حركيـة الشـكل الفنـي فـي العرض المسرحي العراقـي

د. جاسم كاظم عبد ..... حسن ابراهيم حسون

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملخص البحث:

يتلخص البحث في تتبع حركية الشكل الفني داخل العرض المسرحي وما تضفيه هذه الحركية في تطور الشكل وتعددية المعنى، وقد جاء هذا البحث لمعالجة مشكلة ذات اهمية كبيرة في انشاء الصورة والشكل للعرض المسرحي فالتطور والتحول داخل منظومة العرض يتطلب بناء حركيا يمَكنْ لنمو الاشكال والارتقاء بها ، وقد جاء هدف البحث بالاتي: التعرف على حركية الشكل في العرض المسرحي العراقي. ثم حدد الباحث مصطلحين هما الشكل والحركية.

اما في الاطار النظري فقد قسم الى مبحثين: الاول (حركية الشكل الفني) والثاني هو (حركية الاشتغال الاخراجي في العرض المسرحي). ثم اختار الباحث عينة قصدية لغرض التحليل وهي مسرحية (ثامن ايام الاسبوع)، بعدها ظهرت نتائج البحث والتي منها: الحركية لا تعرف شكلاً سكونياً ثابتاً في العرض المسرحي بل هي مسارات متحركة ينتقل فيها النموذج من شكل إلى آخر. ومن ثم قائمة بهوامش ومصادر البحث ثم ملخص باللغة الانكليزية.

مشكلة البحث:

تمتاز حركية الشكل في العرض بان لها القدرة لانتقال المادة من الساكن الى المتحرك ومن الفوضى الى النظام ومن العضوي الى الروحي بواسطة قوانينها الافتراضية والجمالية التي تهدف الى استخلاص القواعد و المبادئ التي تنطوي عليها حركية الاشكال المختلفة بهدف رصد تفاعلاتها البنائية ووضع مجالاتها ومساراتها بين نقاطها وخطوطها فهي ذات فعالية حركية تتداخل فيها مجموعة من المصادر الضوئية واللونية التي تتشارك مع الخامة والملمس والكتلة والحركة في بناء اشكال قادرة على وضع الثنائيات والمتقابلات والمتناقضات معا في وحدة صراعية من اجل اعادة انتاجها وتصعيد قدرة نماذجها بواسطة الحركة الارتدادية والاسترجاعية التي يجربها العرض للدخول في مسار حركي جديد يساوي ما بين التحولات النوعية الاسلوبية والاخراجية وبين التحولات التقنية في عملية الاستيعاب والفهم. ان الحركية الجدلية في العرض المسرحي تحتفظ بتطورها المعرفي و التاريخي وتدخل في ميدانها الفلسفي عن طريق شروطها المادية ذات الانشطة الفنية والهندسية التي تسعى الى تكامل انتاجها الاسلوبي ووظائفها المادية عن طريق معرفة المفاهيم والاساليب الاخراجية وطرقها الادائية التي يتم تشكيلها بواسطة مجموعة من القراءات التركيبية والتحليلية وايجاد طرق جديدة ومتنوعة للعملية الانتاجية فضلا عن انها تصل ما بين الحركة الظاهرية والفيزيائية الخارجية وبين علاقة عناصر العمل الفني مع بعضها فانها تضع مسارا مختلفا لعملية التغيير والتطور والتحول والذي بموجبه تختلف الاشياء في ظهورها الحتمي والانتقالي من الاشكال المتدنية الى اشكال اكثر تعقيدا وفي هذا التدرج من الكم الى النوع تتحول

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاشكال بكيفاتها النوعية والنموذجية. لهذا فقد وجد الباحث مشكلة بحثه بالعنوان التالي : حركية الشكل الفني في العرض المسرحي العراقي .

هدف البحث:

التعرف على حركية الشكل في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

الشكل الفني للعرض المسرحي المقدم في مدينة بغداد لعام 2010.

تحديد المصطلحات :

1 -الشكل :

في اللغة انه "الشَكَل بالفتح ، الشَبَهْ و المَثلْ ، والجمع اشكال وشكول ، وشكل الشئ صورته المحسوسة والمتوهمة وتشكيل الشئ تصوره شكله وصورة".(1)، وايضا " فالشكل في الاصل هيئة الشئ وصورته".(2)

ويعرف ايضا بانه "تنظيم عناصر الوسيط المادي الذي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة للاخر، وبالطريقة التي تؤثر كل منها بالاخر".(3)

الشكل اجرائيا : هو العلاقة الداخلية لوحدة وتكامل وتطور الاشياء المادية وتعبير عن بنية باطنية تتكشف في تنظيمه الخارجي، يمثل مسارا موحدا في تنظيم الظاهرة وتفاعلاتها المادية، ويمتاز باستقلاله النسبي وتغييره التدريجي ليضع حدا فاصلا لتناقضاته .

الحركة :

تعرف الحركة فيزيائيا بانها "التغيير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمنا معينا ".(4).

كما تعرف بانها "تغير متصل للوضع في المكان اي هي تغيير وضع الجسم بالنسبة لما حوله "(5). وايضا تعرف هي "ليست مجرى بل هي دنياميكية وهي شئ اخر عن الانتقال بين نقطة واخرى"(6).

