جماليات اللوحة الحية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

The Aesthetics of the Living Picture and Its Manifestations in Contemporary Iraqi Theatre Performance

م م. أمير عبد الرحيم علي العميدي

جامعة القادسية/ كلية الفنون الجميلة

ameer. abd@qu. edu. iq

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات اللوحة الحية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر مع التركيز على تفاعل العناصر البصرية، والحركية، والسمعية في تكوين العرض المسرحي كخطاب بصري متكامل. وجاء الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) بالتعريف بمشكلة البحث: ما طبيعة اللوحة الحية وكيف تم توظيفها جماليا ودلاليا في العرض المسرح العراقي؟، واهمية البحث والحاجة اليه واهداف البحث وحدود البحث والتعريفات الاجرائية. اما الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث) فاحتوى على مبحثين، عنيَ المبحث الاول بدراسة اللوحة الحية وسينوغرافيا العرض المسرحي، اما المبحث الثاني فقد عنيَ بجماليات اللوحة الحية في العرض المسرحي، منتهيا بمؤشرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد احتوى على مجتمع البحث من (٢٠١٠-٢٠٢٠) وعينة البحث مسرحية (توبيخ) للمخرج (انس عبد الصمد)، واداة البحث معتمدا على ما اسفر عنه الاطار النظري، واعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي كأساس لتطبيق مؤشرات الاطار النظري لتحليل العينة المختارة، مع التركيز على العلاقة بين الأداء الجسدي للممثل وعناصر الفضاء المسرحي، وكيفية تحويل الفضاء والديكور والإضاءة والموسيقى إلى أدوات للتعبير عن الواقع الاجتماعي والفلسفي داخل اللوحة الحية. اما الفصل الرابع فشمل نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث، أن اللوحة الحية في المسرح المعاصر تكون وسيطا جماليا لنقل المعنى والمعاناة الإنسانية من دون الاعتماد الكامل على الحوار اللفظي، وإن تفاعل الممثل مع عناصر السينوغرافيا يعزز تجربة المتلقي الإدراكية والفكرية.

الكلمات المفتاحية: (الجماليات، اللوحة الحية، التمثلات، العرض المسرحي، المعاصر).

Abstract

This study aims to examine the aesthetics of the living picture and its manifestations in contemporary Iraqi theatre, with a focus on the interaction of visual, kinetic, and auditory elements in shaping the theatrical performance as an integrated visual discourse.

Chapter One (The Methodological Framework) presents the research problem—*What is the nature of the living picture, and how has it been aesthetically and semantically employed in Iraqi theatre performance?*—along with the significance of the article, its objectives, limits, and operational definitions.

Chapter Two (The Theoretical Framework) consists of two sections. The first section addresses the study of the living picture and the scenography of theatrical performance, while the second section explores the aesthetics of the living picture in theatre, concluding with indicators derived from the theoretical framework.

Chapter Three (Research Procedures) includes the research population (2010–2020) and the selected sample, the play *"Tawbeekh"* directed by Anas Abd Al-Samad. It also outlines the article tool based on the outcomes of the theoretical framework. The author adopts the descriptive-analytical method as a basis for applying the theoretical indicators to the selected sample, with emphasis on the relationship between the actor's physical performance and the elements of the theatrical space, as well as the transformation of space, décor, lighting, and music into expressive tools that convey social and philosophical realities within the living picture.

Chapter Four presents the research findings, conclusions, recommendations, and suggestions. The study concludes that the living picture in contemporary theatre serves as an aesthetic medium for conveying meaning and human experience without full reliance on verbal dialogue. Furthermore, the actor's interaction with scenographic elements enhances the audience's perceptual and cognitive engagement.

Keywords: (Aesthetics, Living Picture, Manifestations, Theatrical Performance, Contemporary).

الفصل الأول: الاطار النظري

أولا: مشكلة البحث:

المسرح فن بصري وسمعي لا يتحرج من ان يستخدم جميع الوسائل والأساليب لتحقيق أهدافه التثقيفية والتوعوية بطريقة فنية ممتعة، والمسرح فن شامل يجمع بين الفنون التشكيلية وفنون الرقص والموسيقى... بهدف جذب الجمهور عبر تشكيلاته الصورية (البصرية) والتي تعد أهم مقومات الخطاب في العرض المسرحي، اذ لم يعد العرض المسرحي مجرد محاكاة للواقع أو إعادة انتاج النص المكتوب، بل تحول إلى فضاء بصري وجمالي تتظافر فيه عناصر السينوغرافيا والأداء الجسدي والاضاءة لتكوين صور تتسم بالديمومة واللحظة الآنية، ومن بين هذه الصور برزت (اللوحة الحية) كأحد الأساليب الفنية التي تمثل تلاقي الفن المسرحي بالفنون التشكيلية، إذ تتحول خشبة المسرح إلى فضاء مفعم باللوحات المتجسدة في هيئة تشكيلات حية.

غير ان حضور اللوحة الحية في عروض المسرح العراقي ظل بحاجة إلى دراسة متعمقة للكشف عن جماليات تلك اللوحة الحية وآليات توظيفها، كونها تظهر كعنصر جمالي وبنية دلالية تسهم في بناء المعنى وإنتاج خطاب بصري يتجاوز حدود الحكاية، فاللوحة الحية لا تعد مجرد تشكيل بصري عابر داخل العرض، بل هي علامة جمالية وفكرية ذات طاقات تعبيرية تؤسس لعلاقات جديدة بين الصورة المسرحية والمتلقي، اذ تنفتح على افق جمالي يعيد انتاج الصورة بما يتجاوز وظيفتها التزينية إلى كونها آلية تفكير وتأويل، وفي المسرح العراقي تكمن المشكلة في قلة الدراسات الاكاديمية التي تناولت مفهوم اللوحة الحية على الرغم من حضورها البارز في بعض العروض ومن هنا ينطلق البحث في محاولة للإجابة عن التساؤل الآتي:

ما طبيعة اللوحة الحية وكيف تم توظيفها جماليا ودلاليا في العرض المسرح العراقي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

١. يضيف البحث معرفة نقدية وجماليات باللوحة الحية في العرض المسرحي التي تعمل بدورها بإثراء الحقل المسرحي العراقي.

٢. ابراز العلاقة بين الفنون التشكيلية والفن المسرحي من خلال مفهوم اللوحة الحية.

٣. يقدم هذا البحث اطارا نظريا يمكن ان يستثمر من قبل المخرجين والباحثين المسرحيين.

ثالثا: أهداف البحث:

١. رصد آليات توظيف اللوحة الحية في العروض المسرحية العراقية.

٢. تحليل اللوحات الحية وكيفية تجسيدها في العرض.

٣. اظهار الأسس الجمالية والثقافية للوحة الحية.

رابعا: حدود البحث:

١. حدود المكان: العراق/ بغداد

٢. حدود الزمان: (٢٠١٠-٢٠٢٥).

٣. حدود الموضوع: دراسة جماليات اللوحة الحية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي.

خامسا: تحديد المصطلحات:

الجماليات:

لغةً:

- جاء في لسان العرب ان الجَمال مصدر الجميل والفعل جُمِلِ وقوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" (سورة النحل أية ٦). أي بهاء وحسن، الجَمال الحَسن يكون في الفعل والخلق وقد جَمُل الرجلُ بالضم جمالاً فهو جميل وجُمَال بالتخفيف هذه عن اللحياني وُجّمال الأخيرة لا تكسر والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل. وجملْ أي زينه

والتجّمَيل تكلف الجّميل أبو زيد جُمل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له ان يجعله الله جميلاً (ابن منظور، ب ت، ص١٣٤).

– جاء في معنى الجمال بأنه الحسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميلُ أو المرأة (جميلة) و(جملاء) و(المجاملة المعاملة بالجميل) (الرازي، ١٩٨٣، ص١١١).

اصطلاحاً:

– الجمال "هو صفة تلحظ في الاشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضى. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها أحكام القيم، أعني الجمال، والحق، والخير" (صليبا، ١٩٨٢، ص٤٠٧).

– قال (كنت): "الجمال هو ما يبعث في النفس الرضا، دون تصور، اي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال" (صليبا، ١٩٨٢، ص٤٠٧).

– الجمال "(١) بوجه عام: صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس سرورا ورضا. (٢) بوجه خاص: إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الاشياء، وبالتالي هي ثابتة لا تتغير، ويصبح الشيء جميلا في ذاته أو قبيحا في ذاته، بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعلى عكس هذا يرى الطبيعيون أن الجمال اصطلاح تعارفت عليه مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم، وبالتالي يكون الحكم بجمال الشيء أو قبحه مختلفا باختلاف من يصدر الحكم" (مدكور، ١٩٧٩، ص٦٢).

اجرائياً:

–الجماليات: وهي كل ما يبعث في النفس من سرور ورضا ودهشة، فهي لا تقتصر على دراسة الشكل فقط، بل ما يحمله من مضامين وقيم فنية منسجمة ومعبرة وجدانيا وعقليا في آن واحد.

اللوحة الحية:

اصطلاحاً:

–اللوحة الحية: "طريقة اخراجية تظهر ممثلا أو اكثر في شكل جامد وفي وضعية معبرة تدل على لوحة أو تمثال" (بافي، ٢٠١٥، ص٥٢٠).

–اللوحة الحية: هي "تصرفا في الشخصيات على خشبة المسرح، وتكون طبيعية وحقيقية مرسومة بأمانة من قبل الرسالم فتنال الاعجاب (...) هكذا يكون المشاهد في

المسرح وكأنه أمام قطعة قماش تتوالى عليها اللوحات المختلفة (...) المسرحية الايمائية هي لوحة موجودة في خيال الشاعر عند الكتابة، يراد منها ان تكون ظاهرة في مراحل عرضها كافة" (بافي، ٢٠١٥، ص٥١٩).

-اللوحة الحية: وهي "التي يأخذ الممثلون فيها وضعية سكون تُذَكر بلوحات أو منحوتات معروفة وتوحي بالموقف المعبر" (الياس، ٢٠٠٦، ص١٤٤).

اجرائياً:

تشكيل بصري سمعي يُجسّده الممثلون عبر وضعيات ثابتة أو متحركة، أشبه بلوحة تشكيلية تنبض بالحياة داخل فضاء العرض.

التمثلات:

اصطلاحاً:

-تمثل: "مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر" (مدكور، ١٩٧٩، ص٥٤).

