المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 3، 2018. 261-279

الشكل الفني في بنية العرض المسرحي*

يونس عثمان مصطفى، معهد الفنون الجميلة، قسم المسرح، أربيل، العراق.

منصور نعمان نجم، قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين المسرح، أربيل، العراق.

تاريخ الاستلام: 2017/11/29 **تاريخ القبول: 2018/5/15**

Artistic Format in Theatrical Performance Display

Younis Osman Mustafa, Drama Department, Institute of Fine Arts, Erbil, Iraq
Mansour NumanNajm, Drama Department, Fine Arts College, Salahaddin University**,** Erbil, Iraq

الملخص

تضمن البحث أربعة فصول: الأول يتطرق إلى الشكل الذي اقترن بالعرض المسرحي، ويعد الشكل نظاماً متعدد المستويات، ومن أجل فهم طبيعة الشكل تم صياغة الموضوع بسؤال هو: ما طبيعة صياغات الشكل الفني في العرض المسرحي؟ ويحدد هدفا يتعلق بالكشف عن مستويات الشكل الفني في العرض المسرحي.

أما الفصل الثاني، الإطار النظري، فقد تم فيه التطرق إلى المباحث التالية:

جمال الشكل والدلالة والمونتاج في الشكل، والشكل الكولاجي.

أما الفصل الثالث، فقد تطرقنا فيه إلى عرض مسرحية (الأرض والكون)، وحللنا العينة ضمن محاور حركة الجسد، وتوظيف حركة تقنيات ومعالجة الشكل الفني.

وفي الفصل الرابع: ناقشنا النتائج في ضوء الهدف، ومن ثم الوصول إلى الاستنتاجات وأهمها أن المونتاج مستوى من مستويات بناء الشكل الفني، وظهور الكولاج في الشكل الفني للعرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الشكل، الكولاج، المونتاج، الصورة، الحركة.

Abstract

This researchtrieds to answer the following questinn: "What is the nature of the formulations of the artistic format in theatrical performance display?" It aims at revealing the levels of artistic format in theatrical presentations.

Chapter one introduces the topic ofresearch, the question it deals with, and its goals.

Chapter tow presents the theoretical framework and handles the following articles:

- The aesthetic of the form
- Form and Indication
- Editing within the Form
- Collage Form

In Chapter Three, the presentation of the play “Earth & Universe” is addressed. the sample was analyzed in terms of the following axes: body movement, employing movement techniques and the processing artistic form.

In Chapter Four, the outcomes were discussed in light of the goals. The study ends with the following conclusions :،

- Editing is a level of Artistic Form Construction.
- The Collage appearance in Artistic Form of Theatrical Presentation.

Keywords: Form. Collage. Montage. Image. Movement.

*بحث مستل من رسالة ماجستير بعنوان (الحركة وإشكالية الشكل الفني في العرض المسرحي – نماذج مختارة)

الفصل الأول: (إطار البحث)

مشكلة البحث

يكون الشكل حاملاً للصورة ومحمولا لها ولمضمونها الباحث عن معناه، وبهذا الصدد قال هيجل (Hegel): إن "الشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون"(هيجل، 1978، ص128).

وظهرت مفاهيم تشدد على طاقة الشكل على حساب اللغة والرموز اللفظية، وتؤكد سوزان لانجر (Susanne Langer) أن "من شأن الفنان أن يعمل على صياغة الخبرة الباطنية أو أن يقوم بتشكيل الحياة الداخلية، فلذلك من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوي، أو من خلال الرموز اللفظية" (إبراهيم، زكريا. 1988، 266) بمعنى أن الشكل له الأولوية. ووفق ما تقدم فإن الفنون تعتمد في تكوينها على نظام الشكل؛ كما ذهب إلى ذلك الباحثون الذين وصموا الفن التشكيلي بقولهم إن "لكل شكل من الأشكال الفنية فرصة لأن يُعد منجزا جماليا رفيعا" (نوبلر، ناثان. 1987، 40). وبالمعنى ذاته يفهم الشكل في العرض المسرحي.

والشكل بطابعه "الفريد والمميز بوصفه يواجه ويخرق ويتغلغل في المتلقي ويستفزه ويستنفر ذائقته الجمالية، فالشكل لن يكون طارئا ولا هلاميا ولا فجا؛ بل يكون متجذرا واضحا وغنيا بانثياله وتكسره وتقصيه للتكوّن والتَشكل. وقد يكون الشكل تحطيما للمألوف والسائد، وقد يستدعي الغرائبي والعجائبي لفتح آفاق أوسع وتخيلات أرحب؛ وصولا إلى لحظة نورانية تكشف ما كان محجوبا" (نعمان، منصور. 2015، 30). وقد اعتمد المسرح مبدأ الحركة وخاصيته، وتوصف بأنها قصدية محضة تحمل دلالات، وتعبر بدقة، وتشي بمعلومات وأفكار وعواطف وأحاسيس البطل، ما يجعل الحركة نقطة مركزية في التعبير الجمالي المسرحي، وبذلك تكون "صورة المسرح في حالة الفعل، وهي تشمل لحظات التصور في مظاهرها دائمة التغيير. وعلى الرغم من أن الحركة توجد في تلك الفقرات من صورة لصورة" (دين، الكسندر. 1975، ص275). فقد يكون الفعل حركيا مثلما يكون بصريا وسمعيا.

وتسهم السينوغرافيا بتشكيل الشكل الفني للعرض والشكل؛ في حقيقة حزمة من الصور ينهض فيها الشكل بتنسيق أجزاء الصور ويرتبها لتنتظم في بنيته، وبالتالي يوجه خطاب العرض الثري بالرموز والاشتباك داخل منظومة الشكل ونظامه، وتلك تعد جزءا من سريته؛ ومن أجل فهمها يتطلب تفكيك الشفرات وحركة الدوال.

وفي ضوء العروض المسرحية التي شوهدت عبر عقود، سواء أكانت عروضا أجنبية أم محلية، بقي الشكل الفني للعرض وتأويله غامضاً، ووفق ما تقدم، تم وضع سؤال لموضوع البحث على النحو الآتي: ما هي صياغات الشكل الفني للعرض المسرحي؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تقصيه لدلالات الحركة وتأثيرها مع بنية الشكل الفني في العرض المسرحي، لذا فإن البحث يطور الوعي ويرتقي بالذائقة الجمالية بمفهوم حركة الشكل الفني وقراءاته المختلفة. ويفيد البحث طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق وخارجه، والدارسين والباحثين من تقنيي العروض والمخرجين ونقاد المسرح والممثلين.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن مستويات الشكل الفني في العرض المسرحي.