الحركية اجرائيا :

الحركية جوهر الحركة، جوهرها المتصور، الشئ الملازم لها، ظاهرة تحولية ذات سمات تطورية وهي تحول تدريجي منظم من الاشكال الدنيا الى الاشكال العليا ويتم النظر الى حركتها التطورية بوصفها تحولا في البنية الاسلوبية و الاخراجية فهي انتقال من الساكن الى المتحرك وتغييرا من القديم الى الجديد وتطورا من الادنى الى الاعلى .

الاطار النظري

المبحث الاول:

حركية الشكل الفني

أن أختلال الأشكال وتمايزها في الفن والطبيعة جعل (سقراط) أن يميز ما بين الأشكال الهندسية في الطبيعة والأشكال التي يصنعها الإنسان فالأشكال الهندسية في الطبيعة لها صفة الجمال الدائم بينما تلك التي

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يصنعها الإنسان لها صفة الجمال النسبي فهي ذات أهداف وغايات محددة(7)، وأن هذا الأستقصاء وراء أسبقية الأشياء نراه يتجسم بالمبدأ الروحي الذي يفرض جوهراً أولياً لحركة المثال الأعلى والمطلق، لهذا يتطابق الشكل الخالص مع جوهر المجرد الواقعي.

فهذه الملازمة الجوهرية ما بين الشكل والمادة جعلت من الشكل عند (أفلاطون) ما هي إلا فكرة تأخرت قليلاً في ذهن صانعها ومن ثم تحولت إلى أنشاء وتشكيل، فالشكل لديه هو المبدأ الذي يشرح كون الشيء شيئاً إي أن الشكل تعبير عن صورته، على الرغم من ثبات الشكل لديه والذي يعني الجوهر الثابت لكنه أكد "على أن الماهية تسبق الوجود إي فكرة الشيء تسبق وجوده ولكنها لا تتحق الا به"(8).

لكن الشكل عند (أرسطو) يمثل الجوهر الواقعي، وأن المادة تجد تعبيرها الكامل في هذا الجوهر، وأن كل موضوع يحوي على شكل ومادة، وأن الشكل يحقق الوحدة العضوية عن طريق الترتيب والنظام بها يمتلك صفاته الجميلة التي تجعله حقيقياً وواقعياً، لهذا نراه حين فرق بين المادة والشكل فأنه يفرقها على أساس أختلاف طبيعتها الحركية المتداخلة فـ" كل منهما يعتمد على الآخر، فالعلاقة بينهما، كالعلاقة بين الجسد والروح، فلن تغدو مادة ما على شكل ما، دون صورة، ولن تغدو صورة ما، ما لم يكن هناك مادة بشكل ما"(9).

والشكل لدى (كانت) يجري تحريره من الغاية، لهذا فالمعرفة لديه تفترض شرطين أساسيين هما المادة والشكل معتبراً أن المادة هو ما يرد من موضوعات، إذ تبدو لحواسنا، وهذه الموضوعات خارجية ولا تحمل ترتيباً وليست لها وحدة كاملة، إما الشكل فهو الذي يرتبها وينظمها، وأن المثل والأفكار ليست حقيقة نهائية لمعرفة الأشياء، لأن المادة في حد ذاتها ليست أستاطيقية في ذاتها، ولذلك لابد أن تتخذ المادة صورة حتى يتسنى أدراك العمل الفني ، وفي هذه الصيرورة الدائمة لا يوجد ما هو طارئ أو ثانوي فـ" الشكل وحده هو الذي يجعل الأنتاج عملاً فنياً، كما أن الشكل أو الصورة ليس عملاً عارضاً أو طارئاً أو ثانوياً، ويتم النظر إلى الشكل بوصفه بناء خبرة جديدة مضافة فهو العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه"(10)، وحين يقول (هيغل) أن الأفكار تشكل مضمون الفن بعبارته الشهيرة أن الجمال هو التخيل المحسوس للفكرة، وأن المحسوسات والخيالات هي التي تشكل مادة الفن وبنيته، لهذا فأن المضمون سيتحول إلى موضوع، ويتجلى المضمون بصورة موضوع، فالفن لديه هو وضع الفكرة في صورة، ثم تشكيل هذه المادة على مثال لها ومن هنا يأتي تأكيده على أن الصورة هي موجودة في ذاتها ولذاتها، إذ يتم النظر إلى الفكرة بكونها الحق ومظهرها الحسي يكون الجمال.

إذا كان (هربرت ريد) يرى أن شكل العمل الفني " هو الهيئة التي يتخذها العمل ولا يعني إذا كان العمل الفني بناءاً أو تمثالاً أو مسرحية أو غيرها فأن كل شيء من هذا أتخذ هيئة خاصة وتلك الهيئة هي شكل العمل الفني"(11) ، فهو يشترط التشابك الداخلي لجميع عناصر العمل الفني وأرتباطها في وحدة فنية لهذا يقول " تعيش؛ كل عناصر العمل الفني في أرتباط داخلي متشابك فهي تتضامن جميعها لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر.