-التمثلات: هو "تمثل الشيء تصور مثاله، ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن، أو ادراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني. أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه" (صليبا، ١٩٨٢، ص٣٤٢).

اجرائياً:

هو نمط الحضور والتجسيد التي يظهر فيها المفهوم أو الفكرة داخل العمل الفني، ليتحوّل إلى علامة بصرية تحمل دلالات رمزية وثقافية.

تعريف اجرائي:

جماليات اللوحة الحية: هي نظام تعبيري بصري يتجسد فيها العناصر المسرحية من حركة ولون وضوء... عبر تكوين بصري تشكيلي نابض بالحياة يثير الاحساس بالدهشة والانسجام ويستدعي التأمل من خلال الشكل والمضمون وتكامل الدلالات البصرية.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: اللوحة الحية وسينوغرافيا العرض المسرحي:

يمكن القول إن السينوغرافيا ارتبطت منذ نشأتها بفكرة اللوحة الحية، إذ لم تكن مجرد زخرفة أو خلفية للعرض المسرحي، بل محاولة لإعطاء المشهد بعدًا تصويريًا قائمًا بذاته. اذ يعرفها (ناجي كاشي) بأنها: "المشهد في لحظة ثبات الصورة" (ناصر، ١٩٨٨، ص٦). وكذلك تعرف بأنها "فن صياغة الصورة المرئية والسمعية للعرض في الفضاء المسرحي بتكوين متناسق بين مفردات العناصر المتشكلة على خشبة المسرح في انسجام لخلق عالم جمالي متحرك يسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي" (العبودي، ٢٠٠٩، ص٨).

وفي الحضارات القديمة فقد عرفت اشكالا من التشكيل البصري في الطقوس والاحتفالات الدينية، إذ كانت الفضاءات تهيأ بعناصر بصرية ثابتة تذكر باللوحات أو المنحوتات، وهو ما منح الاداء طابعا تصويرياً قريباً من اللوحة الحية. وكلمة سينوغرافيا ترجع إلى "سكينوغرافين (scenographie) أساس مفردة السينوغرافيا، وتعني باليونانية تصميم الديكور أو التزيين واجهة المسرح الألواح الخشبية المطلية بالرسم، وهذه الألواح المرسومة، كانت في القرن الخامس قبل الميلاد، تمثل المكان الذي كانت الأحداث تجري فيه" (موسى، ٢٠٠٨). والسينوغرافيا أساسا تعني تصميم المشهد أو تزيين واجهة المسرح عبر تقنيات العرض (ديكور، الأزياء، الجسد، الموسيقى، ...)، فهي تمثل فضاءً بصرياً مكتملاً، أقرب إلى اللوحة التشكيلية تجسد المكان الذي تجري فيه الأحداث، وهنا يمكن ملاحظة البعد اللوحي فيها، إذ يتحول الفضاء إلى لوحة قائمة بحد ذاتها تملك إطارها البصري وحدودها مثل اللوحة التشكيلية، والسينوغرافيا لم تولد كعنصر تقني منفصل، بل كتصور جمالي يسعى إلى صياغة العرض بوصفه سلسلة من اللوحات الحية، يتداخل فيها الممثل مع التكوين البصري ليشكلا معا صورة معبرة، ومن هنا أصبح للسينوغرافيا دور في تثبيت فكرة استقلالية المشهد بوصفه لوحة، وإضفاء الطابع التصويري على العرض بحيث تتحقق جمالية بصرية تتوازى مع البنية الدرامية.

إن العناصر التشكيلية للتكوين البصري من (خط، وضوء، ولون، وملمس، والشكل، ...)، تعد من أبجديات الفنون التي لا يمكن الاستغناء عنها في سينوغرافيا الصورة وعن طريق هذه العناصر يمكن تشكيل الصور عبر ارتباطها ببعضها بعض. فيحاول الفنان من خلال هذه المواد أن يستخرج بناءً وتركيباً يكون في النهاية صورة فنية، فتدخل الإضاءة أساساً للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي والمسرحي كما يمكن ان تكون الحركة الاساسية لفني التمثيل والرقص، ولتكوين الصورة الحية لا بد من البحث في ارتباط هذه العناصر وتفاعلها معا والتي يصوغها الفنان لتكون عملاً فنياً يتذوقه الجمهور (مطر، ب ت، ص٥٤-٥٦). واللوحة الحية هي المجموع الكلي لجميع عناصر التصميم المتمثلة بالخط واللون والشكل والقيمة

الضوئية عبر التكوين التي يصوغها وينظمها جميعا في كل واحد وفي نمط متسق يشيع الرضا بالحواس. وإن لعناصر التصميم شكلا ومضمونا، فالشكل يمكن إدراكه خارجيا ويتحقق بالأشياء المرئية على خشبة المسرح في المناظر والأزياء وديكور والملحقات المسرحية والمكياج، المكونة للوحة المسرحية ولا يعد شكلا من دون محتوى، أما المضمون هو الطريقة التي يترتب بها الأشياء للحصول على تأثير معين مقصود، ولا يمكن إدراك الفن إلا بوصفه شكلا يعبر عن مضمون معين، يحول الفنان بث رسالته عن طريق هذه الثنائية، إذ إن وظيفة الفن تتمثل عبر تزويد الإنسان ببعد جمالي يوسع فهمه للواقع عن طريق التخيل (عبد الوهاب، ٢٠٠٩، ص٣٥٣).

وشهدت السينوغرافيا في عصر النهضة تحولا جوهريا، إذ ارتبط ظهورها بالاكتشافات الهندسية والمعمارية التي قام بها الباحثون والمهندسون الإيطاليون، ومن هنا استخدمت كلمة السينوغرافيا لأول مرة بمعنى فن وضع الديكورات المسرحية بطريقة المنظور، أي صياغة التكوينات البصرية والمعمارية انطلاقا من موقع المشاهد في الصالة، بحيث يبدو الفضاء المسرحي وكأنه لوحة متكاملة مرسومة على وفق قواعد رياضية دقيقة (سليمان، ب ت، ص٤٢٠-٤٢٢). إذ أصبحت السينوغرافيا في عصر النهضة أكثر وضوحا وتحديدا فأصبحت وظيفة السينوغرافيا تنظيم الفضاء المسرحي بأكمله من (ممثل، وديكور، وأزياء،...)، ويحول العرض إلى سلسلة من المشاهد المصاغة بدقة تشكيلية قريبة من اللوحة الحية، كما أن استخدام المنظور للديكور منح بعدا تصويريا جديدا بحيث لم يعد الفضاء المسرحي مجرد خلفية محايدة بلوحة قائمة بذاتها تسهم في بناء الدلالة والمعنى وتحقق الجمالية البصرية التي تتقاطع مع جوهر اللوحة الحية. والسينوغرافيا هي نظرية في التذوق، وإنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن وإنها وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، أو هي نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته (العميدي، ب ت، ص٢٤).

بهذا المعنى تصبح السينوغرافيا نزعة مثالية تتجاوز حدود الوظيفة التقنية للديكور، وتختزل جميع عناصر العرض المسرحي (نص، حركة، فضاء، ضوء، لون، والمؤثرات البصرية والسمعية)، ضمن بعد جمالي واحد بحيث يغدو العرض في كليته لوحة حية نابضة بالحركة والدلالة، إنها فن يقوم على المزاوجة بين الحسي والفكري وبين التشكيل المادي للفضاء والرؤية الجمالية التي تمنحه معنى أعمق وهو ما يجعلها حجر الزاوية في بناء العرض المعاصر الذي يسعى إلى مخاطبة المتلقي بصريا وجماليا بقدر ما يخاطبه دراميا. كما أن "فهم السينوغرافيا يبدأ بفهم إمكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ، ثم تدرس الكلمة المنطوقة أو النص

أو الموسيقى التي تحول الفضاء الفارغ إلى قاعة استماع" (هاورد، ٢٠٠٢، ص٦). وبهذا فأن السينوغرافيا اتصل إلى المتلقي عبر الصورة والمسموع معا، فهي تصوغ خطابا بصريا وسمعيا خاصا يشكله السينوغرافي بأدواته، فهي تمنح الفضاء المسرحي بعده الحي من خلال تحويله إلى منظومة من العلامات المتشابكة، تجعل المشاهد أمام تجربة جمالية وفكرية في آن واحد، وإذا كان الفنان الرسام يقدم لوحته عبر الخطاب البصري فإن السينوغرافي يقدمها بصريا وسمعيا ومن خلاله أصبح الزمن والإيقاع مكونين أساسيين في بنيتها الذي يمنحها الحركة وديناميكية.

المبحث الثاني: جماليات اللوحة الحية في العرض المسرحي:

العرض المسرحي لوحة حية يتحرك فيها الممثل عبر بيئتها الطبيعية أو الرمزية أو التعبيرية... وتتنوع بتنوع المذاهب والتيارات واساليب الاخراج المختلفة لها فـ"في بلاد اليونان كان فن التمثيل يتألف من فخامة آسرة في الإشارة والحركة، مضافا إليها جمال النطق والإلقاء الصحيح السليم... وكانت الأحوال التي يظهر فيها الممثل تستوجب التأني والقوة في الإلقاء، ومن تلك الأحوال ذلك المسرح الواسع الشاسع الذي يشبه الوعاء الكبير، ثم القناع الذي يختبئ تحته وجه الممثل، ثم تلك الملابس الفضفاضة الثقيلة والأحذية ذات النعال العالية الكبيرة" (تشيني، ب ت، ص٤-٥). يمكن القول إن عناصر العرض المسرحي في بلاد اليونان القديمة من قناع إلى الملابس الضخمة والأحذية ذات الكعب العالي المرتفع، قد منحت الممثل هيئة بصرية قريبة من اللوحة الحية التي تتشكل على الخشبة، ففخامة الإشارة ورصانة الإلقاء لم تكن مجرد أدوات تمثيل، بل كانت جزء من تكوين مشهدي يرسم صورة ذات رمزية عالية أمام الجمهور، كما أن المساحة المسرحية الواسعة فرضت على صورة الممثل أن تتحول إلى صورة كبرى قابلة للمشاهدة من بعيد فيكون حضوره أقرب إلى لوحة إنسانية مشحونة بالدلالة، وهكذا أسهمت التقاليد اليونانية في تكريس البعد التشكيلي للعرض المسرحي، إذ تتجسد الكلمة والحركة في هيئة بصرية جماعية يمكن قراءتها كلوحة حية متجددة.