حدود البحث

الحد الزماني عام 2013م، والحد المكاني مدينة أربيل في العراق، والحد الموضوعي هو توظيف الشكل والحركة فكرياَ وجمالياً.

تحديد المصطلحات

الشكل:

في "المنطق الصوري، الشكل هو الصورة" (مدكور، إبراهيم. 1983، 103). بمعنى أن الشكل والصورة لهما المكونات نفسها، ولكن عندما تندمج الصورة مع صور أخرى تفقد خاصيتها المميزة، وتتحول إلى جزء من تكوين الشكل. وقد عُرَف الشكل في المعجم الفلسفي بأن" الشيء كلما بدل شكله تبدلت فيه الأبعاد المحدودة" (صليبا، جميل. 1982، 707). وبذلك فإن الأرجحية للصورة بوصفها جزءا لا يتجزأ من الشكل في ارتباطها أو تداخلها أو اندماجها أو تفاعلها مع صورة أخرى، أما في حالة تفرد الصورة فإن للصورة شكلا محددا ولا تفقده إلا في الحالات التي تم الإشارة إليها آنفا.

وعرف الشكل ايضاً بأنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي، التي يتضمنها العمل؛ وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (ستولينتز ،جيروم .2007،ص337).

إن الشكل في المسرح يتحقق عبر صيغ تتداخل مع بعضها. ولهذا "حينما نقوم بتحليل عنصر من العرض ينبغي أن ننظر إليه باعتباره نصاً على علاقة بعناصر نصية اخرى، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة استمرار او انقطاع، كولاج - مونتاج" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، ص 32). وعليه فإن الرموز اللفظية تدخل طرفاً في بناء الشكل؛ بوصف أن الفن "يستمد قيمته مما لا يقوله" (الأعسم، باسم، 2002، 117). وبالمعنى نفسه فإن الحركة تقول ما يصعب قوله، والحركة تدخل طرفا آخر ببناء الشكل. ويفهم من ذلك أن نشاط الشكل هو في حالة تحول مستمر بصيغ غير متوقعة، وهذا "أساس عمل المخيلة التي تسلب الأشياء والظواهر استقرارها وامكنتها المشدودة اليها" (سكفوزنيكوفق. د، 1993، 9-10). من هنا نستطيع أن نفهم أن للشكل منطقا خاصاً به يستمد وجوده وتحوله عبر عملية التداخل البصري والسمعي والحركي، مما يشكل رموزاً "ليس باعتباره رمزا بالمعنى الدارج للفظ، وإنما أيضا باعتباره مثيراً (stimulus) لا ينتج تأثيرات معرفية وفكرية وحسب، وإنما ردود أفعال عاطفية أو مادية (جسدية)" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، 24). لهذا إن الرموز في الشكل متداخلة ولا تفهم منعزلة، بل إن "معنى الرمز المسرحي، يرتبط ارتباطا وثيقاً بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين غيره من الرموز" (اسفيلد، ان اوبر. د ت، 28). وفي ضوء ما تقدم فإن الشكل "لا يكتفي بالمحاكاة بوساطة هذا المنهج أو ذاك من مناهج الانعكاس الفني، وإنما يدركها من خلال انعكاس مزاجي شرطي" (سكفوزنيكوفق. د، 1993، 336).

وفي ضوء ذلك، يتبن أن الشكل يعيد تنظيم الرموز المختلفة ويشكل رموزه متجددة سواء أكانت سمعية أم بصرية أم حركية، ولا تفهم منعزلة بعضها عن البعض الآخر، وإنما يتم إدراكها جمالياً بصيغة كلية، ضمن سياق الشكل؛ بوصفها موجهة إلى حواسنا وأفكارنا ومرجعياتنا.

التعريف الإجرائي للشكل:

هو حصيلة دمج وتداخل وتفاعل اللفظي والتقني والحركي في خطاب العرض، لخلق شكل مدرك، ويحفز على إدراك ما لا يدرك.