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وهنا تكمن قوة العمل الفني وتميزه، فالشكل النهائي الذي يظهر به هو مجموعة من العوامل التي تؤدي إلى تماسك أجزائه لذا فالشكل هو صياغة التجربة ومعناها في آن واحد . كما تضع (سوزان لانجر) عملية الأنفعال الفني لأنتاج الصورة المعبرة بوحدة عضوية حية تسميها الشكل، فالصورة المعبرة ذات معنى، وهذا المعنى يكون باطن الصورة ذاتها وهو لا يشير إلى شيء خارجها فتصبح الصورة بهذا المعنى أسقاطاً وليست نسخة ، ويتحول كل أدراك حسي إلى أنفعال ومن ثم يتحول إلى صورة تأخذ شكلاً معيناً " الأنفعال الفني صورة للأنفعال، وليس الأنفعال ذاته، ففي الفن يتحول الأنفعال إلى صورة، إي يأخذ شكلاً، بحيث يمكن فهمه وتأمله وأدراكه(12)، لهذا فأن " الأعمال الفنية الكبرى في التاريخ لم تكن أعمالاً كبرى بفضل مضمونها التعبيري، بل بفضل الحقائق الوجدانية الكبرى التي أستطاعت أن تجسدها"(13)، أن "خاصية الفني الفريدة تتمثل في تطبيق عامل بنائي على المواد لصياغتها أو حتى تشويهها هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه بل ترتبط به بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل بل تصبح المادة نفسها مشكلة إذ لا توجد مادة خارج التركيب "(14)، لهذا يحدد (جيروم ستولينتز) وظائف جمالية ثلاثة للشكل :

أولاً: أن الشكل يضبط إدراك المتلقي ويرشده ويوجه أهتمامه في أتجاه معين.

ثانياً: أن الشكل بأكمله يرتب عناصر العمل الفني .

ثالثاً: أن للشكل أهمية إذ لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو الذي يدل عليه(15).

وهكذا يُعد الشكل وفقاً لـ(جيروم) بأنه ممارسة تصورات عينية في غاية التركيب والتعقيد، فهو يطلق الذهن إلى مديات وأبعاد جديدة لحركة الأشياء المتوالدة والقابلة للتواصل عن طريق علاقاتها المتبادلة بين الأشياء المختلفة لإثارة حساسية عناصره الطبيعية وأنتقالها جمالياً إلى الشعور(16) ، وقد ساهمت الاشكال الرمزية بفهم جديد حينما " ركزت على الوظيفة التي تؤديها الاشكال حينما ذهب (كاسيرر) الى ان مهمة الفلسفة هي ان تكشف عن البنيات الاساسية للاشكال الرمزية، ان الاحساس بالشكل كحركية دينامية يأتي من مفهوم البناء نتيجة التفاعل الداخلي عن طريق حركة العناصر الذي تؤدي الى عملية التحول في علاقات البناء التي تساهم في ايجاد صفات جديدة ونوعية كما تبين نسقية (شتراوس) المتكونة من عناصرها السطحية والعميقة التي تشمل صيرورة الظاهرة في بنائها، كما تشمل البنية العميقة الجوهري الثابت الذي يعطي للظاهرة بنائها الداخلي، كما ان ديالكتيك البنى السطحية مع البنى العميقة هو الذي يؤدي الى التحول في البنى السطحية،

المبحث الثاني:

حركية الاشتغال الاخراجي في العرض المسرحي

أن العرض المسرحي هو بناء وليس اكتشاف وهو مطابقة ما بين النموذج والظاهرة، وان الحقيقة يمكن ملاحظة جزء منها، ولا يمكن التعرف عليها كاملة الا بواقعي أنا، لهذا فهي منقوصة دائماً، ولا تكتمل الا بالفن، ان هذا التعيين بمثابة الطريق الى فهم الواقع، وهو التمثل الكامل لتجسيد المضمون الذي يتضمن الظاهرة بتمامها، لهذا استبدل ستانسلافسكي الواقع بالنص، واصبح النص هو الجدار الأكثر صلابة

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

للفكرة المجردة التي تحتوي الداخلي والخارجي معاً، وخضوع الظاهرة الى المخيلة التجريبية التي تسمح بتشكيل دقيق وجديد للواقع.

بهذا يطرح (ستانسلافسكي) مساراً عقلياً لمنهجه في تحديد حركية الممثل بواسطة ابحاثه التجريبية التي حملت الاساس النظري لما يسمى بالواقعية النفسية فقد "اقلع ستانسلافسكي عن المبالغة في المرحلة الطبيعية ودخل على نحو تدريجي الى الواقعية الفوتوغرافية وبدأت ابحاثه عن الواقعية الداخلية، التي اعطت بنى منظمة لمطابقة نموذجه الواقعي مع حركة البنية الداخلية للممثل لأن "ما يرشد الممثل الى التعبير التلقائي عن الشخصنة من خلال مهام يصنعها ويحددها لنفسه على شكل افعال داخلية تؤدي الى ادماج حياة الشخصية الداخلية في التعبير الخارجي عنها(17)، مما يؤدي الى انتقال الشخصية من خلال الممثل الذي يؤدي دور الوسيط، فهو القناة الاولى التي تصل من خلال الشخصية