"كما ينسب إلى (ثيسبس) وقوفه على منضدة ومن هناك كان يخاطب أفراد الجوقة ورئيسها... إن هوراس، الشاعر والناقد الروماني المعروف، أفاد إن (ثيسبس) كان يتجول مع فرقة ممثليه على عربة، وكانوا يمثلون مسرحياتهم عليها وكانوا يطلون وجوههم، عند التمثيل، بعصير العنب" (التكريتي، ١٩٨٥، ص٨٧). إن مشهد الممثل (ثيسبس) وهو يؤدي دوره مع الجوقة فوق العربة ووجوههم مطلية بعصير العنب يمثل بذاته مظهرا مبكرا من اللوحة الحية في المسرح، فالعربة المتنقلة تحولت إلى إطار تشكيلي يحمل العرض إلى الجمهور، بينما

شكلت الوجوه الملونة والأداء أمام الجوقة مشهدا بصريا جماعيا يوازي اللوحة التشكيلية في ثباتها ورمزيتها، لقد جمع (ثيسبس) بين الحركة (التجوال) وبين الصورة البصرية المكثفة التي تمنح للعرض قوة رمزية، الأمر الذي يجعل هذا الطقس المسرحي نواة المبكرة لفكرة التكوين الحي الذي يتجاوز الكلمة إلى الصورة. أما المسرحية الرومانية فقد كانت السمة الجوهرية فيها إنها "كانت خشنة وجافة أي غير مستساغة فنيا وجماليا، وتشوبها المبالغة" (بير، ٢٠١٦، ص١٢٨).

يتضح من ذلك أن الصورة الحية في المسرحية الرومانية خشنة وجافة تميل إلى المبالغة ففي الحركة والصوت مع التركيز على الحدث أكثر من الشخصية، تعكس الحدث بوضوح لكنها تفتقر إلى الإنسجام العضوي بين العناصر البصرية والحركية، وبهذا تكون اللوحة الحية الرومانية تصويرا سريعا ومباشرا للحدث أكثر من كونها تعبيرا عن الحالة النفسية أو الجمالية العميقة. إن (أناتولي إيفروس) يعد من أبرز المخرجين السوفيت الذين منحوا المسرح طابعا يقوم على المزج بين الدراما الكلاسيكية والرومانسية الحديثة، إي كان يركز على إحياء البطل الرومانسي من منظور معاصر يلامس قضايا أخلاقية وتربوية، وقد تميزت عروضه وقدرتها على خلق فضاء مسرحي مشبع بالفن، إذ تتحول خشبة المسرح إلى لوحة حية تتداخل فيها الصور والحركة والموسيقى في وحدة جمالية متكاملة، وكان يرى أن تحقيق التشويق ووالتواصل الحقيقي مع الجمهور لا يتم عبر الحوار وحده، بل من خلال بناء مشهديات بصرية نفسية تجعل المشاهد شريكا خفيا في صناعة الحدث، من ما يقرب أعماله من مفهوم اللوحة الحية في بعدها الرومانسي (عيد، ٢٠٠٦، ص٧٦-٧٧)، (زجمونت، ١٩٩٣، ص٢٦٥). إن التجربة (أناتولي إيفروس) تكشف عن وعي جمالي عميق بالعرض المسرح بوصفه لوحة حية تتجاوز حدود التمثيل المباشر لتصوغ فضاءً بصريا وسمعيا ينطوي على بعد تشكيلي ورومانسي في آن واحد، فاعتماده على التوليف بين الصورة والحركة والموسيقى يعكس إدراكه لوحدة العناصر المسرحية ضمن إطار جمالي متكامل الأمر الذي يمنح المشهد طاقة تعبيرية قادرة على إشراك المتفرج في مستوى شعوري وفكري معقد، ومن هنا تتجلى أهمية (افروس) في إعادة صياغة الرومانسية داخل المسرح ليس كحلم مثالي مجرد، بل كلوحة نابضة بالحياة تستثير المشاركة الخفية للجمهور.

وفي الواقعية كان (ألكسي بوبوف) يحدد مفهومه للواقعية بأنها الانعكاس الصادق للحياة عن طريق الصور الفنية، ويتميز أسلوبه الإخراجي باهتمامه للإنسان وما ينتج من هذا اعترافه بأهمية الممثل الرئيسي في العرض وأهتم بالمنظر والأزياء والإكسسوارات.. التي تخلق الجو العام للعرض والتي تؤدي بدورها إلى إيصال المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي ومن

دونها تفرغ الخشبة من كل شيء (بوبوف، ١٩٧٦، ص٥-٧). يمكن القول إن رؤية (بوبوف) في الواقعية تمثل محاولة لتكثيف العلاقة بين الإنسان والبيئة المسرحية، بحيث يصبح الممثل محور الاهتمام، وتؤكد الصورة الفنية على الصدق في تمثيل الحياة، وان اهتمامه بالتفاصيل مثل المناظر والأزياء والإكسسوارات... يعكس إدراكه لأهميتها في تشكيل الجو العام للعرض، وهو ما يعزز قدرة الجمهور على استيعاب مضمون النص الدرامي بدقة وسهولة أكبر، ويمكن ربط منهجه باللوحة الحية من حيث قدرة كل مشهد أو وضعية على أن يصبح وحدة مستقلة بذاتها تعكس حالة أو موقف إنسان محدد بحيث يشكل الممثلون من خلال تحركاتهم وتفاعلهم مع عناصر الفضاء المسرحي صورة متكاملة يمكن قراءتها بصريا وارتباطها بالواقع بما يحافظ على انسجام العمل ويحول المشهد إلى لوحة مسرحية حية تتفاعل مع المتلقي وتثير فيه التأمل والانفعال. ويقدم الطبيعيون من مناظر أمامية أو جانبية للحياة اليومية من دون أن يزيدوا أو ينقصوا فيها يقدمونها على علاتها، فلا يزخرفون ولا يشوهون ولا يجعلوه أكثر جمالا ولا أقل بشاعة مما هو عليه ولا يعلقوا عليه ولا يتدخل في فطرته (خشبة، ب ت، ص١٣٢).

أعمالهم هنا أشبه بلوحة حية تنقل تفاصيل المشهد كما هو لكنها في الوقت ذاته تحرك وعي المتلقي بما تختزنه من صدق وحيادية، وهنا يتقاطع مفهوم الطبيعية مع اللوحة الحية من حيث اعتماد الصورة كوسيط أولي للتأثير، فاللوحة الحية تجمد وتحاكي لحظة من الواقع وتعرضها في فضاء مسرحي يتيح للمتفرج أن يقرأها تماما كما فعل الطبيعيون حين جعلوا من الخشبة امتدادا شفافا للواقع الخارجي. "ولقد أصر المخرج (أنطوان) رائد الطبيعية في المسرح على استخدام أغراض حقيقية وقطع أثاث أتى بها من منزله، وعلى العناية بأدق التفاصيل للتواصل إلى الإيحاء بالبيئة أو الوسط مع استخدام الإضاءة الملائمة لتحقيق ذلك" (الياس، ٢٠٠٦، ص٢٩٥). الواقع المصور على خشبة المسرح وكأنه لوحة مقتطعة من الحياة الواقعية الطبيعية. ان تجربة (أوتو براهام) تمثل امتدادا وتجذيرا للمنهج الطبيعي الذي سبقه به (أندريه أنطوان)، غير إنها تميزت بوعي أعمق بالصورة المسرحية وبقدرة التشكيل البصري على موازاة الكلمة المنطوقة في التأثير، فلقد انطلق من إخراج الأعمال الطبيعية والأعمال التراثية بالأسلوب نفسه، كان أكثر جرأة في تأكيده على أهمية حاسة الرؤية إلى جانب السمع معتبرا إن المسرح لا يكتمل بوقع النصوص على الأذن وحدها، بل يتأسس على ما تخلقه العين من إدراك للفضاء والعلاقات التشكيلية التي تتحرك فيها الشخصيات ولهذا أولى اهتماما خاصا بالإطار التشكيلي بوصفه البنية الحقيقية التي تمنح الأفعال المسرحية صدقيتها وتغذي الإيهام بالواقع، وما يلفت النظر إنه لم يحتكر هذا الجانب، بل ترك مهمة التشكيل البصري لمصممي الديكور ولتكن تحت إشرافه المباشر ليضمن إن البيئة البصرية ليست مجرد

خلفية جامدة. (اردش، ١٩٩٨، ص٤٥-٤٧). بل لوحة حية نابضة تتناغم مع الممثل والنص، وبذلك يمكن القول إن (إبراهام) أسس لجسر بين الإخراج والسينوغرافيا، إذ تحولت المناظر من مجرد ديكور إلى جزء من الخطاب الجمالي أشبه بعمل تشكيلي متكامل داخل العرض، يجعل المتفرج يقرأ المسرحية بالعين كما يسمعها بالأذن.