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

فلسفة شكل العرض المسرحي

على الرغم من اختلاف وجهات النظر في فترات متعددة بمفهوم الشكل عند الفلاسفة، ومنهم أفلاطون(plato) الذي أصدر "حكماً بأن الشكل، وليس المضمون- هو ما يجعل العمل الفني جميلاً، وأكد أيضاً أن الجمال مستقل عن الحقيقة والنفع" (عبد الحميد، شاكر. 2001، 14-15). أما امانوئيل كانط (Immanuel Kant)؛ الذي جاء اهتمامه بالشكل نتيجة إخفاق "المذهب التجريبي في تقديم تفسير كاف ومقنع لليقين الذاتي لأحكام الذوق، وإثبات الحكم الجميل هو واحد عند الجميع، فإدراك كانط لهذا الإخفاق جعله يسارع إلى وضع معيار واحد للجميع؛ بمعنى مشاركة الجميع في الحكم الجمالي، وهذا لن يتحقق إلا بربط هذا الحكم بالصورة، وبهذا الشكل (يقصد المعنى- الباحث) يتضح مدى اهتمام كانط بالصورة دون المضمون" (عبد الله، أفراح لطفي. 2011، ص92). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن إيمان كانط بالنزعة العقلانية التي سبقه فيها ديكارت (Descates) وغيره؛ باهتمامهم بالشكل في العمل الفني الذين يرون الفن بلا غاية. ونتيجة ذلك كان رد كانط للجمال بتصوره إلى "أن الفن هو عملية الإنتاج الحر المنزه عن الغرض" (مجاهد، عبد المنعم مجاهد. 1986، ط2، ص90). أما هربرت ريد (erbert Read) فيرى أن "الفن كله تطور لعلاقات شكلية" (ريد ،هربرت .1986، 55). إن الأشكال غالبا ما تتكون من اتحاد مجموعة عناصر، فتؤدي إلى انبثاق الأشكال الفنية التي بإمكانها أن تخاطب المتلقي، وهذا ما يتميز به المسرحيون بخلق أشكال جديدة ينظمها الفنان، لأن المسرح يختلف عن منظومة السينما والتلفزيون، بينما يعيد الشكل المسرحي إنتاج الحياة بصيغ وتصورات وأفكار. ويفهم أحد الباحثين أرسطو (Aristotle) إذ يقول: إن "الشكل لدى أرسطو يراد به الشيء لا كما هو في الطبيعة، بل كما ينبغي أن يكون، أي إنه يضع هامشاً من الحرية للفنان في ممارسة الخلق الفني وإضفاء شيء من التجديد" (الاعسم، باسم. 2010، 18). وهذا الرأي ينطبق على المسرح من الناحية الفكرية والجمالية، بحيث يصبح الشكل ذاته هو العمل الفني، وبالتالي يعطي جمالاً كلياً بين مجموعة العناصر التي ينبثق منهما الشكل، ليعبر عن موضوع ما. "والشكل بهذا المعنى ليس قالباً مسبقاً أو وعاءً بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظم هذه المواد" (مصطفى، عادل. 2014، 87). والصحيح أنه قالب مسبق، كما هو الحال في شكل المسرح الإغريقي أو العلبة الإيطالية، وغيرها من الأشكال المسرحية. وعليه فإن العلاقة المتينة بين العناصر تؤدي إلى تكملة الشكل برمته، حيث أن هناك عناصر متحركة وأخرى ثابتة مشاركة بصياغة الشكل، كالمنظر المسرحي الذي قد لا تكون صفة الثبات فيه مطلقة، بل يكون المنظر متحركاً ضمن أسلوب معين. مما يضفي روح الفعل على طبيعة حركة المنظر؛ بوصفه كتلة متحركة تحمل دلالاتها ضمن سياق تنظيم الشكل. فقد استفاد بيتر بروك (Beter Brook) في العرض في عمله مع الممثل؛ على الهدم والبناء وهو يبحث عن الشكل في العرض، إذ "ستخضع جميع المتغيرات لعملية واحدة، تهديم الصيغ القديمة، والتجربة مع الصيغ الجديدة" **(بروك،بيتر.1983، 150)**. بمعني تتغير مشاركة العناصر في العرض وبناء الشكل الذي يبدو شكلا آخر. وتجلى ذلك بالاستفادة من المناهج الإخراجية المعاصرة والاتجاهات المسرحية "من أنتونين ارتو، ومن برتولدبريخت، ومن جروتوفسكي، ومن المسرح الحي، ومن الطقوس الإفريقية والتقاليد الشرقية" (اردش، سعد، 1979، 292). وقد تأثر بناء شكل العرض في ضوء عمليات القص واللصق والبحث الأنثروبولوجي؛ الذي أسهم بتدعيم بنية الشكل، وجعلها أكثر حيوية واستجابة لايقاع العصر.

المبحث الاول: جمال الشكل

يتميز المسرح بجمال شكله، وبأن وظيفته هي حفر الأشكال في مرجعيات المتلقي واستعادتها لاحقا، مما يسهم بزيادة زخم الأحاسيس والانفعالات. وأحياناً يتجذر الشكل بما يملكه من فكر قد يكون سببا لنجاح

العرض المسرحي، ويحافظ على اللمسة السحرية الجمالية الآسرة في التعبير الفني للشكل، واستقرارها في ذاكرة المتلقي، وتشكل امتدادا لمرجعياته الجمالية والفكرية، بوصف المتلقي أنه يعيد إنتاج العرض مجددا عبر الصور المتعددة التي يتضمنها الشكل، والتي ترسخ في ذاكرة المتلقي. وهذا يعني أن للشكل شحنات جمالية تصوغ قيما لها وقع في التعبير الفني والفكري، وتنعكس على إدراك الموقف الإستطيقي الذي يتطلب "انتباها وتأملا متعاطفا منزها عن الغرض لأي موضوع على الإطلاق" (جيروم، ستولينتز. 2007: 56-57). ويثبت أن الفن يؤكد على الذوق قبل أن يؤثر على العقل. ومما لا شك فيه؛ أن المهارة في اشتغال الشكل لمنظومة خطاب العرض المسرحي، لها أثر واضح بخلق المتعة الجمالية، وهذا واحد من أهم مقاصد العرض المسرحي الذي ينبغي أن ينمي الشعور الجمالي، ويرتقي بالقيم الإنسانية للمتلقي الذي يستجيب وينجذب للشكل الفني.

وتتكون الأشكال من مواد مختلفة، بغض النظر عن إمكانية مستواها الجمالي للمادة، لأنها تفتقر لخاصية الجمال مقارنة بالشكل "ولولا الشكل، لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية" (جيروم، ستولينتز. 2007، 354). وتظهر خواص المادة وقيمتها عندما تتحول إلى شكل فني، وإن "هناك حافزاً يدفع أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها للتحول إلى شكل، وبذلك يتحقق الشكل. وإن كل ما في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل وقل الانغماس في المادة؛ زادت درجة الكمال التي يبلغها" (فيشر، ارنست. د ت، 171). وعليه فإن مكونات العرض المسرحي، تمر بمجموعة عمليات، تتحول من خلالها إلى شكل بصورة حركية جمالية، وهذه التحولات تجيء بتعاقب بعضهما مع البعض الآخر حتى تصل إلى شكل العرض الفني، وأحيانا التضاد بين العناصر في كتل مستقلة يؤدي إلى خلق شكل جمالي بعينه، أي يسهم بتكوين وحدة شكلية.

وفي ضوئه، فإن جمال الشكل المسرحي يعتمد على المرئي والمتحرك، ويتخذ من الصور - بفعل تجاورها وتفاعلها مع العناصر الأخر- أساسا لبنيته، وبذلك يشبع العين بتشكيلاته التي يؤلف منها الشكل، والتي تنتظم بتوازن حركتها بدقة وانسجام بين العناصر المشاركة في تشكيله المقصود -وهو ما قصده (جيروم) عندما تطرق إلى أهم أنواع التركيب الشكلي الذي سماه ب "الوحدة في التنوع (unity in variety) أو الوحدة العضوية" (ستولينتز ،جيروم.2007،ص 341)، فإن القصد هنا هو تشكيل وحدة تتضمن العناصر كافة في فضاء العرض، بحيث يستنطق منها جملة صورية جمالية في إطار وحدة شكلية شمولية من جهة، وتنظيم إحساس المتلقي من جهة أخرى، ولو لم يكن "الشكل يوجه إدراكنا وينظمه، لكان التذوق مستحيلاً، غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل، فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل أنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها، إذ إن ما يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى" (جيروم، ستولينتز. 2007، 354). وعليه فإن التنسيق والتوافق في الأشكال المتعاقبة يشكل قيمة جمالية كلية للعمل الفني، ويسهل عملية الإدراك الجمالي عند المتلقي.