في حين ان الشكل عند (جوردن كريك) ان الشكل نتاج فصله عن الشروط الموضوعية لنشوئه، ولهذا فهو اخفاءاً مستمراً للقيمة الدائمة للمحتوى، والغاءاً لتحديد الطبيعي والواقعي، وعن طريق المقولة يهدف الى "العثور على الواقع بواسطة ما وراء الاحاسيس، وما وراء المواضيع الخارجية"(18)، ولهذا فهو يمحو التناقضات ويعرض المعنى في التساوي المجرد بين مفهومين غير متساويين – الواقع والمادة المعروضة بواسطة تقديم الفكرة من بؤرة التحامها مع اولى التشكيلات والتكوينات المصاحبة لتأسيس الفضاء الى منطقة الخيال الواسع، لذلك يصبح التكوين الصوري والمشهدي هو المعبّر عن الشروط الموضوعية للواقع بواسطة الاشكال المجردة، نافياً عنها سماتها الاجتماعية، ليتم اختزال علاقة الواقع بالشكل الى سماته الخارجية، فالشكل المثالي عند كَريك "يجمع بين المستوى الحواري اللفظي والمستوى البصري السينوغرافي والحركي، وهو خلق واكتشاف وايحاء وجمال وشاعرية رمزية وانزياحية، وتشكيل علاماتي يعتمد عبر الايحاء والظلال بدلاً من التفاصيل الواقعية والطبيعية"(19)، لهذا فقد تحول الفضاء المشهدي الى اشكال تتحكم فيها الارادة التجريبية (السوبرماريونيت) الممثل "يجب ان يستلهم في تمثيله عالم الروح الغامض"(20)، فالعرائس تستجيب للتوجيهات، تذعن، ولا تقترح، فالمسرح "سيكون مسرح طقوس، ولا مسرح اقوال مسرحاً يصل الى فهم الجميع، عن طريق الاحساس، مسرحاً تتفجر منه الحركة التي هي في الواقع، رمزاً للحياة.

اما (ارتو) فيرى من غير الممكن إزالة القناع عن طابع الروح الخلاّق – الميتافيزيقيا - فهي المصدر الوحيد للمسار الذي تقطعهُ الفكرة لكي توضع في مادة، انها الطاقة العفوية لامتداد المعرفة والمهيمن الذي يستوعب الصورة الحلمية الشفافة المتشكلة في الخيال، ووضعها في اشكال مرئية، ان ذلك يسمح بانشاء فضاء نظري ينسجم مع قوة الحلم وامكانية الفهم العقلي المعتمد على سلطة العقل، لهذا فأن الفكرة التي تجد نفسها في قطيعة مع الواقع، يستطيع العقل انتاجها على شكل صور مرئية في الفن، وعن هذا الطريق يتلاشى التناقض ما بين العقل الازلي والعقل الواقعي ويتم تثبيت الحلول الميتافيزيقية في مواجهة الأفكار لانتاج أكبر قدر ممكن من وحدة الاشكال، و"تشغيل الدلالة الصورية في العرض المسرحي بصرياً، اي الاهتمام بجوهر الصورة وشعريتها حسياً وبالتالي انتاج المعنى الدلالي لها، والبحث عن الكيان الميتافيزيقي للغة المنطوقة يجعلها تعبر عما لا يستطيع التعبير عنه عادةً، ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني العضوية الملموسة، ويتيح لها فرصة

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المطابقة مع الفراغ الكوني، انه يعيد اليها في النهاية معانيها المجردة المطلقة وقدرتها على التأثير، لهذا فهو يدعو الى مسرح يستخدم السحر والاسطورة في التعرية القاسية للصراعات المتأصلة في اللاوعي الانساني الجماعي. كما تسعى بنائية المشهد الى ضبط ايقاعها عن طريق الاصرار على ايجاد تكافؤ ما بين الصورة الحسيّة والفكرة المجردة، مما أدى الى انتاج اشكال وجدت نفسها انها أمام صراع حتمي بسبب قوانين حركية داخلية من الهدم والبناء والتناقض والتعارض، مما أدى الى تغيير في ايقاعها الحركي والزمني، بسبب مجموعة من التحولات التي عبّرت عن نفسها بـ"انشداد ديناميكي يحول الزمن – امتداد الحركة الى ادراك حسي، وانشداد حركي في الفضاء، وهو انشداد ما بين الفكر والصورة والحركة، ففي الحركية المشهدية للرؤية يمكن للتجربة ان تضع اشكالها بلغة مرئية قادرة على التواصل والاستمرار الوقتي فـ"اللاعقلانية والهذيان بديلين بامكانهما تحرير الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي"(21).

ان الملحمة شكل خارجي للواقع كما عند (بريشت)، ولا يتجلى مضمونها المادي الا باضعاف توترها، وتجديد التفكير في افعالها الحتمية، فمضمونها بوصفه ارادة انعزالية صُلْبة، يمتلك القدرة على التأثير في حقلها الارادي، اما الحركية الملحمية فهي التدخل في المنظومة الفكرية والبنائية من اجل تحريك المنظومة الذهنية للحاضر وزعزعتها بواسطة النظر الى الاشكال التاريخية بوصفها واقعاً متغيراً وزجها في واقع يتلائم شكلياً معها، ويختلف مضمونياً مع ارادتها.

ان النموذج البرشيتي لا ينفصل عن الواقع، بل هو صياغة جديدة له "فالنموذج الملحمي يؤكد الطبيعة المأسلبة لنظام الاشارة التلخيصية لنموذج الواقع والذي يتطلب قوة القصد وادراكه"(22)، بواسطة منظومة اشارية اختزالية تقديمية، تقوم بتصوير الاماكن وفرض سمات، لا توجد فيه لأن " تصورنا للمكان الاصلي يعطي للمشاهد اكثر مما لو رأى المكان الأصلي"(23)، وعن طريقة التعبير عن الفكرة يتم تعميق فعلها الدال لأن التعبير لديه فكرة تصدر عن العلامة للوصول الى معنى محدد لذلك فالمسافة المكانية هي التي تمثل العمق الحقيقي للفعل الدال، فالحركية المكانية تحافظ على الوحدة البصرية التي تنمو في حقلها الدلالي والرمزي لتأسيس ايقاعها المرئي عن طريق التداخل والتفاعل مع صورة المعنى