أما في التكعيبية كحركة فنية طليعية ظهرت بين (١٩٠٧-١٩١٢) م، قامت على كسر قواعد المنظور التقليدي وتحويل الواقع إلى تكوينات هندسية مسطحة ومجزأة، كلوحات تتشكل من السطوح والألوان بدلا من المحاكاة الطبيعية، اعتمد تقنيات الكولاج بربط قصاصات وأقمشة داخل اللوحة مما جعلها صورة مكثفة عن الحياة في العصر الصناعي، وقد انعكس هذا التوجه على السينوغرافيا المسرحية التي استعارت التكوينات التكعيبية لإعادة صياغة الفضاء المسرحي كلوحة مركبة متغيرة، كما عند (أدولف أبيا) الذي وظف الكتل التكعيبية والظل والنور لإعطاء الممثل بعدا تشكيليا في حركته (فراي، ١٩٩٠، ص٢٢-٢٤). وتكمن خصوصية التكعيبية في غياب العمق التقليدي وسيادة الخطوط الحادة بحيث تحولت اللوحة إلى مشهد مسرحي بصري يحطم الواقع ليعيد تركيبه، ومن هنا ارتبطت التكعيبية بالبحث عن لغة تشكيلية جديدة تجعل المسرح لوحة نابضة بالحياة متعددة المستويات والرؤى. ويعد (إدوارد كوردن كريج) من أكثر الشخصيات تأثيرا في المسرح الرمزي، فقد حمل رؤية مثالية جعلت منه فنانا شاملا لا يقتصر على جانب من دون آخر، بل يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه كيانا عضويا متكاملا لقد مارس التأليف والإخراج والتمثيل وابتكر في تصميم المناظر والملابس والإضاءة الأمر الذي جعله يفرض حضوره على المشهد المسرحي الأوروبي لأكثر من نصف قرن، وأن أهمية كريج تكمن في إنه لم يتعامل مع العرض كتركيب لعناصر متفرقة، بل لوحة كبرى تنبض بالوحدة والتكامل، لوحة حية تتحرك فيها الشخصيات والظلال والإضاءات بانسجام دقيق، بحيث يتحول المسرح عنده إلى صورة تشكيلية رمزية في جوهرها، تنقل المشاهد من الواقع المألوف إلى عالم الدلالات والإيحاءات (كريج، ب ت، ص١-٥). وبهذا أرسل (كريج) مفهوما جديدا للسينوغرافيا الرمزية، إذ لم تعد المناظر والأزياء مجرد أدوات مساعدة، بال عناصر تشترك في صياغة خطاب العرض على نحو جمالي متكامل يعكس الفكرة الرمزية من خلال الإيحاء البصري والبعد الشعوري تماما كما تفعل اللوحة الفنية حين تترجم الأفكار إلى صورة نابضة. كما إنه ابتدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة) أوجد أسس جديدة للمفهوم المسرحي وعناصره الجوهرية والتي عدها مساوية في التأثير لا ينفصل فيها عنصر عن آخر (زيجمونت، ١٩٩٣، ص٢٢٣) و"على هذا كان يوجب على (أن يكون المخرج فنان تشكيلي)" (زيجمونت، ١٩٩٣، ص٢٢٣). وان نظرية (كريج) في (خشبة

المسرح التشكيلية الجديدة) أعاد صياغة العرض المسرحي بوصفه لوحة حية تتحرك على الخشبة، إذ تتساوى العناصر الجمالية في إنتاج الأثر الجمالي، فالإضاءة والديكور والملابس وحركة الممثل هي عبارة عن ألوان وخطوط وكتلا داخل التكوين الكلي، وبهذا المعنى يصبح المسرح أقرب إلى لوحة تشكيلية نابضة بالحياة، تتحول فيها الخشبة إلى فضاء بصري وسمعي متكامل، وهكذا تتجسد فكرة اللوحة الحية في أبهى صورها عبر تكامل الفنون وتلاحمها داخل العرض المسرحي. ولقد "جاءت التعبيرية في الأدب والمسرح الألمانيين تعبيرا عن "صرخة الروح" ضد كافة المظاهر المادية للواقع، وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة، وضد كل المعطيات الواقعية التي أدت إلى هذه الهزيمة، و"الحرب" من أهم هذه المعطيات. والخلق الفني عند الطبيعيين لم يعد محاكاة أو بعثا العالم للظاهري في صورة جديدة، بل أصبح يتجه إلى خلق صورة للحياة الداخلية الذاتية، التي ترفض الأشكال الميتة للحياة الحاضرة، وتبحث عن تصور أعمق للحياة" (اردش، ١٩٩٨، ص١٣٠). إذ لم تعد الصورة الحية انعكاسا للمظاهر الخارجية أو للمحاكاة الطبيعية، بالغدت نافذة إلى الروح وما يختلج في أعماقها. اللوحة الحية هنا لم تكن وصفا للمشهد الواقعي، بل تجسيدا للانفعال الداخلي والصرخة الإنسانية في وجه الحرب والخراب، لتتحول إلى صورة مشحونة بالدلالات الرمزية والبعد النفسي العميق.

اما مسرح العبث فقد اهتم على مستوى المضمون بـ"المشكلات القليلة الباقية من عالم الميتافيزيقيا، الحياة والموت والعزلة والتواصل، ولا شك إن تلك المشكلات قد سبق وعالجتها التراجيديا الإغريقية، ولكن الفرق بين التراجيديا القديمة ودراما العبث: إن دراما العبث تعرض قلقا، حيرة، خيبة أمل، إحساسا بالخسران، نتيجة غياب الحلول واستحالة الأجوبة" (حمادة، ٢٠٠٢، ص٦٢). أما على مستوى الشكل فقد حطمت العبثية الأشكال القديمة للمسرح "فإذا كانت الدراما القديمة عبارة عن قصة ممتعة محكمة التركيب والبناء، فإن المسرحية العبثية ليس فيها قصة، أو حبكة (plot) جديدة بالاعتبار. وبالمثل إذا كانت المسرحيات القديمة تعتمد على دقة تصوير الشخصيات والأحداث، فإن المسرح العبثي يعرض شخصيات مهمشة لا يمكن تمييزها وأقرب إلى الدمية الآلية. وعلى حين إن المسرحيات القديمة تقدم موضوعا كامل التفسير والبناء وينتهي بحل، فإن المسرح العبثي غالبا ما يكون بلا بداية أو نهاية" (حمادة، ٢٠٠٢، ص٦٢). كما يظهر مسرح العبث في لوحته الحية، يكشف عن هشاشة الوجود الإنساني في صورة مأساة بلا مخرج، فالشخصيات تتحرك وفي فضاء مسرحي بلا حبكة، أقرب إلى دمية لتجسد الفراغ واللاجدوى، أما الفضاء البصري للعرض فيبدو مفككا بلا

بداية أو نهاية وكأن اللوحة نفسها تنفي الاكتمال، هذه الخصائص تجعل من العبث لوحة حية للصمت والانتظار والقلق الإنساني الممتد الذي لا يجد حلا ولا جوابا.

أما في الدادائية التي نشأت عام (١٩١٦) في زوريخ على يد مجموعة من الفنانين أبرزهم (هوغوبال، تريستان تزار، هانز ارب) كرد فعل على فوضى الحرب العالمية الأولى وإحباطها اتسمت بالعدمية ورفض القيم الفنية والجمالية السائدة فاعتمدت الحرية المطلقة في التعبير والتفكير بعيدا عن أي قاعدة. (ريد، ١٩٨٩، ص٦٧-٦٨). لجأ روادها إلى تقنيات مثل الكولاج والمونتاج والتوليف غير المتناسقة وادخلوا عناصر كرنفالية وفوضوية إلى العرض المسرحي، ركزوا على السخرية من الطبقة البرجوازية وتحطيم الصور الكاملة للفن التقليدي مع إعادة صياغة العلاقة بين العرض والمتلقي، اتسمت عروضهم بالصراخ والضجيج وشارك الجمهور في فعل أدائي أقرب إلى الطقس، ورغم قصر عمرها شكلت الدادائية حلقة مهمة في ولادة المسرح الطليعي الحديث. (هارفي، ٢٠٠٥، ص٤١٨-٤١٩). يمكن النظر إلى الدادائية كمرحلة مفتاحية في تشكيل اللوحة الحية داخل المسرح، إذ كسرت حدود الشكل التقليدي وقدمت المشهد المسرحي بوصفه هو صورة متحركة مشحونة بالفوضى والدلالات، فالتفكيك والكولاج والمزج العشوائي للعناصر، كلها اسهمت في إنتاج لوحات بصرية نابضة بالرفض والاحتجاج هذه اللوحة الدادائية لم تسعَ إلى الجمال بقدر ما سعت إلى الصدمة والتشويش ما جعلها مرجعا جماليا للفنون الأدائية التي تبحث عن المعنى في قلب اللامعنى.

مؤشرات الاطار النظري:

١. حضور التكوين البصري في سينوغرافيا العرض كلوحة حية قائمة بذاتها داخل العرض المسرحي.

٢. ان لانسجام الخط واللون والضوء والحركة يسهم في وحدة العناصر التشكيلية والتي بدورها تسهم في خلق تكوين بصري متكامل.

٣. قدرة الفضاء المسرحي على التحول من خلفية محايدة إلى بنية تشكيلية نابضة بالدلالة.

٤. حركة الممثل داخل الصورة يشكل علاقة بين جسده وبين العناصر السينوغرافية يسهم في التشكيل البصري للوحة الحية.

٥. يكون هناك في اللوحة الحية تحول من المحاكاة إلى التعبير الداخلي للحياة النفسية والروحية مقابل الواقع الخارجي.

٦. توظيف تقنيات العمق والمنظور في بناء اللوحة الحية اي المنظور البصري والعمق التكويني لها.

٧. للوحة الحية بعدها الرموزي والدلالي فهي تسعى إلى نقل الفكرة والمعنى عبر الايحاء البصري لا عبر السرد.

٨. الايقاع الزمني داخل اللوحة الحية يتحقق من خلال الايقاع البصري والحركي للوحة.

٩. للصوت والموسيقى دور في اللوحة الحية فهما يتداخلان معها بوصفهما بعدين جماليين في بناء اللوحة الحية.

١٠. للاضاءة دور في صيغة ابعاد اللوحة الحية عبر الضوء والظل وتحديد حالتها الشعورية والمناخ الجمالي العام.

١١. اللوحة الحية وسيط ادراكي له القدرة على ان يقرأ بصريا كخطاب جمالي مستقل عن الحوار اللفظي.

١٢. تفكيك البنية التقليدية للعرض وتحررها من الحبكة الكلاسيكية نحو بناء بصري حر عبثي أو سريالي أو تعبيري.

١٣. للصمت والفراغ المسرحي دور في تشكيل اللوحة الحية يخلقان التوتر البصري داخلها.

١٤. أسهمت اللوحة الحية في تحول العرض المسرحي إلى خطاب بصري شامل عبر تكامليتها السينوغرافية والادائية.

١٥. المخرج المسرحي بوصفه رسام اللوحة الحية الذي يصوغها عبر طريقته الخاصة ومرجعياته مما أسهمت في تنوعها واسلوب طرحها.

١٦. تنوعت موضوعات اللوحة الحية في العرض المسرحي، فقد عبرت عن الموت والحياة والعزلة والتواصل... وباساليب وطرائق متنوعة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

يتكون من العروض المسرحية العراقية في بغداد التي وظفت تقنية اللوحة الحية من (٢٠١٠-٢٠٢٠).

٢. عينة البحث:

مسرحية (توبيخ) للمخرج (انس عبد الصمد) كونه عرض جسدي معاصر يوظف اللوحة الحية بصور واشكال متعددة تسهم في تحقيق اهداف الدراسة وتعميم النتائج.

