 + 0 = 0 فكرة واخراج طلعت السماوي والتي عرضت في المعهد الثقافي الفرنسي في يوم المسرحي العالمي.

ثانيا:عينة البحث

اختار الباحث عرض مسرحية " مسرحية 0 + 0 = 0 " لتكون عينة البحث وبطريقة قصدية تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، ولتكون ممثلة لمجتمع البحث.

ثالثا: منهج البحث

اختار الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة التي اختارها بطريقة قصدية لملائمتها لمتطلبات البحث

رابعا: اداة البحث

1 - المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري
2 - المشاهدة المباشرة للعينة من قبل الباحث
3 - الخبرة الذاتية للباحث

خامساً: تحليل عينة

يعتمد الباحث العينة التالية للتحليل وهي مسرحية (0+0=0)
فكرة و كوريوغراف: طلعت السماوي
اداء: مجموعة اكيتو

فكرة العرض:

يصور العرض حقبة معينة في تاريخ العراق وهي مابعد 2003، حيث الصراعات الداخلية والخارجية والفوضى والظلام الذي يملء الفضاء، مع وجود بقعة ضوء واحدة خافته، تلك البقعة التي ربما تكون الامل الاخير للنجاة، سيما وان كل شخصيات العرض تقبع في الظلام وتتصارع وتتسابق للظهور ضمن هذه البقعة، والتي اعتمدها المخرج لتؤكد فكرة الصراع من اجل البقاء من جهة، والسيطرة على الاخرين ممن يحاولون الولوج الى تلك البقعة من جهة اخرى، اما ما حول تلك البقعة فلا يمكن السيطرة عليه كونه يخضع لقانون الغاب.

توظيف المخرج للجسد الممثل في صياغة المشهد:

ان المخرج هنا لم يلجأ الى توظيف اجساد ممثليه ليتماهوا ضمن فضاء المسرح مع البنية التركيبة للمشهد البصري المصاغ، وانما عمد الى توظيف تلك الأجساد لصياغة اشكال وتراكيب بصرية كافية للتعبير عن المشهد بل والعرض بإكمله، فهو تارة يستعرض للمتلقي الواقع المعاش من خلال الصراع على السلطة، ونراه تارة اخرى يستعرض الوحوش البشرية القابعة في الظلام و صراعهم فيما بينهم وكيف اصبحوا يحيطون ببقعة الضوء تلك من جهة، وصراعهم فيما بينهم للسيطرة على تلك البقعة واخمادها وبالتالي ليحل الظلام المكان بإكمله كما حل بالجزء الاكبر منه من جهة اخرى، وهنا نلحظ ذكاء المخرج في عملية اختيار حجم البقعة قياساً بحجم الفراغ المشهدي (الظلام)، فالظلام هنا لم يكن فراغاً بفهومه الاعتيادي (جزء ساكن لا يخضع للحركة وبالتالي فأن وجوده يشكل عبئ بصري على المخرج)، وانما الظلام هنا جزء من اللوحة التشكيلية، بل انه يمثل الجانب الاكبر من اللوحة، وان وجوده مقصود، فالمخرج هنا يتقصد ان يعي المتلقي حجم ذلك الظلام قياساً بحجم الضوء، وهو بذلك يحاول ان يبث مجموعة من الرسائل والدلالات الى المتلقي وتنبيهه الى ضرورة النهوض من مستنقع الظلمة والسعي لتكبير تلك البقعة الضوئية. كما كان توظيف المخرج لأجساد ممثليه في ثلاث صيغ هي:

1 – الصيغ الفردية: وهنا ركز المخرج على حركة الجسد الواحد في الفراغ (فضاء البقعة) لغرض استعراض نماذج مختلفة متصارعة (السياسين، المخربين، الحيوانات البشرية.... الخ)

2 - الصيغ الثانية: وهنا ركز المخرج على حجم الثنائيات المتصارعة فيما بينها كما في مشهد الصراع على كرسي السلطة.

3 - الصيغ الجماعية: وهنا ركز المخرج لبيان حجم الفوضى التي حلت بذلك المكان، وحجم الاطراف المتنازعة فيما بينها.