مما سبق ذكره، يتبين أن بناء الشكل عن طريق اتحاد مجموعة عناصر، يعطي قيمة جمالية ويصبح حافزاً في خلق الانفعال الإستطيقي لدى المتلقي، إضافة إلى هذا هناك حالات نادرة ومتميزة ترتقي على العناصر كافة، هو الممثل الذي يظهر أكثر حيوية، بمساعدة عناصر العرض الأخرى، فالممثل يسهم بتعزيز الصور الأخرى من خلال عمله وأدائه؛ بكلمة أخرى، شكل الممثل يولّد الشكل الفني، فالممثل له طاقة كامنة في رسم الشكل ونحته وتصويره، وقدرة التحرك بتشكيل الشكل مرة وتحريك الشكل نفسه مرة أخرى، وذلك باستخدامه للأدوات أو للدمى أو آلة موسيقية أو أي شيء أخر يوظفه بقصد مساهمة تشكيل الشكل الفني، فيصبح الممثل سارداً للصور المعززة للشكل الفني عبر شفرات الجسد أو بكيفية استخدامه للأدوات مثل:

قطعة قماش، وبالتالي يسهم في عملية تداخل بين الصور بعضها بالبعض الآخر، ويسهم بصياغة الوحدة العضوية واللحظة الجمالية وتشكيل علاقة مع فضاء العرض. ويبني المتلقي إدراكه جمالياً على الفضاء بوصفه متحركاً، وعليه فإن "العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي، إلا أنهما منفصلان عن بعضهما، وفي كل عرض فإن الممثلين هم الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة والحركة والإشارة، وبمساعدة الأدوات المسرحية والمشهد والإضاءة والمؤثرات السمعية" (ميردوند، جيمس. 1996، 14). والصحيح لا ينفصل الفضاء عن العرض، ولا العرض عن الفضاء، وإنما العرض يتكوّن من الفضاء، والفضاء يحيط بجميع العناصر، ويشارك بجميع لحظات العرض بكونه إطاراً للأشكال أو يصبح الشكل الفني بعينه، وفي الوقت نفسه - بمساعدة العناصر - يحدد حجم الشكل وعمقه وتحريك البقع اللونية بقصد تشكيل لحظات جمالية مدركة لدى المتلقي، وعليه فالفضاء بوصفه أوسع من الشكل حجماً وتركيباً تبرز بداخله الصور، وبالتالي؛ فإن عملية الإدراك سيكولوجيا تذهب إلى البقعة الصغيرة داخل فضاء واسع، فإذا "ظهر الشكل اختفت الأرضية (الفضاء، الباحث)، بمعنى أن تركيز الذات لا يكون إلا على الشكل، صحيح أن الأرضية ذات وجود موضوعي، بيد أنها تختفي إدراكياً في مجال إدراكي" (صالح، قاسم حسين. 2010، 94).

إن إيقاع العرض يشترك في تكملة الشكل الفني وينظمه من البداية حتى النهاية، ويسهم بتدعيم وترسيخ القيم الجمالية للشكل، لأن الإيقاع يتسم "بالنظام لا الفوضى" (دين، الكسندر. 1975، 354). ولكل شكل إيقاع ينظمه ويقربه إلي الموقف الجمالي؛ سواء أكانت أشكالا بشرية متحركة أم لحظات ساكنة، ولما كان للشكل هذه الخصوصية فإن الإيقاع يدخل في كل تفصيلاته ودوافعه ويحدد سرعته المتناغمة والمتباينة من البناء إلى التفكيك، وللسبب ذاته فإن الإيقاع هو الروح الخفية لشكل العرض المسرحي، فتصبح المسافة الجمالية بين المؤدي والمتلقي محكومة بالتناقض، أو يمكن القول بالشكل الذي لا روح فيه. من هنا يستوجب دراسة الأسس الإيقاعية التي تحكم انسيابية فعل التقديم الحركي بالتنظيم الدقيق للعناصر الداخلة في صلب الفعل التي باتت تشكل الحافز الأساس في بناء منظومة شكلية تتسم بالانسجام والتنوع والوحدة والتماثل، مما يجعل سمات الشكل الفني مرتبطة بإيقاع المشهد ومن ثم المسرحية برمتها، وعلية فإن وحدة الإيقاع الشكلي غير المرتبة؛ ينبغي أن تصبح حسية، أي نتحسس النفور للفعل ضمن مدلولات الخطاب البصري، والشكل صورة الكلمة، والإيقاع الشكلي في النهاية إيقاع بصري سمعي يشكل جزءا من تثبيت الصورة في خطاب العرض.

المبحث الثاني: الشكل والدلالة

بوصف الفن ظاهرة اجتماعية ترتقي إلى منظومة حيوية فعالة في خدمة الإنسان، فإن تسلط الشكل يؤدي إلى إعادة إنتاج الحياة بصيغ جديدة مختلفة كليا، وأحيانا تقتصر فائدتها على المتعة الجمالية الخالصة، ولب أفكار الشكلانيين تشير إلى أن "القيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل وجه، عندما لا يكون العمل مضطراً إلى اهتمام بمشابهة الواقع" (جيروم، ستولينتز. 2007، ص201). فهل هذا يعني أن الفن مجرد من المعنى؟ أم أن الشكل يدل على شيء؟. فإذا كان الشكل محملاً بالدلالة، فأين توجد هذه الدلالة؟ في داخله أم خارجه؟ كما أن موضوع الشكل والدلالة في الفن والعرض المسرحي؛ صار موضوعا للجدل والنقاش عند الفلاسفة والفنانين، وكلايف بل (Clive Bell)- بصفته أحد رواد الفلسفة الشكلية- يقول: " ما هي الخاصية الجوهرية التي بها يكون الشيء عملاً فنياً وبدونها يكون أي شيء أخر؟ يقول (كلايف) بجسارة وحسم "إنها الشكل الدال (Significant Form)، ويعني به في الفنون البصرية تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان، التي من شأنها أن تثير في المشاهد انفعالاً إستاطيقياً" (بل، كلايف.2013، 25). وهناك أمثلة كثيرة وحية على الدلالات الشكلية منها الرمزية والأيقونية. وهنالك العديد من الدلالات تصوغ وتشكل المظهر وتبلور معانيه، وقد لا يوجد تشابه للأشكال في دلالاتها وتفسيرها،