ان حركية الشكل والمضمون وفق رؤية (روبرت ولسون) هو توسط خارجي للاشياء، يوسطها الفنان من اجل جعلها قوى خارجية مؤثرة، ليعطي للاشكال هدفاً خارجياً لطبيعتها، فالمضمون يسعى الى تثبيت قدرته الايديولوجية والجمالية عن طريق استيعاب المسار التاريخي للمعرفة، و استحواذه على – الفكرة - وسطوته على اساسها المعرفي على مر التاريخ، فالمضمون لا يحتكر فقط الفكرة - وانما تاريخها ايضاً، وهو بذلك يضع ستاراً تاريخياً لحجب الاشكال الجديدة ومنعها من الظهور والتجلي، فالمحتوى لا يعرض الشكل بحقيقته، وانما بحقيقة غيره، لهذا فالشكل تاريخياً يتأخر عن المحتوى، فهو اكثر ثباتاً واقل حركة من المضمون، وعند ظهور اشكالاً جديدة تحدث المفارقة التاريخية، إذ يتم تثبيت حركية الشكل امام تقلبات المضمون المتغيرة، لهذا فالمضمون عند (روبرت ولسون) طارئ يجب حجبهُ بسبب خارجية عرضه فهو يلتصق بالشكل لأجل اعاقة ظهوره، فالشكل وحده عضوية حيّة، فقد سعى روبرت ولسون الى "التذكير والاستغراق المتنامي للشكل في ذاته، واهتماماً بالغاً في الانساق الشكلية والبنائية، ونفياً للمضمون من اجل عرقلة جهد

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المشاهدة في تفسير العرض المسرحي ووضعه في تأمل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها"(24)، ولأجل زعزعة المفاهيم البصرية في المشاهدة يلجأ الى جعل اشكاله تتمتع بتماسكها عن طريق احتساب نسبها واحجامها والوانها، لتبدو اشكالها الظاهرة ذات كثافة تحكمها جماليات الايقاع البصري الذي يشتت المعنى ويُبقي على تفاعلاتها التشاركية بين المتفرج والعرض، وتصبح الافعال مجرد نشاط يؤدي في انواع لا علاقة لها بالترابط بل ينظر الى كل العناصر في عزلة وعلى المشاهد ان يجد المعنى في كل ما يراه ويقرر اذا ما يراه فوضى او نظام له شكل، وهذا فأن الاداء لديه متأثراً بالطبيعة الكولاجية العامة التي تشكل الوحدة المشهدية فهي تجميعات خارج وحدة الاسلوب والعرف الجمالي.

ان استخدام الاشكال ذات المجسمات المتنوعة والتصاميم المختلفة تنشئ صفة اللاثبات وعدم التناغم من اجل مجابهة العام الخارجي الذي تتصارع فيه الاشكال غير المنتظمة، مما يؤدي الى مشهدية بصرية خالية من الثبات والتناغم، وبتأثيرات الاضاءة تصل الاشكال الى غموضها الرمزي والايحائي، فالشكل يتصف بتعددية المعنى، مما يضاعف الاحساس بالاغتراب نتيجة الفصل بين العناصر السينوغرافية المختلفة لتشتيت المعنى وعدم انتظام عملية المشاهدة ولهذا "فالخشبة تصبح بمثابة اسقاط لحالات داخلية، تكتسبُ تأثيراً تخيلياً الى المدى الذي تستشير معه اشكال الفنتازيا اللاوعية لدى المتفرج"(25)، وكذلك "تغلب فيه الافكار التي تعنى بالتركيب والتكوين ويسعى الى جعل المشاهدين يعون العناصر التشكيلية في الاداء، ومن اجل إظهار البناء الهندسي للغة فقد عمد على "التفتيت الغوي للحوار واعطاء الكلمات معنى مستقلاً من المعنى الحرفي، فهو يقدم صور الحديث، اي الاشكال المختلفة التي يتخذها الحديث بين البشر"(26)، فاللغة عند ويلسون بنية لا عقلية مجردة يتم فيها نزع الوظائف التواصلية الدلالية والتعبيرية لها، والتي تأتي بشكل تجمعات صوتية ذات طابع شكلي، لهذا تكمن أهمية النص في مصاحبة العناصر المرئية التي يقوم بتشكيلها في الفراغ المسرحي.

اجراءات البحث:

مجتمع البحث:

العروض المسرحية التي عرضت في بغداد عام 2010 .

عينة البحث: اختيرت عينة البحث بشكل قصدي كونها عرضت في بغداد ولوجود (قرص مدمج) يساعد الباحث في رصد الحالة عند التحليل.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل نموذج العينة

تحليل العينة:

عرض مسرحية (ثامن ايام الاسبوع)

تاليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج: د.راسل كاظم

مكان وتاريخ العرض: مسرح الرواد عام 2010 .