٣. أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل العينة.

٤. منهجية البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة للكشف عن جماليات اللوحة الحية.

٥. تحليل العينة:

مسرحية (توبيخ)

تأليف وسينوغرافيا وإخراج: انس عبد الصمد

سنة العرض: (٢٠١٧)

مكان العرض: بغداد/ المسرح الوطني

أسفر الإطار النظري للدراسة عن جملة من المؤشرات الفكرية والجمالية التي شكلت المنطلق الأساس لتحليل عينة البحث، إذ حدد طبيعة العلاقة بين اللوحة الحية والسينوغرافيا المسرحية بوصفهما نسقين جماليين متداخلين يهدفان إلى تحويل العرض إلى تكوين بصري حي ينهض على التفاعل بين الممثل والفضاء والعناصر التشكيلية كافة. وقد أظهرت المفاهيم النظرية إن اللوحة الحية لا تختزل في بعدها التشكيلي فحسب، بل تتجاوز ذلك لتغدو منظومة دلالية متعددة المستويات تستوعب الحركة والصوت والإضاءة واللون والإيقاع، في بنية موحدة تسعى إلى تحقيق جماليات الرؤية وإشراك المتلقي في عملية التلقي البصري والفكري. وفي ضوء تلك المؤشرات الفكرية والجمالية التي أفرزها الإطار النظري يعد عرض مسرحية (توبيخ) نموذج التطبيقي حي لتجسيد مفهوم اللوحة الحية في فضاء العرض المسرحي المعاصر، إذا نجح المخرج (أنس عبد الصمد) في تحويل المشهد المسرحي إلى بنية تشكيلية نابضة، بحيث أصبح كل مشهد بمثابة لوحة حية قائمة بذاتها، تمتلك منطقها الداخلي، وتسهم في بناء الصورة الكلية للعرض بوصفها خطابا بصريا مفتوحا على التأويل.

وقد تجلت هذه الخصوصية في التكوينات الجسدية الدقيقة للممثلين، وفي العلاقات التشكيلية التي ربطت بين في الكتل والحركة والفضاء، إذ لم يعد الممثل مجرد عنصر أدائي، بل تحول إلى عنصر بصرية داخل منظومة السينوغرافيا، تشتغل على وفق منطق اللوحة التي تتبدل ملامحها تبعا لتحول الضوء والظل والإيقاع. فكل حركة جسدية كانت تحمل وظيفة مزدوجة، جمالية أو دلالية تسهم في بناء المعنى الكامن خلف الصورة. أما الضوء، فقد اتخذ في العرض دورا إنشائيا يتجاوز التحديد الإضائي التقليدي إلى وظيفة تشكيلية درامية، إذ أصبح أداة لتوليد المعنى، ووسيلة لإعادة توزيع العلاقات المكانية والبصرية داخل الفضاء. ومن خلال تدرجاته الدقيقة وتقاطعاته مع اللون والظل، أنتج إيقاع بصري متواتر منح العرض طابعا تشكيليا واضحا بحيث بدت الخشبة وكأنها مساحة بيضاء متجددة ترسم عليها المشاهد بوصفها لوحات متتابعة تتلاحم عبرها العناصر السمعية والبصرية والحركية لتشكل وحدة جمالية متكاملة.

إن العرض في جوهره لم يكن يسعى إلى تقديم سرد خطي أو حكاية درامية تقليدية، بل كان يسعى إلى بناء تجربة حسية وفكرية تخاطب عين المتلقي وعقله في آن واحد، عبر استدعاء طاقة الصورة الحية وقدرتها على إثارة التأمل واستنطاق المعنى. وهكذا تجاوز عرض (توبيخ) حدود التمثيل إلى فضاء التمثل، إذ تغدو الصورة المسرحية مجالا للتفكير البصري، وتتحول الخشبة إلى مختبر جمالي تتفاعل فيه العلامات لتنتج خطابا بصريا مفتوحا على التأويلات المتعددة. لقد أبرزت اللوحة الحية في عرض (توبيخ) بعدا جماليا تعبيريا بالغ الحساسية، تمثل في تحقيق توازن دقيق بين الثابت والمتحرك، وبين الصورة بوصفها تكوينا بصريا والحركة بوصفها طاقة أدائية منتجة للمعنى. فكل تكوين جسدي للممثلين بدا وكأنه لحظة مجمدة داخل الإطار الزمني للعرض، لحظة تلتقط الجوهر التعبيري للحالة، لكنها في الوقت ذاته لا تستقر في سكونها، اذ تنفك سريعا لتتحول إلى حركة ديناميكية تستعيد الفعل وتعيد توليده بصريا ودراميا. وبهذا التوتر الجمالي بين السكون والانبعاث، تنشئ حيوية المشهد المسرحي التي تحول كل لحظة إلى جمالية متجددة. إن هذا الاشتغال على التحول المستمر داخل التكوين الجسدي يجسد ما أشار إليه الإطار النظري من إن اللوحة الحية لا تختزل في كونها تجميدا للحظة بصرية، بل هي حركة داخل السكون، وإيقاع داخلي نابض في قلب الصورة، يمنحها طابعا حيا ومتجددا. في التكوينات الجسدية في العرض لم تكن نسقا شكليا جامدا، بل انفتحت على دلالات تتولد عبر الانتقال بين الثابت والانسياب في حوار دائم بين التكوين والحركة وبين الصورة والزمن. ومن هذا المنظور يمكن القول إن العرض قد نجح في توظيف مبدأ اللوحة الحية بوصفه آلية جمالية لإعادة تعريف الفضاء المسرحي، إذ لم يعد

الفضاء مجرد خلفية أو إطار للحدث، بل صار شريكا فاعلا في توليد المعنى، يحتضن الجسد بوصفه علامة متحولة، ويستجيب لإيقاعات الضوء والظل والحركة كأنه كائن نابض بذاته. وهكذا يتجلى البعد الجمالي في عرض مسرحية (توبيخ) بوصفه جمال التوازن بين التكوين والحركة، أو ما يمكن تسميته بالتحول التشكيلي للزمن، إذ تصبح اللحظة المسرحية ذاتها لوحة متغيرة تجسد صيرورة الصورة في الزمن لإثباتها فيه. أما من حيث الإضاءة واللون فقد تعامل المخرج مع الضوء بوصفه لغة بصرية مستقلة تمتلك نحوها الدلالي الخاص، فهي لم تستخدم كوظيفة إيضاحية فحسب، بل تحولت إلى وسيط جمالي وتأويلي يسهم في تشكيل المعنى وتوجيه عملية التلقي. لقد اشتغل الضوء في عرض (توبيخ) بوصفه عنصرا دراميا متحول الوظيفة، يحدد التوترات العاطفية ويفكك البنية النفسية للمشهد، بحيث لم يعد أداة كاشفة للمكان، بل قوة إنشائية تعيد صياغة الفضاء وتمنحه ديناميته الداخلية. وقد تنوعت درجات الإضاءة بين البارد والدافئ تبعا لاختلاف مستويات الانفعال الدرامي، فالضوء الأزرق اتخذ دلالاته في تمثيل لحظة الهدوء والانكسار والانغلاق النفسي، بينما مثل الضوء الأحمر لحظات الذروة والصراع والتوتر، إذ يغدو اللون نفسه نسيجا تعبيريا يوازي الأداء الجسدي في قوته الدلالية. وبين هذين القطبين، كان الضوء الأبيض الحيادي بمثابة مساحة توازن بصري تعيد المشاهد إلى لحظة تأمل أو انفتاح سردي جديد. إن هذا الاستخدام الواعي والمدروس للضوء ينسجم مع أحد المؤشرات الجوهرية التي أفرزها الإطار النظري، والتي تؤكد إن الإضاءة في اللوحة الحية ليست أداة خارجية تزينية، بل هي عنصر بنائي فاعل في إنتاج الإيقاع البصري وتوليد الطاقة التعبيرية للعرض. فهي تشكل الجسر الذي يربط بين العناصر المادية والفكرية وبين المرئي والمتخيل، وتسهم في بناء الفضاء الدلالي الذي تتولد فيه الصورة المسرحية بوصفها خطابا بصريا مركبا.

وبذلك يتحول الضوء إلى علامة جمالية ديناميكية تعيد توزيع مراكز الثقل داخل المشهد، وتوجه انتباه المتلقي نحو مناطق محددة من التكوين، فيغدو المشهد ذاته مجالا للقراءة البصرية المتجددة. وهنا تبلغ اللوحة الحية في (التوبيخ) ذروتها الجمالية، حين يصبح الضوء ليس وسيلة لرؤية الصورة، بل جوهر الصورة نفسها، بما يحمله من طاقة رمزية وإيقاع داخلي يوحد بين الجسد والفضاء والزمن في بنية جمالية واحدة. وفي جانب العلاقة بين الممثل والفضاء تجسدت اللوحة الحية في عرض (التوبيخ) من خلال التفاعل العضوي بين الجسد والمكان، إذ لم يعامل الفضاء المسرحي كخلفية محايدة أو إطار جامد لاحتواء الفعل، بل ككائن حي يتنفس ويتحول ويتجاوب مع الممثلين ضمن سيرورة أدائية متغيرة. لقد أصبح الفضاء هناك شريكا فاعلا في إنتاج الصورة المسرحية، يتبادل مع الجسد طاقة التعبير، فيتأثر

به ويؤثر فيه، لما أضفى على العرض طابعا تشكيليا نابضا بالحياة والحركة. إن حركة الممثل لم تكن حركة اعتباطية أو استعراضية، بل نظمت ضمن توزيع تشكيلي مدروس يراعي التوازن بين الخطوط العمودية والأفقية في التكوين السينوغرافي، ليخلق انسجاما بصريا دقيقا بين الأجساد والديكور والإضاءة. وبهذا الوعي بالتنظيم البصري تحول الجسد إلى عنصر بنائي داخل التكوين التشكيلي، يعيد باستمرار صياغة ملامح الفضاء على وفق إيقاع درامي بصري يجعل المشهد أقرب إلى لوحة تتنفس عبر حركة ممثليها. إن هذا التلاحم بين الجسد والمكان يجسد أحد أهم المؤشرات النظرية التي أفرزها الإطار الفكري للدراسة والتي ترى أن السينوغرافيا ليست إطارا تقنيا أو خلفية جمالية فقط، بل هي رؤية شمولية تعيد تعريف علاقة الإنسان بالفضاء المسرحي.