فالدلالة هي علاقة بين الدال والمدلول، وإن الأشكال الايقونية سرعان ما يتم التعرف عليها، ولا تستعصي على الفهم، والسبب يرجع إلي معرفة المتلقي للشكل سابقاً. ولكن حين يتم تحوير الشكل الايقوني إلى شكل آخر جديد - مثلما تلاحظ في أعمال روبرت ويلسون (WilsonRobert) الذي يستخدم أشكالا أيقونية ولكن بشكل مغاير تماماً كما يوجد في الحياة- فإن ويلسون في أعماله "يتجه نحو التركيز على الأبعاد المكانية والصور المرئية، وخلق عالم من الخيال والفانتازيا والتابوهات الحية المتحركة. وكانت مسرحية نظرة الأصم مسرحية غير عادية، ليس السبب غرابتها حسب، وإنما أيضاً بسبب تنوع صورها وافتقارها لأي منطق يربط بين هذه الصور الغريبة التي تطرحها في لوحات متتالية. ولو افترضنا وجود ارتباط من أي نوع بين هذه الصور؛ فهو ارتباط لا يستطيع أحد أن يفهمه، لأنه ليس مستمداً من ثقافة مشتركة، وإنما هو مستمد من الشاشات الداخلية أو العالم الداخلي الخاص" (كونسل، كولين. 1998، 271-272). إن الأشكال الايقونية تنعكس في كل أعماله بشكل غريب، إذ يعطيه دلالات أخرى جديدة مغايرة للمألوف.

المبحث الثالث: المونتاج في الشكل.

إن تركيبة أي منظر من مناظر الطبيعة مكون من مجموعة أجزاء متداخلة، وخاصية هذه الأجزاء تظهر في حال تفكيك المنظر. لأن الأجزاء تذوب بطريقة مونتاجية داخل الشكل العام أو المنظر الرئيس، فإننا "لن نرى في الطبيعة أي شئ منعزل، وإنما كل شيء مرتبط بشيء أخر أمامه وإلى جانبه وتحته وفوقه" (لوسون، جون هوارد. 2003، ص 445).

إن تقنية المونتاج رافقت المسرح منذ بداياته، على الرغم من عدم ذكره كمصطلح، سواء أكانت في النص أم العرض، فإن بدء عملية المونتاج في المسرح تبدأ مع النص، بحيث يستطيع المؤلف أن يدمج بين الشخصيات والأحداث بشكل مونتاجي؛ لخلق حياة في نصه ومنحه الحيوية والتلاعب في شفرات النص، فضلاً عن ربط مجموعة عوالم داخل العالم المتخيل الذي يشكله النص. وعليه فإن "المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواء ما تنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص، لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليء عاج بالحركة والانفعال، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعله، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً. لهذا فإن المونتاج يدخل طرفاً في التعبير عن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة. ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث والحوار والأفكار والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة والأفكار الصميمة أو المتغيرة أو المقترحة" (نعمان، منصور. 2014، 23). والصيغة المونتاجية للنص المسرحي بإمكانها أن تعطي قوة لاكتشاف العالم الذي يدور فيه النص "فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيفية قوله. وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون فحسب، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي، فالعلاقة المتفاعلة بماذا وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف " (نعمان، منصور. 2014، ص 24).

وعليه يدخل المونتاج في العرض على وفق منظور المخرج والممثل والتقني، بوصفهم يعيدون تشكيل العالم المتخيل، بدءا من إعادة صياغة النص وتركيب التقنيات الموظفة، بالتالي يحافظ المخرج على مسافة بين نص المؤلف ونص العرض، كأنه يقدم لوحة متحركة مرتبطة الأجزاء وفي الوقت نفسه تبدأ عملية مونتاجية لينتهي ويبدأ من جديد مونتاجيا ثم ينتهي، بحيث يكون لكل محور في العرض صيغة مونتاجية، وبهذا المعنى فإن عمليات المونتاج مستمرة لا تتوقف حتى يوم العرض، كما عند أريان موشكين (Ariane Mnouchkine) العرض الكلي. وبهذا فإن المخرج يقوم "بوضع انتباهات المتفرج سوية (يؤلفها) من خلال توليفه بين أفعال الممثلين وكلمات النص والعلاقات والموسيقا والأصوات والإنارة واستخدامات الإكسسوار" (باربا، وآخرون. 2005، 217). إضافة إلى هذا إن أحد المهام الرئيسة للمخرج؛ أن يرتقي في عمله ويكسر القواعد الثابتة في تخطيط تأدية الأفعال، لأن المونتاج يشكل صيغا جديدة يقصدها المخرج لتنمية الفكر

وخرق الذائقة الجمالية، وعليه فإن الأفعال في المسرح "تعلو (إلى مستوى أعلى)، وتذهب إلى أبعد من معناها التوضيحي- هي حالة الظرف الذي تدخل فيه، والعلاقات التي توضح فيها، وما يأتي منها، فعندما توضع (الأفعال) في علاقة ما، مع شيء آخر، تصبح درامية" (باربا، إيوجينيو ونيكولا سافاريزي. 2005، ص 216). وهذا ما يدور حوله عمل المخرج.

المبحث الرابع: الشكل الكولاجي

يفهم الكولاج (collage) بأنه فن القص واللصق، ومرتبط بفن الرسم، والكولاج في المسرح هو تقطيع الحدث أو الأحداث بقصد التعمق في صلب الموضوع، سواء أكانت من الناحية الشكلية الجمالية أم الدلالية الفكرية، ومن ضمنه الكولاج الشكلي الذي يعتبر من أهم أنواع العملية المرئية والسمعية التي تنظم كل الأشكال الموجودة في الفضاء المسرحي داخلياً. وتصبح هذه الأشكال عبارة عن مزيج غير متجانس أو غير منظم خارجياً، خصوصاً عندما تظهر مجموعة أشكال لها مستوياتها المختلفة، التي تكوّن العلاقة بينهما وتتطلب ترابطاً مرئياً جمالياً ودلالياً فكرياً من جهة، وعلاقة حسية تعمق الترابط في ذهنية المتلقي من جهة أخرى.