تتلخص مسرحية (اليوم الثامن) بفكرة الحياة التي تقسم النشاط الحركي إلى ثنائيات متعددة، البقاء / الموت، الانا / الاخر، السعادة / الشقاء، وتجمعها في عدة أغراض لتضعها في حقول ثابتة، وجعل تمثلاتها

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الرمزية ذات مراحل أنفعالية للوجود، كما تسعى إلى طرح مجموعة من التوازنات، من أجل خلق قيمة تفاعلية تتلائم مع هذه الثنائيات (المقبرة) بوصفها مكاناً لأستقبال الموتى، والأحياء معاً وفي هذه المكانية يجري صراعاً، عن طريق الرجل الذي يقوم بدفن الموتى، ورجل آخر يزور المقبرة لينشأ بينهما صراعاً يمثل سيرورة متغيرة من الأفكار والأفعال التي تمثل بنى معرفية تؤدي إلى تشابك عالميهما فالعالم الخارجي والداخلي في تناقض مستمر،

يبدء العرض بخلق مساحة هندسية – مربعة الشكل – وفي المقدمة لوحة تشكيلية عبارة عن رسومات تمثل قطعاً بشرية متناثرة بشكل عشوائي باللون الأحمر القاني(صورة رقم 1)

جاعلاً أطارها العام شكلاً سريالياً خيالياً ذو مساحة لونية تحمل طابعاً يمثل نسقاً لونياً باطنياً ويمثل أطار اللوحة باللون الأسود بنية علائقية مهيمنة على المدرك البصري والذي يوحي بأمتداد فضائي يتضامن مع اللون الأحمر الذي يحد من أمتداده جاعلاً (شكل اللوحة) وتكويناتها علامة تتجاوز خصائص المادة التي صنعت منها، ان أتحاد عناصرها الخارجية والداخلية (وحدتها التشكيلية) يؤسس نظامها التشكيلي المترابط ويعين أنساقها التشفيرية والعلامية لهذا فقد أمتلئت اللوحة بالخطوط الدائرية والمنحنية المبتوره وحركية اللون المنضبطة جعلها تعبر عن بنية منتظمة تتحكم بقدرتها الذاتية الشاملة للتحول، لاسيما وأن الأضاءة أعطتها قدرة على رؤية تفاصيلها بوصفها منظومة مادية علائقية أحالت أنساقها إلى معنى متخفي في مدلولاتها يرسم لنا العرض لوحته الثانية اذ يدخل ستة ممثلين يحملون قماشاً ابيضاً (نعشا) من خلف اللوحة الموجودة في المسرح (صورة رقم 2).

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يمثلون المقابل الموضوعي لحركية موت الواقع والدخول في منطقة اللامرئي عن طريق الحركات الدائرية التي سلكت سلوكاً مكرراً دلالة على الخريطة الدائرية للحقيقة الكونية الحياة / الموت، فالشكل السرمدي يعطي أنطباعاً بأن ماهية الاشياء حين تتحقق بوجود اللامرئي تمتلك طابعها الوجودي والمادي، ان التشكيلات الهندسية ما هي إلا جوهر آخر يمثل وجودنا الواقعي التي يتمثل بقدرة الخطوط وحركاتها وتأثيراتها الكونية، وأن الشكل ماهو إلا مجرى يعبر عن محتوى الظاهرة فهي يعطي المعنى بواسطة أختلاط الخطوط والدوائر والألوان ثم تتوسع الحركة والتي تتخذ حركية مستقيمة تمثل ثباتاً وأستقراراً إذ تجتمع جميع النقاط في بؤرة مركزية والتي تتناوب فيها الأيقاعات الحركية لتمثل وجها آخر لطبيعة الوجود إذ تعبر عن جوهرية ثابتة تحاكي صورية الداخل وتدخله في ديمومه المعنى،

اربعة قبور هي عبارة عن صناديق سوداء (صورة رقم 3) تتجمع في خط مستقيم فالأيقاع البنائي يمثل حركة مستمرة تكشف عن حالة الأنتقال من اللامكان إلى مكانية واقعية تنطلق بحركة منتظمة ومتناوبة للدخول في الممارسة الطقسية التي يتحرك فيها الفضاء الشكلي والفضاء اللوني والموسيقى في حركة مرئية تقوم بأنتاج مسارات تركيبية ومتنوعة ويضع العرض بجانب كل قبر أحد الممثلين الذي يختبئون فيه ثم يقوم (الرجل) الذي يمتهن مهنة (دفن الموتى) بحفر قبراً جديداً لأحدهم،

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فالاداء الحركي للممثلين الجالسين يعطي قيمة للمتقابلات، والمتناظرات، وخلق قدرة أسترجاعية تساهم في تأمل الوجود، والكون، يستمر (الدفان) في عمله المتصاعد الذي يقوم ببناء النقطة الفاصلة مابين حركة(الممثلين)وبين حركة المنظور الفضائي، فالدائرة التي تم رسمها بواسطة الممثلين قد أنتجت عالماً عدمياً، بملامح سكونية تعبر عن أسترجاع لفكرة (الموت)، ولذلك تتحول الشبكة البصرية إلى شبكة تكبيل الرجل عبر خروج الاذرع من اللوحة التشكيلية ومسكها بايدي وارجل الرجل فلا خلاص للمحاولات الفاشلة عند محاولة ارجاع الزمن للماضي(كما في الصوررقم4)

ويتم هدم الشكل الصوري بشبكة المجاور الذي يعتمد على ذاكرة اللغة الأنفعالية، في تأسيس حركية أرتداديه جديدة. أما (الدفان) الذي يتحول إلى صورة تحريضية يتم بناؤها وفقاً للمتطلبات الدرامية فهو يتحرك بعيداً عن الممثل الآخر على الرغم من أن حوارهما معاً دلالة على أن الأشياء قد حسمت لصالح (فكرته) عن الموت ولهذا فأن حواراته تتمتع بنوع من الثبات والتأكيد :

- العالم هادئ جميل .

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

- من سيهيل التراب على وجوهكم .
- من سيحرسكم .