المكان في عرض مسرحية (توبيخ) لم يعد معطى جاهزا أو محدد المعالم، بل أصبح نظاما دلاليا متحولا يتكون ويتفكك بحسب إيقاع الأداء، مما جعل من العرض تجربة بصرية وجودية تنبني على جدلية التكوين والانفتاح، وثابت والمتحول. وبهذا الفهم تتجلى اللوحة الحية ككيان تركيبي يعيد إنتاج الجمال من خلال العلاقة المتبادلة بين العلامات البصرية والحركية، بين الجسد كطاقة حية، والفضاء كإمتداد لهذه الطاقة. فالمشهد لم يعد يقرأ بوصفه مساحة عرض فقط، بل بوصفه نسيجا تشكيليا تتفاعل فيه عناصر اللون والكتلة والإيقاع والظل والحركة لتنتج دلالة جمالية موحدة تتجاوز البصر إلى الفكر، وتحول الرؤية المسرحية إلى تجربة حسية فلسفية تتأمل في معنى الوجود داخل الفضاء. ومن جهة أخرى، يمكن القول إن التكوين البصري في عرض (توبيخ) انبنى على مبدأ جمالي واع يتمثل في الاقتصاد بالعناصر المادية لصالح الكثافة الدلالية، وهو مبدأ يؤكد إن البساطة في الشكل يمكن أن تكون سبيلا إلى العمق في المعنى. فالعرض لم يعتمد على وفرة العناصر أو الزخرفة البصرية المفرطة، بل على نقاء التكوين وتوازن الكتل، إذ جاءت المناظر المسرحية الخالية من التزاحم التشكيلي، قائمة على تشكيلات هندسية صافية تتجاوب مع حركة الأجساد وتفاعلاتها داخل الفضاء. ومن هذا التفاعل بين الكتلة والجسد، بين الصمت البصري والحركة الحية، تولدت اللوحة الحية بوصفها فضاء رمزيا يتكلم بلغة الظلال والخطوط والإيقاع البصري. لقد منح هذا النمط من البناء التشكيلي العرض طابعا تأمليا، فكل عنصر وضع بوعي دلالي، بحيث يغدو غياب التفاصيل الزخرفية حضورا من نوع آخر، حضورا للفكرة وللرمز وللطاقة الكامنة في الفضاء الفارغ. وهنا تتجسد الفلسفة جمالية التي يرى فيها الإطار النظري إن جمال اللوحة الحية لا يقوم على الإغراق في التفاصيل أو على الإبهار البصري، بل على الإقتصاد المنظم في التكوين، إذ تنبع القيمة الجمالية من إنسجام العلاقات بين العناصر أكثر مما تنبع من

تعددها. إن هذا الاقتصاد البصري لا يعني الفقراء التشكيلي، بل على العكس، هو نوع من الثراء المضمر الذي يفتح المجال أمام المتلقي يشارك في ملء فراغات الصورة وتأويلها. فكل فراغ على الخشبة، وكل ظل أو كتلة هندسية، يتحول إلى منطقة تأويلية تثير الفكر قبل البصر. وبذلك يصبح الفضاء المسرحي في العرض مختبرا جماليا يمارس فيه المخرج نوعا من التأليف البصري المجرد، إذ تتحقق اللوحة الحية في أبسط أشكالها وأكثرها صفاء، بوصفها توازنا دقيقا بين الامتلاء والفراغ، بين الحضور والغياب، وبين الملموس والمتخيل. وعلى مستوى التلقي الجمالي استطاع عرض (توبيخ) أن يحدث تحولا جوهريا في موقع المتلقي، إذ لم يعد المشاهد كائنا مستقلا بصورة سلبية، بل غدا شريكا فاعلا في عملية القراءة البصرية للعرض. فقد تجنب المخرج تقديم صورة جاهزة أو معان مغلقة، واشتغل على بناء تكوينات مفتوحة تحفز الوعي البصري لدى المتفرج، وتدفعه إلى الدخول في منطقة التأمل والتأويل. فالمشاهد يجد نفسه أمام سلسلة من الصور التي لا تفصح عن معناها مباشرة، بل تدعوه إلى البحث عن دلالاتها في داخل التكوين ذاته، في بنية الضوء، وفي حركة الجسد، وفي توتر الخطوط داخل الفضاء. إن هذا النمط من التلقي ينسجم مع أحد المؤشرات والذي يرى إن اللوحة الحية في المسرح تعيد صياغة العلاقة بين العمل الفني والمتلقي، بحيث يتحول فعل المشاهدة إلى صورة لم تعد تقدم كرسالة احادية الاتجاه، بل كخطاب مفتوح على الاحتمال والتعدد، وفعل إدراك خلاق يشارك المتلقي في تفكيكه وإعادة تركيبه على وفق منظوره الجمالي وخبرته الإدراكية. وهكذا يتجاوز التلقي حدود التقليدية إلى فضاء جديد يصبح فيه المتلقي مؤلفا ثانيا للعمل الفني.

لقد تحولت الفضاء المسرحي في (توبيخ) إلى مختبر بصري للتأمل، إذ تتوالد المعاني من داخل الصورة نفسها لا من خارجها، فيغدو الإدراك عملية ديناميكية تنتج المعنى باستمرار. فكل مشهد يقدم بوصفه لوحة متغيرة، تحتمل قراءات متعددة تبعا لاختلاف زوايا النظر، مما يجعل من العرض تجربة جمالية ذات طابع تأويلي مفتوح، أقرب إلى ممارسة فكرية منها إلى فرجة بصرية. إن جماليات التلقي في هذا السياق تكمن في تلك المنطقة البينية التي يلتقي فيها الوعي البصري للمتلقي مع النية الجمالية للمخرج، لتتكون لحظة المشاركة الخلاقة، إذ يتحول المعنى إلى طاقة مشتركة بين المبدع والمشاهد وبهذا المعنى فإن عرض (توبيخ) لا يقدم للمتلقي، بل يعاد تكوينه معه. وفي ضوء المؤشرات السابقة يمكن القول إن عرض (توبيخ) قد نجح في بلورة مفهوم اللوحة الحية في صورته الحديثة والمعاصرة، لم يقتصر دوره على تقديم مشهد مسرحي تقليدي، بل استطاع أن يجسد وحدة الفنون المسرحية من تشخيص وحركة وإضاءة وصوت وموسيقى وفضاء... ضمن تكوين بصري متكامل متناغم، يعيد تعريف

العلاقة بين كل عنصر فني ومجموعة في الأداء. لقد كان توظيف السينوغرافيا في العرض توظيفا فلسفيا وجماليا متعمقا، لا مجرد زينة أو إطار شكلي، بل أداة لإنتاج خطاب بصري يقرأ كما تقرأ اللوحة تشكيلية، إذ يمتزج المنطق البصري بالرمزية الدلالية. فقد خضعت العلاقات بين العناصر جميعها لتصميم واع ومدروس، يوازن بين الثبات والحركة، بين الضوء والظل، وبين الجسد والفضاء، بما يتيح لكل مشهد أن يصبح وحدة دلالية مستقلة تتحرك ضمن نسق العرض الكلي وتشارك في إنتاج المعنى بشكل متسلسل ومتناغم. بهذا الشكل يتحول العرض إلى فضاء تجريبي بصري وفكري، إذ لا يقتصر دور المتلقي على الرؤية السطحية، بل يصبح شريكا في صناعة المعنى من خلال التفاعل مع اللوحة الحية المتغيرة، واستكشاف العلاقات بين العلامات البصرية والحركية والصوتية والفضائية. وهكذا يجسد (توبيخ) تجربة مسرحية كاملة تتجاوز حدود السرد التقليدي، لتصبح مشهدا متكاملا يجمع بين الفن والاداء والفكر، ويقدم صورة حية للسينوغرافيا المعاصرة كأداة إنتاج جماليات متعددة المستويات. ولقد جاء العرض بوصفه فضاء تشكيليا مركبا ومتعدد المستويات تتفاعل فيه العلامات البصرية والسمعية والحركية في وحدة عضوية واحدة، لا تقتصر على الإبهار البصري، بل تمتد إلى إنتاج معنى وإثارة تجربة جمالية متكاملة. كما إن السينوغرافيا الحديثة تمثل حجر الزاوية في صياغة هذا الفضاء، فهي العنصر الذي يمنح العرض بعد الجمالي المتكامل، ويحول كل مشهد إلى لوحة ناطقة بالحركة والضوء واللون والرمز، إذ تتلاقى الدلالات المرئية والسمعية لتنتج خطابا بصريا وفكريا متجددا. وبذلك يمكن القول ان عرض (توبيخ) لم يكن مجرد تمثيل درامي تقليدي، بل كان تجربة تشكيلية أدائية تجسد مفهوم الجمال المسرحي في صورته المعاصرة والمتجددة، إذ يلتقي البعد التشكيلي بالبعد الدرامي، والمرئي بالسمعي، والحركة بالثبات، ليخلق فضاء جماليا حيا يشارك فيه المتلقي كعنصر فاعل، هي تولد من المشاهدة شعور بالسرور والتأمل والإدراك الفني في آن واحد. إن هذا الفضاء المسرحي المتكامل لا يقدم المعنى جاهزا، بل يفتح مساحات للتأويل والإبداع الشخصي للمتلقي، بما يحقق أحد أهم أهداف اللوحة الحية، وهو تحويل العرض إلى تجربة حسية وفكرية ديناميكية تتجاوز حدود العرض التقليدي وتؤكد على التكامل بين عناصر الفنون المسرحية فيه صياغة جماليات متجددة، تجعل من المسرح مجالا حيا للتفاعل الجمالي والفكري في الوقت ذاته.