لقد تقصد المخرجون الكبار استخدام الكولاج في أعمالهم. فقد لجأ بروك في أعماله إلى "أسلوب القص أو التجزئة أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها؛ اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج" (حمداوي، جميل. 2009، ص7). وبعد هذه المرحلة صار "الكولاج هو خاصية من خصائص مسرح ما بعد الحداثة" (حتى، لارا. 2016، 22). وعليه فإن الكولاج ليس بشيء جديد في المسرح، بدءاً من الكولاج النصي إلى الكولاج السمعي والمرئي، فإن عنصر الكولاج باعتماده على الأشكال السمعية والمرئية، ومن خلالهما وصل مرحلة الإبداع المسرحي درجة راقية من ترتيب وتنسيق العناصر المتكون منها العرض، وقد وصف روبرت ويلسون "نصوصه الدرامية بأنها علامات سمعية، قد تصاحب الترتيبات البصرية أو تبقى مستقلة عنها، وهو حين يضع المسرحية على الورق فإنه يعمد في الوقت ذاته إلى خلق (الكولاج) بأن يلصق كل صفحة من صفحات الكتابة على جدار الاستوديو، على هذا النحو لا تبقى المشاهد معزولة، ولكن يمكن رؤيتها ككل واحد" (ايفإنز، جيمز روس. د ت، 182). وقد يلخص العنصر الكولاجي الكثير من الأحداث من خلال عرض وقائع سمعية أو مرئية أو حركية، سواء أكانت مستمدة من حدث مسرحي تكميلي أم من خلال إيجاد لغة جديدة في العرض المسرحي، وبإمكانه اختزال الأزمنة والأمكنة والأحداث. أما الكولاج في مسرح ما بعد الحداثة، فيهدف إلى عدم الاستقرار وإثارة قلق المتلقي، من خلال الشكل الكولاجي الذي جاء عبر فرضية إزاحة المألوف، وخلق عالم آخر غير مألوف، ليعبر عن شيء ما يقلق الفنان، ويشكل أسا في بحثه الجمالي على الرغم من غموضه، إلا أنه يشكل مشاكسة بارعة، يراد من خلالها استجلاب الجديد المغاير، الحامل للمعنى والمعمق للأفكار. وعليه ففي بعض الحالات يقصد من تكرار الصور؛استمرارالًحالة القلق واستفزازاً للمتلقي، وبهذا الصدد يقدم ريتشارد فورمان (Richard Foreman) "سيلاً من العناصر التي تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدد من المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص، لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل، بل تتدفق في الصورة شظايا، وأحداث مبتورة، وبدايات جديدة وتحولات في المنطق، فالعرض يشير في البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار، لكنه سرعان ما يشرع صراحة في خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق البعض في كولاج متنافر مما يتسبب في انتفاء أي إحساس بالوحدة" (كاي، نك. 1999، 74). وعليه فإن استخدام أشكال متناقضة في العرض المسرحي؛ يجعل الشكل الكولاجي أكثر حيوية وأكثر إثارة، بحيث يلفت الانتباه إلى مستويات متنوعة في الشكل الفني، وقد تكون متضادة فيما بينها؛ بقصد تأطير الشكل بالصور الجديدة التي تغذي الشكل الفني وتسهم بانفتاح عقل المتلقي بعملية الربط والتأويل.

والكولاج السمعي لا يقل عن الكولاج البصري؛ من حيث إمكانية الوصول إلى اللغة الشكلية المليئة بالحركة والدلالات، فإن فورمان "يوظف في أعماله سياسة يمكن وصفها بأنها سياسة إلهاء منظم، وصرف متعمد للانتباه بعيداً عن أي منظور، يمكن أن تنتظم الأحداث أو أي إدراك لترابطها واستمرارها، ولهذا كثيراً ما يلجأ إلى تقديم عدد من المحاور (أو البؤر) المتناقضة في تزامن حتى يدمر الإحساس بوجود أي مركز للعرض، فهو لا يكتفي بمجرد تقديم أحداث متناقضة، بل يشكل أيضاً كولاجاً من مراكز الانتباه المتصارعة التي يرتبط بعضها بالبعض في إطار بنية واحدة أو نسق واحد، وهكذا لا يتردد فورمان في إضافة صوت الصفارات العادية إلى الإيقاع الموسيقا المهيمن في العرض" (كاي، نك. 1999، 83). وعليه فإن الشكل الكولاجي يرتبط برباط وثيق بحركة الشكل الفني وتنويعاته، واستجلاب المعنى.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته: مسرحية الأرض والكون الايرانية، وهي مأخوذة من قصائد (جلال الدين الرومي)، والسيناريو: رتزا بيهوده يي، والمخرجة: زهرا صبري، والممثلون: روكسانا فترزاني، مونا ستربتندي، فاتمه عباسي، بابتك نتسيري، ولغة العرض هي الفارسية، وترجمها خالد مامو، ومكان العرض: أربيل 2013، ووقت العرض: 44: 38 دقيقة.

أداة البحث: المشاهدة، قرصC. D.

طريقة البحث: البحث يتبع المنهج التحليلي والوصفي.

تحليل العينة:

يتكون نص العرض من مجموعة مشاهد منفصلة، والبالغ عددها ثمانية، بحيث يكون لكل مشهد حكاية خاصة به، وعلى النحو التالي: 1. حكاية الشمس القمر، 2. البقرة البخيلة، 3. المطرب الطاعن بالسن، 4. المرأة الورعة، 5. رقصة الطاووس، 6. موت الببغاء، 7. رمي موسى في البحر، 8. موسى والراعي.

وتم الاعتماد على صوت رجالي يقرأ القصائد الشعرية بصوت رخيم مؤثر من خارج المسرح، أما العرض فقد خلا من الحوار، وكان هناك تكوينات متعددة وصيغ لمناظر متحركة متعددة من خلال قطعة كبيرة من القماش الأبيض فرشت أرضية خشبة المسرح وأخذت الممثلات بتحريكها باتجاهات مختلفة، مما ساعد على إنشاء تكوينات مختلفة بحسب المشاهد، وحدث تداخل بين الممثلات الثلاث والدمى التي يحركنهن بأيدهن، وبالتالي صارت مزواجة بالصور المتعددة بين الدمى: الطاووس، الراعي، البقرة، الببغاء، وبين قطعة القماش التي تتحول إلى صحراء، جبال، بحر، وتكون امتدادا لتكوين الطاووس، وجزءا تكميليا لأزياء الممثلات.