أن حركة (الدفان) تعطي مدلولاً يمثل علامة عرفيه فهو في المخيلة أنسان آخر يتمتع بصفات ثابته ولهذا يتحول أداؤه بترسيخ قدرة الصورة العرفية المتوارثة في المخيلة الإنسانية على تأكيدها فالزي أمتلك قدرة فائقة على بناء صورة جديدة تمتلك دلالات لاتتناقض مع مضمونها ولكن لشكلها قابلية الهيمنة فالحركات الدورانية التي سعى جسده إلى تشكيلها أدت إلى بناء فطرية بنائية وتصميمية أسست لقراءة جديدة على مستوى الصورة فطاقتها المنتجة قد ثبتت صوراً متداخلة تجسد الطبيعة البصرية للشخصية وأفعالها الأتصالية فقد عبرت تقنياتها الأدائية والحركية على أثارة الجو العام للمشهد ووسعت من قدرته الخيالية مما أعطى للرسائل البصرية تشفيراً متنوعافي رسم الخريطة المشهدية والبنائية للعرض.

- الرجل يلتقي بالمرأة ويخبرها :
- الحروب لدينا تتناسل، أحلامنا تتضائل .

ففي اللحظة التي ينظر فيها الرجل إلى الواقع فأنه يعتاد مكانيته التي تم أنشاؤها ، إذ تعمل (قطع القماش) على مستوى خيال الظل فتعطي أنطباعاً صورياً بأن الأشكال تمارس خفاءاً منطقياً في سيرها الحياتي والتاريخي (كما في الصورة رقم 5)

- أنا حي ... أنا حي.

فالتشكيك بالواقع وصل حد الأغتراب والأنفصال ليرسم الأنشاء التكويني شكلاً حركياً تتنوع فيه الأثارة والدهشة ويمتاز بتحديد المسافات، إذ تتحرك قطع القماش بأتساق وتوازن كتلي تم تسليط الأضاءة الحمراء لتحول الشكل إلى لحظة تشكيلية تتعادل فيها المنظومة المشهدية فالشكل الناتج عن حركية الافعال وحدتها العضوية أنسجاماً مع الطبيعة الهارمونية والأيقاعية لعملية دخول المسار الموسيقي واللوني والكتلي مما يزيد من حجم الشكل الرياضي الذي تم تحقيقه بواسطه قطع القماش فالمستطيل المتداخل مع مستطيل آخر يعطي أنطباعاً ودلالة على أن الشكل المغترب يقترب من مضمونه بحركية تمثل قوة الدفع المادي لأجل صياغة

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أشكال تمتلك القدرة على تحقيق أنسجامها المادي والمعنوي. فاللوحة المشهدية الشاملة بتعدد مدلولاتها قد خلقت أنساقاً مرئية (حركية) سمعية مختلفة وقد سارت هذه الأنساق لتأسيس علاماتها الكبرى التي حققت توازناً تشكيلياً في عملية الحضور والغياب فالحضور هو القوة المهيمنة على المشهد البصري، أما الغياب فهو قدرة الشكل على تحقيق حضوراً غائباً، فالرمز له قابلية المعنى والتعبير، فالعالم مقسوم بواسطة رمزية عددية أو رمزية كونية.

- يحل الاظلام وسط المسرح .
- أنه يومك الثامن في الأسبوع.

ثم يتم بناء اللوحة الأخيرة في هذه المشهدية الفضائية التي تصاعدت أفعالها بتأسيس قيمة صراعية مابين الأشكال المتعددة التي حافظت على أطارها الصوري وتحكمت بأستخدام المساحات من أجل توظيف الأجسام لأنتاج سلسلة مضمونية تتلائم مع تحولات الأشكال وتنوعها.

يخرج الممثلون من القبور، ويقفون بملابسهم البيضاء التي توحي بالأختلاف اللوني الذي هيأته المنظومة الضوئية، ففي الوسط تم تسليط الأضاءة الحمراء على (اللوحة التشكيلية) الموضوعة في وسط المسرح ويتقدم الممثلون بحركاتهم البطيئة مكونين دائرة تحوم حول (الرجل) الميت الذي يعتقد بأنه حي، فالدائرة تضيق ثم تنفتح بقوة لتظهر لنا (الرجل) وهو عاري من الجانب العلوي وفي فقدان شعور الأمل، تكون الأشكال ذات طبيعة ملمسية لينة، إذ توحي بالثبات الذي يعطي أنطباعاً بالخزين البصري الذي يعتاد عليه الآخرين، فالصورة بملمسها اللين الناتج تعطي مظهرية تكوينية تعتمد على حركية الأشكال الهادئة، فالأنعكاس اللوني يثير أحساساً بنهاية الصراع الذي يؤدي بـ(الرجل) إلى حفر قبره بنفسه. فالأشكال قد جرى توزيعها مرة آخرى لتمثل توازنات منظرية في المنظومة البصرية، إذ تم تعتيم المسرح، ومن ثم أظهار القبور تتحرك مضيئة باتجاه مقدمة المسرح انها حركية الحياة لاشيء يبقى ساكنا، الارواح تنطلق باتجاه الفضاء متجهة الى الجمهور الذي بدوره جزءاً من حركية العرض وهي الحياة (كما في الصورة رقم 6).

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التي تم تصميمها على شكل صناديق صغيرة وفي داخلها مصدر ضوئي، فاللوحة التشكيلية قد خلقت أنغماساً لونياً، أدى إلى حضور سلطة المهيمن الرمزي التي أحاطت بالمكان، إلى حركية مضمونية وقد أحتفظت الظاهرة الشكلية بقدرتها على تحويل العالم المادي إلى عالم روحي بواسطة حركية أشتغالية تبلغ جوهر الموضوع ويبني نموذجها الشكلي من خصائص تمثل تطابقاً مع شروطه الموضوعية .