يتضح من خلال ذلك إن عرض مسرحية (توبيخ) قد جسد مفهوم اللوحة الحية من خلال تكامل العناصر المسرحية كافة في فضاء بصري حي ومتحول. فقد أثبت إن جسد الممثل والفضاء والإضاءة والصوت لا يعملون بشكل مستقل، بل يشكلون وحدة عضوية تتفاعل فيها العلامات البصرية والسمعية لإنتاج معنى جمالي متكامل. كما أبرز العرض إن السينوغرافيا

الحديثة ليست مجرد إطار شكلي، بل أداة فلسفية وجمالية تمنح المشهد طاقته التعبيرية، وتجعل كل تكوين لوحة قائمة بذاتها ضمن نسيج العرض الكلي. وقد أظهرت حركة الممثلين وتوزيعهم في الفضاء وإيقاع الضوء والظل إن اللوحة الحية ليست تجميدا للحظة، بل حركة داخل السكون، وتحقيق توازن بين الثبات والديناميكية. ومن جهة أخرى، اثبت العرض أن الإقتصاد في العناصر المادية يعزز الكثافة الدلالية، في البساطة التشكيلية تفتح مساحات واسعة للتأمل والتأويل لدى المتلقي، الذي يتحول بدوره إلى شريك فاعل في صناعة المعنى. إن التجربة التي قدمها (أنس عبد الصمد) تجمع بين البعد التشكيلي والدرامي، والمرئي والسمعي، لتنتج فضاء جماليا وفكريا يحقق متعة الإدراك والتأمل في آن واحد. ومن ثم يمكن اعتبار العرض نموذجا حيا لكيفية تطبيق الإطار النظري للوحة الحية في المسرح المعاصر، إذ تتحقق الوحدة بين كل عناصر الأداء وتنتج تجربة متجددة وتفتح آفاقا جديدة للبحث المسرحي والتلقي الفني.

الفصل الرابع

نتائج البحث واستنتاجاته

النتائج:

١. اللوحة الحية في العرض المسرحي ليس عنصرا زخرفيا أو تجميليا، بل هو بنية فكرية وجمالية تعيد تنظيم العلاقات التشكيلية داخل الفضاء المسرحي لتتحول الصورة إلى حامل دلالي متكامل يوازي النص الدرامي في الأهمية.

٢. السينوغرافيا تمثل الإطار الجمالي الذي تتحقق من خلاله اللوحة الحية، فهي ليست خلفية للمشهد، بل كيان بصري تعبيري يشارك في صياغة المعنى عبر تكامل الضوء واللون والكتلة والحركة والموسيقى.

٣. عرض (توبيخ) جسد تطبيقا بصريا لمفهوم اللوحة الحية، إذا اعتمد المخرج على بناء المشهد على وفق رؤية تشكيلية دقيقة تجعل كل تكوين مسرحي أشبه بلوحة مرسومة تتحرك أمام المتلقي.

٤. الضوء في العرض المسرحي تحول من وظيفة إضاءة المكان إلى وظيفة تكوين المعنى، فأصبح أداة رسم تشكيلي توجه التلقي وتعبر عن التحول الدرامي في العواطف والمواقف.

٥. أظهرت العينة إن اللون عنصر دلالي وجمالي في آن واحد، إذ لم يستخدم لأغراض جمالية سطحية، بل كرمز لتقلبات النفس والصراع الداخلي للشخصيات داخل اللوحات الحية.

٦. الفضاء المسرحي في (توبيخ) تمتع بوعي بصري معمق، فقد تعامل المخرج مع الخشبة بوصفها لوحة مفتوحة قابلة للتشكيل المستمر، مما جعلها مجالا لتفاعل الجسد مع المكان، لا مجرد إطار للتمثيل.

٧. العلاقات البصرية بين الممثلين والعناصر التشكيلية أظهرت مبدأ الوحدة العضوية للعرض، إذ تداخلت الحركة مع اللون والإضاءة والصوت في منظومة واحدة تحقق التوازن التشكيلي داخل اللوحة.

٨. تجلى في العرض البعد الرمزي للوحة الحية، إذ تجاوزت الصورة ظاهر الحدث لتغدو تجسيدا للمعاني النفسية والروحية، معبرة عن توتر الإنسان وصراعه الداخلي في لحظات الانفعال القصوى.

٩. اتسم البناء البصري بالاقتصاد في الوسائل والتكثيف في الدلالة، مما أضفى على العرض طابعا تجريديا راقيا يذكر بالمدارس التشكيلية الحديثة كالتكعيبية والتعبيرية.

١٠. أظهر التحليل أن اللوحة الحية تمتلك قدرة عالية على إثارة التلقي الجمالي لدى المشاهد، فهي تدفعه نحو المشاركة الذهنية والوجدانية في بناء المعنى، وتفتح أمامه فضاء تأويليا متشعبا.

١١. اعتمد العرض على التوازن بين الثبات والحركة كاستراتيجية جمالية، فكان لكل حركة جمالية لحظة تأمل بصري، وكل منطلق منها عودة للحياة، مما عزز فكرة الحركة داخل السكون بوصفها جوهر الجمال التشكيلي في المسرح.

١٢. أبرز التحليل إن اللوحة الحية تمثل وحدات التقاء بين الفنون المسرحية والتشكيلية، فهي تحقق اندماجا بين الدرامي والبصري، وبين التعبير الجسدي واللون والإيقاع، لتجعل من العرض نصا بصريا قائما بذاته.

١٣. اتضح أن السينوغرافيا في العرض الحديث لم تعد مجرد تقنية عرض، بل خطاب جمالي وفلسفي يسعى إلى إعادة تشكيل الوعي البصري للمتلقي وإدخاله في تجربة حسية وفكرية معا.

١٤. الممثل في بنية اللوحة الحية لم يعد ناقلا للنص فحسب، بل عنصرا تشكيليا يتفاعل مع الضوء والديكور بوصفه خطابا بصريا داخل التكوين العام، مما يعزز وحدة المشهد الجمالية.

١٥. أثبتت التجربة أن تحقيق الجمال المسرحي لا يقوم على وفرة العناصر، بل على إنسجامها، فكلما زاد الترابط بين اللون والحركة والإيقاع، تعمقت القيمة جمالية للعرض وارتقت لغته البصرية.

١٦. إن اللوحة الحية تمثل رؤية معاصرة للعرض المسرحي، إذ تدمج بين الفن التشكيلي والأداء الدرامي لتنتج شكلا بصريا ذا طابع فلسفي وجمالي يعبر عن الإنسان والعالم في آن واحد.

الاستنتاجات:

١. إن اللوحة الحية في العرض المسرحي هي بنية فكرية تتأسس على رؤية فلسفية للعالم.

٢. اللوحة الحية تمثل جوهرا جماليا جديدا في المسرح المعاصر.

٣. اللوحة الحية في العرض المسرحي لم تعد مجرد انعكاس للواقع، بل أصبحت إعادة خلق له بوعي فني.

٤. إن الجماليات في اللوحة الحية لا تستمد من التزيين أو الزخرفة، بل من العلاقات الداخلية المنظمة بين العناصر البصرية.

٥. إن اللوحة الحية تؤدي دور الوسيط بين الفنون البصرية والمسرحية.

٦. إن السينوغرافيا المعاصرة قد غيرت مفهوم المتلقي من مشاهد سلبي إلى مشارك فاعل.

٧. تؤكد اللوحة الحية على مركزية الجسد الإنساني بوصفه أداة التشكيل الأولى.

٨. إن الجمال المسرحي لا يتحقق بالتماثل أو المحاكاة، بل عبر الاختلاف والتباين المنسجم.

٩. إن الجماليات في اللوحة الحية تتأسس على الإدهاش البصري لا على الإيضاح التفسيري.

١٠. إن اللوحة الحية في المسرح يمكن أن تشكل مدخلا لتأسيس لغة بصرية تنتج جماليات مسرحية ذات هوية ثقافية متميزة.

١١. ان اللوحة الحية تمثل أحد أهم تجليات الحداثة في فن العرض المسرحي تجعل من المسرح تجربة بصرية فلسفية تتجاوز حدود الكلمة نحو أفق الصورة المتحركة الحية.

التوصيات:

١. تعزيز استخدام اللوحة الحية في المسرح الأكاديمي والعملي كاداة تعليمية وأساسية في ورش العمل المسرحية.

٢. تطوير برامج تدريبية متكاملة للجسد والفضاء المسرحي بحيث يصبح الأداء الجسدي عنصرا فاعلا في إنتاج اللوحة الحية ويعزز التفاعل بين الممثل والفضاء.

٣. استثمار الوسائط التقنية الحديثة في إنتاج اللوحات المسرحية لتوسيع أفق اللوحة الحية.

المقترحات:

١. إجراء دراسة مقارنة بين المسرح التقليدي ومسرح الشارع في انتاج اللوحة الحية.

٢. الابعاد الرمزية اللوحة الحية المسرحية في العرض المسرحي.

٣. الألوان ودلالاتها في اللوحة المسرحية الحية.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور.(ب.ت). لسان العرب.ج٧. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر.

٢. أردش، سعد. (١٩٨٨). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

٣. بافي، باتريس.(٢٠١٥) معجم المسرح. ط١.تر:ميشال ف. خطار. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٤. بوبوف، الكسي.(١٩٧٦). التكامل الفني في العرض المسرحي. تر: شريف شاكر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.

٥. تشيني، شلدون.(ب.ت). تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ج١. تر: دريني خشبة. الجماميز: مكتبة الاداب.

٦. التكريتي، جميل نصيف.(١٩٨٥). قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي. العراق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

٧. حمادة، حسن. (٢٠٠٢). مفهوم العبث بين الفلسفة والفن. القاهرة: مكتبة دار الكلمة.

٨. خشبة، دريني. (ب.ت).أشهر المذاهب المسرحية. الجمهورية العربية المتحدة: وزارة الثقافة والارشاد القومي).

٩. الرازي، محمد ابي بكر عبد القادر. (١٩٨٣).مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.
١٠. ريد، هربرت.(١٩٨٩). الموجز في تاريخ الرسم الحديث.ط١. تر: لمعان البكري. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة–افاق عربية.
١١. سليمان، زيد سالم.(٢٠١١). السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق مسرحية نزهة أنموذجا، (جامعة بغداد: مجلة كلية الآداب، العدد٩٥).
١٢. الشرقاوي، جلال.(٢٠١٢). الاسس في فن التمثيل والاخراج المسرحي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٣. صليبا، جميل.(١٩٨٢). المعجم الفلسفي. ج١.بيروت: دار الكتاب اللبناني.
١٤. عبد الوهاب، شكري.(٢٠٠٩). الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي.ط١.مؤسسة حورس الدولية.
١٥. العبودي، جبار جودي جبار.(٢٠٠٩). جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
١٦. العميدي، حيدر جواد كاظم.(ب.ت). جماليات السينوغرافيا في الفضاء المفتوح، جامعة بابل. مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، العدد ٤.
١٧. عيد، كمال الدين.(٢٠٠٦). اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي.ط١. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
١٨. فراي، ادوارد.(١٩٩٠). التكعيبية. تر: هادي الطائي. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
١٩. كريج، ادوارد كوردن. (ب.ت). في الفن المسرحي. تر: دريني حشبة. مكتبة الآداب بالجماميز.
٢٠. مدكور، ابراهيم.(١٩٧٩). المعجم الفلسفي.ج١.القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية.
٢١. مطر، أميرة حلمي. (ب.ت). فلسفة الجمال. القاهرة: دار المعارف.
٢٢. موسى ، مشعل .(٢٠٠٨). السينوغرافيا والإشارات الاولى للمسرح الاغريقي . (الموقع الالكتروني لـ – الحوار المتمدن ، العدد ١٩٥٦ – ٢٠٠٨/٤/٢٤ http ://www.ahew ar .
٢٣. ناصر، ستار جبار.(١٩٨٨). السينوغرافيا المصطلح والدلالة .جريدة الزوراء. بغداد: العدد٦٧، الخميس، ١٧ ايلول).