توظيف حركة الجسد:

اعتمد بناء نص العرض على حركة أجساد الممثلات وحركة أجساد الدمى، بحيث تم توظيف أجساد الممثلات بشكل جزئي، وكان الثقل على حركة أياديهن المحركة للدمى، فقد كن يشاركن بحركتين متوازيتين: الأولى: الاشتغال على تحريك الدمى عن طريق الأيدي، أما الثانية: فحركة أجسادهن، وفي معظم الحالات الاشتغال على أجزاء أجسادهن لتطوير وتعميق ارتباط حركة الممثلات ومزجها مع حركات الدمى؛ بقصد تشكيل لحظات جمالية وفكرية للعرض، كما في صورة (1). وعن طريق حركة الأيادي المرسوم عليها الشمس والقمر للدلالة على الزمن الفيزيقي للإنسان، حركة صعود والنزول بالأيادي تتجسد حركة الشمس والقمر، ومرآة تعكس فيها الأرضية، مغطاة بمجموعة نقاط، فزادت النقاط من خلال المرآة، وبالإضافة إلى ما تقدم، فقد صاحب العرض في الخلفية صوت رخيم لرجل يلقي شعرًا، إذ يتكلم الناي عن همومه فانعكست حركة أجساد الممثلات الثلاث على الإنسان وهمومه.

إن حركة الممثلات كانت تكملة المعنى الشعري، وقلب للمعنى في الوقت نفسه، إذ قصد الإنسان وحياته، وباستمرارية حركة اليدين الشمس والقمر، بلورت دلالة ان الزمن لا يعرف التوقف، وهذه الدلالة سرعان ما تجلت بالمشاهد اللاحقة دون أس السببية، فالأزمنة المختلفة والأمكنة المتنوعة والمتباعدة، تحدث في جريان الزمن، طيور وبشر، وكائنات حية، محكومة بقوة بالزمن كما في صورة (2) إذ شاركت الممثلات الثلاثة في تحريك دميتي: الراعي والأغنام، وكانتا بمثابة شخصيات حية متحركة، وفي الوقت نفسه تم مزج حركة الممثلات مع الدميتين؛ بما يشكل وحدة حركية منضبطة ومنسقة للسرد الحركي الغني بالدلالات والرموز التي تضمنها حدث العرض.

ويظهر أن للحركة مستويين مختلفين، المستوى الأول: حركة الممثلات وهن يشاركن بحركة مرنة بأجسادهن عند استخدامهن للدمى وتحريكها، إذ تتحول إلى حركة آلية وبالتالي تشكيل حركة خاصة، أما المستوى الثاني فهو: حركة الدمى التي كانت بطبيعتها آلية تحركها الممثلات، عندئذ تصبح جزءاً حيويا في الحركة العامة، بالتالي كان كلا المستويين متداخلين مونتاجيا، وبمساهمة العناصر الأخرى تشكلت حركة شكل العرض.

توظيف حركة التقنيات:

وظفت التقنيات والأدوات، وعدت كجزء أساس في العرض، بدءا بالدمى وكيفية اشتغالها في بناء الأحداث، إلى التلاعب بالدمى بشكل تقني بقصد تحويلها وتغييرها من شخصية إلى شخصية إلى أخرى. إن تقنية الدمى وإسهام صوت الراوي بالقراءة الشعرية؛ أدت إلى بناء سرد بصري، كما في صورة (3). وإن توظيف شخصيات مصنوعة من قماش، وتحريك الممثلة لها ومصاحبة الصوت الذي يؤدي شعراً، أدى إلى تشكيل صورة النبي (موسى) وعن طريق استخدام تقنية الدمى لدى الممثلة ونمط الإيقاعات المستخدمة في تحريكها؛ عكست أبعاد هذه الشخصية، بحيث جعل الصورة تستنطق قصته وتعبر عن حالاته النفسية والاجتماعية.

كان فضاء المسرح خالياً ما عدا قطعة القماش التي غطت الأرضية، إلا أن الشكل الفني للعرض، أكد على توظيف قطعة القماش ليتم من خلالها صياغة مناظر متنوعة ومختلفة ومتغيرة بسرعة، بمجرد تحريك قطعة القماش مع أجساد الممثلات، وأحيانا مع الدمى وبعض قطع من الأدوات كما في صورة (4)، التي تتكون من مجموعة عناصر تقنية هي: الموسيقا، والإضاءة، وقناع الطاووس، وأزياء الممثلات وأجسادهن. ولكل عنصر حركته الخاصة ضمن شبكة حركة التقنيات حيث تصبح جزءاً مساهما ضمن نسيج العرض، وتؤدي إلى تكوين وحدة صورية مألوفة، أما مشهد الطاووس الذي رقص بجناحيه، فقد أسهم بتكوين منظر متحرك بحيوية فائقة.

إن عملية البناء والهدم السريعة في نظام شكل العرض، جاءت ضرورة حتمتها صيغة بنية نص العرض بحكاياته، وتتم الإشارة إلى المكان أو الزمان، كما في صورة (5) التي تشير إلى المكان بتوظيف تقنية قطعة قماش، واستخدام تقنية اللون الأزرق دلالة على الماء من جهة، واستخدام راحة اليد للممثلة المرسومة عليها الشمس لتحديد الزمان، فضلاً عن تشكيل تكوين جمالي بمزج التقنيات والأدوات وحركتهما المعبرة عن حالة بخل البقر الذي كان موازياً لكلمات الراوي الصوتية.

لقد أضحى المنظر قيمة جمالية، مرتبطا بحركة التقنيات ليؤسس فعلا، يقترن ببناء الشكل الفني وصياغته.

تم توظيف لون الأزياء وكانت باللون الأبيض، حيث صارت الأزياء جزءاً مشاركاً وفعالاً في تشكيل المنظر، سواء أزياء الممثلات أم أزياء الدمى، وذلك عبر تمازج اللون الأبيض لأزياء الممثلات، والألوان المستخدمة في أزياء الدمى ليكوّنا معا تكوينا واحدا.

لقد صاغ الشكل قوة التعبير عن المسكوت عنه، كما في صورة (6) التي شاركت أزياء الممثلات عدا وظيفته التقليدية، هناك وظيفة إضافية أنيطت بالأزياء هي تشكيل المناظر المتحركة مثل: البحر وحركة الأمواج، والجبال والسهول، والصحراء الشاسعة، والمراعي.

أما تقنية الإضاءة فقد عزز اللون الأزرق الدلالة على البحر، من هنا تتراكم الصور مع بدء حركة هذه العناصر التي ساهمت بتكثيف الصور والأحداث ولملمتها، دلاليا وجماليا.