توظيف المخرج للسينوغرافيا في تركيب بنية المشهد الشكلية:

على الرغم من ان المخرج لم يستخدم سوى عنصرين من عناصر السينوغرافيا وهما الاضاءة والمؤثرات الصوتية، الا انه اجاد توظيفهما بشكل دقيق داخل العرض، فالاضاءة (المتمثلة ببقعة الضوء) كانت كفيلة برسم اللوحة الشكلية للمشهد بشكل كامل، كما ان توظيف الظلام بوصفة المنظر العام للعرض كان بمثابة الابتكار بالنسبة للمخرج، لاسيما وانه عمل على تحويل الظلام بمفهومه العادي الى لوحة منظرية معبرة، اما بالنسبة للمؤثرات الصوتية فقد عمد المخرج الى توظيفها بحيث تخدم الحالة المشهدية، بل تعدى الامر ذلك من خلال التمهيد لفضاءات ذهنية لدى المتلقي ناتجة عن الايقاع الحركي للممثل المتغير وفقاً لطبيعة الحالة، والتي تمهد في كل مرة لتحولات شكلية وبصرية على مستوى الشكل والمضمون.

توظيف المخرج لحركة الممثل داخل التكوين الفني للمشهد:

بالرغم من تخلي المخرج عن الكثير من الادوات والعناصر المسرحية التي يحتاجها اغلب المخرجين في رسم اللوحة الفنية، واكتفاءه بجسد الممثل من جهة، واعتماده على تلك الاجسام في رسم الصورة البصرية من جهة اخرى، الا انه نجح بشكل كبير في توزيع حركية الاجساد ضمن الفضاء بشكل انسيابي والحفاظ على تدفق الطاقة الحركية بشكل طبيعي رغم عدم التوقف تقريباً ضمن العرض، الا انه اعتمد مبدأ المناوبة بين المشاركين في عملية الدخول والخروج داخل الحيز المرئي للعرض المتمثل بتلك البقعة، كما وظف الظلام ليكون بمثابة الكواليس للراحة وهو ما ساهم في استمرار تدفق الفعل الحركي بشكل سلس طوال مدة العرض.

المبحث الرابع:
النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج

1 – انطلق المخرج في إشتغالاته البصرية للعرض على الاعتماد على جسد الممثل في رسم وتشكيل الفضاء بأشكال بصرية أحادية وثنائية وجماعية موظفاً اجساد ممثليه في خلق تلك الاشكال.

2 – مزج المخرج بين عناصر السينوغرافيا متمثلة بالأضاءة والمؤثرات الصوتية واجساد ممثليه لخلق صورة مشهدية متدفقة بالفعل وفق صياغة جمالية متوازنة.

3 – وظف المخرج الظلام بوصفه جزء من اللوحة الصورية للعرض، وهو ما ساهم في اضفاء دلالات اضافية اضافة لتلك التي ينتجها الممثل رفقة عناصر السينوغرافيا مما ساهم في اثراء التراكيب الصورية على المستوى الفني و الجمالي.

4 – حافظ المخرج على النسق الايقاعي للحركة من خلال التنقل بين الضوء والظلام بصورة انسيابية وهو ما ساهم في خلق تدفق حركي متواصل طوال فترة العرض من دون حدوث اي انخفاض في مستواه الحركي.

5 – وظف المخرج اجساد ممثليه كلاً حسب طاقته الحركية وبصورة جمالية داخل بنية العرض، أذ لم تخضع الحركة لمعايير فنية معينة بقدر استنادها على قدرة مؤديها على التعبير عن اللحظة الانية للفعل وفق الصيغ الحركية المناسبة لقدراته الذاتية.

6 – اعتمد المخرج في صياغته للشكل البصري على القدرات الجسدية للممثليه بشكل كامل من دون ان يتطرق الى التعبير اللفظي بتاتاً موظفاً بذلك الضوء والظلام بوصفهم سينوغرافيا العرض.