النتائج :

1 - ان حركية الشكل تمثل طابعا رؤيويا جماليا وفكريا تتحكم بقدرة الخيال على تقديم الية اشتغالية رمزية ومستودعا من الصور المتنوعة.

2 - الشكل هو انتظام الكل اذ لا توجد الاجزاء لذاتها وجميعها ينتمي للبناء النسقي الكلي اي بالعلاقة العضوية التي تربط الاجزاء النوعية وتحافظ عليها

3 - الحركية لا تعرف شكلاً سكونياً ثابتاً في العرض المسرحي بل هي مسارات متحركة ينتقل فيها النموذج من شكل إلى آخر على وفق نظام تطوري.

4 - فهم الاشكال وعملية انتاجها امران مختلفان و متناقضان فهي تعيد بناء منظومة حركية جديدة بواسطة اشكالا تتصف بالتميز و التحرر .

5 - يصبح الشكل صورة لامرئية للواقع ولكنه حاضر فيه بقوة بعده جزءا من الواقع وبعيد عن علاقة الشكل المرئية .

6 - حركية الشكل تحدث فصلا بين المظهر والماهية بين العلاقات المرئية وطابعها الخفي بين علنية الصورة و التستر على جوهرها فهي تدل على علاقات تمثل تصورات معينة ناتجة عن نسق علاقات اكبر تمثل انماطا لاشكال البنى الفلسفية و السياسية .

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الهوامش والمصادر:

1 - ابن منضور ، لسان العرب ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر ، ج3 ، بيروت ، 1956 ، ص 176 .

2 - جميل ، صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : 1982 ، ص 707 .

3 - جيروم ، ستولينتز ، النقد الفني دراسة فلسفية وجمالية ، تر: فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1970 ، ص 340

4 - سوسن ، عبد المنعم واخرون ، البايوميكانيك و المجال الرياضي ، دار المعارف في مصر ، القاهرة، 1977، ص 40 .

5 - احمد فيصل رشك ، عبد المنعم ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973 ، ص 297.

6 - لوكول واخرون ، المنظومة الشاعرية لجسد الممثل ، ترؤ: سهيل الجمل ، مركز اللغات و الترجمة ، اكاديمية الفنون – وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1987 ، ص 54 .

7 - جاك لوكول ، مصدر سابق، ص54.

8 - راوية عبد المنعم، عباس، القيم الجمالية، والمعرفة الجامعية، الاسكندرية 1987، ص54.

9 - تيسير، شيخ الارض، الوقائق والافكار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص80.

10 - ينظر: رمضان، الصباغ، عناصر العمل الفني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص23.

11 - جون، ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة - بيروت، 1963، ص148.

12 - نهاد، صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيأة المصرية العامة، 1985، ص53.

13 - عادل، كريم، دلالة الشكل، دراسة الاستطيقا الشكلية، دار رؤية، 2014، ص41.

14 - صلاح، فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص106.

15 - ينظر، جيرو، يستوليتز، مصدر سابق، ص195.

16 - زكي، نجيب محمود، فلسفة وفن، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1963، ص204.

17 - ينظر: جوزيف، شايكن، حضور الممثل، تر: اماني فوزي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: 2001، ص225.

18 - والتر، ستيس، فلسفة هيغل، تر: امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة: 1975، ص90.

19 - كوردون كريك: رائد الاصلاح المسرحي جميل حمداوي www.doroob.com

20 - غوردون، كريك، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الاوان، القاهرة: 1960، ص105.

21 - كريسوتفر، آينز، المسرح الطليعي،تر : سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ص113.

المنارة للاستشارات
www.mar

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

22 - ينظر: ثامر، مطر، برشيت والجمال ومسرح الحقيقة، مجلة السينما والمسرح، العدد2، مصلحة السينما والمسرح، العراق، بغداد: ص49.

23 - ينظر : برتولد، برشيت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1973، ص195.

24 - كاي، نك، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صلحية، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة: 1999، ص.

25 - كريستوفر، آينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، اكاديمية الفنون، القاهرة: 1996، ص387.

26 - كاي، نك، مصدر سابق، ص105.

المنارة للاستشارات
www.mar

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017

The Dynamics of the artistic form in the Iraqi theater

Dr. Jasim kadim abd..... Hassan Ibrahim Hassoun
College of Fine arts- Baghdad University

The research is aimed at dynamics the dynamics of the artistic form within the theater and the dynamics of this movement in the development of the form and the multiplicity of meaning. This research came to address a problem of great importance in the creation of the image and the form of theatrical presentation. The evolution and transformation within the display system requires a dynamic structure that enables the form of growth and growth. The aim of the research was to identify the dynamics of form in the Iraqi theater. The researcher then identified two terms: form and motor.

In the theoretical framework, it was divided into two sections: the first (the dynamics of the artistic form) and the second (the dynamics of the act of directing in the theatrical presentation). Then the researcher chose a purposeful sample for the purpose of analysis, which is a play (the eighth day of the week), after which he reached the results of the research, which include: Kinetic does not know static form fixed in theatrical presentation, but are moving paths in which the model moves from one form to another. And then a list of margins and sources of research and then a summary in English.

المنارة للاستشارات
www.mar