٢٤. هارفي، ديفيد.(٢٠٠٥). حالة ما بعد الحداثة- بحث في اصول التغيير الثقافي. ط١. تر: محمد شيا. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
٢٥. هاورد، باميلا.(٢٠٠٢). ماهي السينوغرافيا. تر: محمود كامل. مطابع المجلس الاعلى للأثار.
٢٦. هبنر، زيجمونت. (١٩٩٣). جماليات فن الاخراج. تر: هناء عبد الفتاح. الهيئة المصرية للكتاب.
٢٧. هبنر، زيجمونت.(١٩٩٣). جماليات فن الاخراج. تر: هناء عبد الفتاح. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٨. و.بير. (٢٠١٦). المسرح الروماني. تر: زين العابدين سيد محمد وحاتم ربيع حسن. ط١.القاهرة: المركز القومي للترجمة.
٢٩. الياس، ماري وحنان قصاب.(٢٠٠٦). المعجم المسرحي. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

References:

1.Ibn Manzur. (n.d.). Lisan al-Arab. Vol. 7. Cairo: Egyptian General Organization for Authorship, Information, and Publishing.

2.Ardash, Saad. (1988). The Director in Contemporary Theater. Kuwait: National Council for Culture. Arts, and Letters.

3.Al-Tikriti, Jamil Nassif. (1985). Readings and Reflections on Greek Theater. Iraq: Publications of the Ministry of Culture and Information.

4.Al-Razi, Muhammad Abi Bakr Abd al-Qadir. (1983). Mukhtar al-Sahah. Kuwait: Dar al-Risalah.

5. Al-Sharqawi, Jalal. (2012). The Basics in the Art of Acting and Theater Directing. Egypt: General Egyptian Book Organization.

6.Al-Aboudi, Jabbar Joudi Jabbar. (2009). The Aesthetics of Scenography in Theatrical Performance. Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.

7. Al-Amidi, Haider Jawad Kazem. (n.d). The Aesthetics of Scenography in Open Space. University of Babel. Journal of Babel Center for Human Studies, Issue 4.

8. Elias, Marie and Hanan Qassab. (2006). The Theater Dictionary. 2nd edition. Beirut: Librairie du Liban Publishers.

9. Pavie, Patrice. (2015). Theater Dictionary. 1st edition. Translated by Michel F. Khatara. Beirut: Center for Arab Unity Studies.

10. Popov, Aleksei. (1976). Artistic Integration in Theatrical Performance. Translated by Sharif Shaker. Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

11. Cheney, Sheldon. (n.d). The History of Theatre in Three Thousand Years. Translated by: Darini Khashaba. Vol. 1. Al-Jamamiz: Library of Literature.

12. Hamada, Hassan. (2002). The Concept of Absurdity Between Philosophy and Art. Cairo: Dar Al-Kalima Library.

13. Khashaba, Darini. (n.d). The Most Famous Theatrical Movements. United Arab Republic: Ministry of Culture and National Guidance.

14. Reed, Herbert. (1989). A Concise History of Modern Painting. 1st ed. Translated by: Lamaan Al-Bakri. Baghdad: General Cultural Affairs House - Arab Horizons.

15. Suleiman, Zaid Salim. (2011). Scenography Between Theory and Practice: The Play Nahzat as a Model. (University of Baghdad: College of Arts Journal, Issue 95).

16. Saliba, Jamil. (1982). The Philosophical Dictionary. Vol.1. Beirut: Lebanese Book House.

17. Abdel Wahab, Shukri. (2009). The Scientific and Theoretical Foundations of Theatrical Directing. 1st ed. Horus International Foundation.

18. Eid, Kamal Al-Din. (2006). Figures and Terms of European Theater. 1st ed. Alexandria: Al-Wafaa House for Printing and Publishing.

19. Hepner, Zygmunt. (1993). The Aesthetics of Directing. Trans: Hana Abdul Fattah. Egyptian Book Authority.

20. Fry, Edward. (1990). Cubism. Trans: Hadi Al-Taie. Baghdad: Al-Ma'mun House for Translation and Publishing.

21. Craig, Edward Gordon. (n.d). On the Art of Theater. Trans: Drini Hashba. Jamamiz Library.

22. Madkour, Ibrahim. (1979). Philosophical Dictionary. Vol. 1. Cairo: General Authority for State Printing Houses.

23. Matar, Amira Helmy. (n.d). Philosophy of Beauty. Cairo: Dar Al-Ma'arif.

24. Mousa, Mishaal. (2008). Scenography and the Early Signs of Greek Theatre. (Al-Hiwar Al-Mutamaddin website, Issue 1956 – 24/4/2008 http://www.ahew ar).

25. Nasser, Star Jabbar. (1988). Scenography: Terminology and Significance. Al-Zawra Newspaper. Baghdad: Issue 67, Thursday, 17 September.

26. Harvey, David. (2005). The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change. 1st ed. Translated by: Muhammad Shia. Beirut: Center for Arab Unity Studies.

27. Howard, Pamela. (2002). What is Scenography? Translated by: Mahmoud Kamel. Supreme Council of Antiquities Press.

28. Hepner, Zygmunt. (1993). The Aesthetics of Directing. Translated by: Hanaa Abdel Fattah. Egypt: General Egyptian Book Organization.

29. W. Beer. (2016). Roman Theatre. Translated by: Zain Al-Abidin Said Muhammad and Hatem Rabie Hassan. 1st ed. Cairo: National Center for Translation.

Foreword:

In line with its rigorous scholarly approach, and continuing with the distinguished academic and cultural standing achieved by the previous five issues of Al-Qadisiyah Journal of Arts, which, through their peer-reviewed articles and critical studies, have contributed to enriching the Arab art library and advancing specialized academic research- the sixth issue reaffirms this trajectory and consolidates the journal's standing as a scholarly platform dedicated to the arts and their contemporary discourses. In this context, the journal presents readers and researchers with a new collection of rigorous scholarly studies produced by a select group of researchers and academics from

Iraqi and Arab universities and academic institutions, continuing its mission to establish a space for dialogue and intellectual exchange, where aesthetic, critical and philosophical perspectives intersect to interpret the transformations of the arts and their current manifestations. This issue features seventeen academic papers covering a range of topics, from the visual arts, art history, theatre, cinema and television to music, as well as issues of art education and modern teaching techniques, reflecting the richness of these fields of knowledge and the breadth of their research horizons.

In its intellectual structure, this issue reveals a clear interest in exploring the aesthetic and philosophical dimensions of modern and contemporary art; as the research addressed issues related to psychological structures, perceptual aesthetics, and the arts of modernism and beyond, through studies that discussed movement in modern art, the relationship between colour and light in the Impressionist school, and the influence of pragmatism on contemporary art, as well as interactive space as a visual structure with aesthetic and perceptual dimensions. The issue also paid particular attention to the Iraqi and Arab visual arts scene, focusing on manifestations of contemporary painting and postmodern representations, alongside studies that explored raw and traditional approaches in clay art, and others in art history that examined the iconic and artistic dimensions of the seals of the Isin–Larsa period.

In the field of performing, audio and visual arts, the issue's research encompassed in–depth critical and philosophical studies, including an examination of alienation in meta–narrative cinematic discourse, aesthetic treatments of the image in television drama, as well as an analysis of the psychology of an actor's movement in

musical films, and an exploration of the aesthetics of live painting in contemporary Iraqi theatre. Music and applied experiments were also featured in this issue, with one study examining the use of Arabic maqams in solfège exercises and their impact on the development of performance skills among music students, alongside an applied study in the field of ceramics that explored the production of Shino glass using Chinese white kaolin.

In line with the journal's focus on issues of art education and the future of contemporary education, the published research discussed topics related to curriculum development and the fostering of creative behaviour in learners, through studies examining the role of the art teacher in enhancing the desire to learn, and the effectiveness of active learning techniques in developing artistic performance and creative behaviour among female students at the Institute of Fine Arts, as well as an analytical study of the art education curriculum at the preparatory level in light of the creative and digital competencies of contemporary learning.

In presenting this diverse body of knowledge, Al-Qadisiyah Journal of Arts reaffirms its ongoing commitment to supporting rigorous scientific research and opening new horizons for researchers to offer critical and aesthetic analyses that contribute to deepening artistic and cultural awareness, whilst strengthening the presence of specialised academic discourse within the Arab intellectual landscape.

In conclusion, the Editorial Board extends its deepest gratitude and appreciation to the Deanship of the College of Fine Arts, represented by the Dean, Professor Dr. Kadhim Nwir Kadhim, the

Associate Dean for Scientific Affairs, Professor Dr. Anas Rahi Ali, and the Associate Dean for Administrative Affairs, Assistant Professor Dr. Ismail Hassan, for their invaluable efforts in overcoming the challenges faced by the journal in completing and publishing this issue. We also express our gratitude to all the researchers who placed their trust in the journal and contributed their valuable papers to enrich this volume. Our thanks also go to the expert reviewers and referees for their academic efforts that maintained the journal's rigorous scholarly standards. Furthermore, we extend our appreciation to the staff of the University of Kufa Press for their dedication to the printing and hard-copy publication of this issue, and to all members of the Editorial Board for their diligence and meticulous follow-up in producing this volume in its proper prestige.

Professor Dr. Abbas Ali Abbas Al-Hussainy

Editor-in-Chief