ثانيا: الاستنتاجات

1 - ان توظيف المخرج لأجساد ممثليه في صياغته الحركية للعرض وعمله على اظهار مهاراتهم الجسدية ساعد على ايصال فكرة العرض وفق صياغة بصرية وجمالية من دون الحاجة الى اللجوء الى التعبير اللفظي.

2 - ان التوظيف الجمالي للعناصر الداخلة في العرض يسهم في خلق توازن فني بين تلك العناصر سواء ان كانت ثابتة او متحركة، ووفقاً للرؤية الاخراجية.

3 - يسهم التوظيف الدقيق للعناصر الداخلة في تركيب المشهد المسرحي في تكثيف الدلالات وتوجيهها بشكل صحيح، وهو ما لاحظناه في عرض (0=0+0) من خلال اكتفاء المخرج ببقعة ضوء واحدة من دون ان يلجأ الى استخدام البهرجة الضوئية التي ربما كانت ستشتت المعنى وتبث دلالات اضافية لا تمت للفعل بصلة.

4 - اعتمد المخرج على مبدأ التوزان في توظيفه للتدفق الايقاعي لحركة الممثل داخل المشهد الحركي، وهو ما اسهم في تدفق الفعل الحركي للمشهد بصيغة متناغمة بين الممثلين من جهة، والممثلين والبقية العناصر الداخلة في بناء المشهد من جهة اخرى.

الهوامش

1. زيد ثامر عبد الكاظم الجبوري: توظيف بعض الاتجاهات الاخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية، (جامعة بابل: رسالة ماجستير غير منشورة)، 2002، ص3
2. هربرت ريد: التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1996، ص337
3. ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتيباني: تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي، (جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة)، ب ن، ب ت، ب ص.
4. قاسم البياتلي: دوائر المسرح، (لبنان: بيروت)، دار كنوز الادبية، ط1، 1998، ص 64
5. محمود ابو دومة: تحولات المشهد المسرحي – الممثل والمخرج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، (ب، ط)، ص 43
6. بيتر بروك وآخرون: التفسير والتفكيك والايدولوجيا و(دراسات أخرى)، تر. نهاد صليحه وآخرون، سلسلة الألف كتاب الثاني، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2000، ص 328.
7. محمود ابو دومة. مصدر سابق، ص 97
8. رامي سامح زكي: جماليات التشكيل الحركي في عروض الكوريوغراف، (رسالة ماجستير غير منشورة _ بغداد: كلية الفنون الجميلة)، 2016، ص27
9. عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح – بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، (البصرة: دار الفنون والاداب – منشورات ضفاف)، ط1، 2014، ص 57
10. المصدر السابق، ص 58
11. المصدر السابق نفسه، ص 48
12. محمود ابو دومة: مصدر سابق، ص 46
13. ×××، الرواد في مجال التصميم المسرحي، في نشرة الجمعية الدولية، العدد 242، (النمسا، 1979)، ص80.

المصادر

1. زيد ثامر عبد الكاظم الجبوري، (2002)، توظيف بعض الاتجاهات الاخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية، (جامعة بابل: رسالة ماجستير غير منشورة).
2. هربرت ريد: التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق، (1996)، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب).
3. ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتيباني: تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي، (جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة)، ب ن، ب ت.
4. قاسم البياتلي، (1998)، دوائر المسرح، (لبنان: بيروت)، دار كنوز الادبية، ط.
5. محمود ابو دومة، (2009)، تحولات المشهد المسرحي – الممثل والمخرج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ب، ط).
6. بيتر بروك وآخرون، (2000)، التفسير والتفكيك والايدولوجيا و(دراسات أخرى)، تر. نهاد صليحه وآخرون، سلسلة الألف كتاب الثاني، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
7. رامي سامح زكي، (2016)، جماليات التشكيل الحركي في عروض الكوريوغراف، (رسالة ماجستير غير منشورة _ بغداد: كلية الفنون الجميلة).
8. عبد الكريم عبود، (2014)، الحركة على المسرح – بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، (البصرة: دار الفنون والاداب – منشورات ضفاف)، ط1.
9. ×××، (1972)، الرواد في مجال التصميم المسرحي، في نشرة الجمعية الدولية، العدد 242، . النمسا.