إضافة إلى هذا فقد لجأت المخرجة في تصميم أزياء الدمى إلى أزياء طرازيه تاريخية حسب ظهور الشخصيات في حقب زمنية مختلفة، وقد عمقت المخرجة توظيف الأدوات المرتبط بالشخصيات كالعصا والقبعة بقصد تحديد أعمار الشخصيات وإثراء الصور وتنويعها جماليا.

شددت المخرجة على استخدام الصوت المسجل بديلاً عن الحوار في فضاء العرض، وطريقة أدائه كانت بلغة شعرية، لأن النص في الأصل كان تناصا لمجموعة أبيات شعرية، فضلا عن استخدام الموسيقا كخلفية للمشاهد والأحداث والشخصيات، وتعميق للجو وحفاظا على الإيقاع السمعي والبصري وذلك بتنظيم وتنسيق بين حركة الممثلات وحركة الدمى التي تحركها أياديهن، فضلا عن تنسيق وتنظيم بين العناصر الأخرى بقصد التعبير عن دواخل الشخصيات، وبالتالي خرق حواس المتلقين.

لقد سعت المخرجة إلى توظيف المؤثرات الصوتية، سواء أكانت أصواتا إنسانية مثل آهات الشخصيات، أم ثغاء الحيوان أو هديل الطيور، بقصد لملمة وبناء الحدث المسرحي وبناء مجموعة صور لزيادة قوة الشكل الفني وإثرائه.

وبطبيعة الحال كان لتقنية المونتاج سواء أكان سمعياً أم بصرياً، بدءاً من السرد الحواري المندمج مع مجموعة الحكايات، حيث تشكل سلسلة من أحداث تكون منهما نص العرض، إلى أن وصل إلى تشكيل مونتاج مرئي يهدف إلى إبراز القيمة الجمالية والأبعاد الحركية. وبالتالي تنظيم وضعية أبطال الحكايات والأحداث، كما في الصور (7، 8، 9، 10، 11، 12). فقد ظهر المونتاج بين الشخصيات بمستويين الأول: الشخصيات المغايرة الظاهرية، والثاني: الشخصيات المخفية التي تتحول من شخصية إلى شخصية أخرى، على الرغم من اختلافها في الحجم والشكل، والأمكنة والأزمنة وبمساهمة ما رسم على راحة اليد وحركتها الدائرية.

لقد وظف الماكياج ليكون حلاً إخراجيا، إذ تقصد إخفاء ملامح الممثلات ليصبحن جزءاً من المنظر المتحرك، وتذوب داخل نص التقني بحيث تصبح جزءا من الأدوات، وتساند الأحداث وتقوي موقف الأبطال. ومع هذا استخدمت ملامح وإيماءات وإشارات الممثلات للتعبير عن أحاسيس الشخصيات لتصبح جزءاً فعالاً ومشاركاً حقيقياً في حدث العرض، خصوصاً في بعض الحالات كما في صورة (7، 9) التي تلعب الممثلة فيها دور الأم وتتلاعب بأحاسيسها حول الطفل، فتحتار بقذف الطفل في البحر أم لا، وهنا تعبر ملامح الممثلة عن هذه الحالات فيظهر الإحساس الداخلي جليا، ويبقى اللون الأبيض قناعا مؤطرا بالسواد حفاظا على تنازع الأفكار في بنية الشكل الفني للعرض.

معالجة شكل العرض:

تكونت حكايات نص العرض من الشكلين: السمعي والبصري. فالشكل السمعي يلقيه الممثل الرابع الذي كان مشاركاً بالصوت المسجل، عن طريق سرده لأحداث المشاهد، لأن بنية العرض كانت تعتمد على مجموعة حكايات وقصص، وإن حوار الأبيات الشعرية أسهم بخلق الصور للمشهد، فضلاً عن إيضاح تفاصيله، ويصاحبه الشكل البصري. بكلمة أخرى إن الشكلين قد تداخلا معا ليصوغا الشكل الفني كما في صورة (3)، إذ تسرد الحكاية، ويحدد

فيها المكان بوضع حوض عن طريق قطعة القماش، واثنتين من الممثلات وقطعة قماش باللون الأزرق دلالة على حوض الماء، وأيضا حدد الزمان فيها بصورة قمر دلالة على الليل. لقد أدت هذه العناصر إلى تشكيل تكوين متحرك مكون من حزمة حركات سمعية وبصرية، كما في صورة (13، 14، 15، 16،) التي تشكل تتابعية أجزاء الصور وتكوينات المشهد، إذ إن أساسيات إجراء التغيرات كانت جزءاً فعالاً لحركة العناصر كافة، : الممثلات، الدمى، الأزياء، الإضاءة، الموسيقا والمؤثرات لتشكيل الأجواء.

لقد وظف الكولاج ضمن الخطة الإخراجية، وتجلى بين صوت الراوي والحركة لإبراز الشكل، فقد تدرجت الدلالات السمعية مع الدلالات البصرية، ومن خلال تتابع المشاهد التي كانت مستقلة عن بعضها، ومغايرة تماماً من حيث الأبطال والحدث والحكاية، فضلاً عن اختلاف في مكوناتها الحركية والشكلية التي تتغير من حين إلى آخر ضمن استخدامات المشهد، وقدمت الممثلات الكولاج الزماني بين الماضي وزمن اللحظة الآنية بصوتهن وحركاتهن وصورهن، كما في صورة (17، 18)، حيث يوحي الحوار إلى وجود ببغاء في السابق تدور حول الحرية، فتربطها المخرجة ببحث إنسان هذا العصر الذي افتقد متعة الحرية، وفي الوقت نفسه شكلت المخرجة صورا كولاجية للأمكنة كما في صورة (19، 20) بين حركة الممثلات والدمى، والأدوات، وتحدد أماكن مغايرة واختلاف الأزمنة في الوقت نفسه، إذ تتحول قطعة قماش مرة إلى الجبال وأخرى صحراء، فضلا عن تغير في فصول السنة بتقنيات مستخدمة لتعطي الدلالة المنشودة. وعليه فإن الكولاج الشكلي يتغير بشكل كولاجي آخر بفضل الحركات المصممة ضمن متطلبات المشهد، فقد استقطبت المخرجة أشكالا كولاجية في صور أبطال العرض خصوصاً في تشكيل تكوينات بالاستناد على حركة الممثلات وتحريكهن للدمى كما في صورة (15، 16) التي ترقص فيها مجموعة شخصيات مختلفة الحجم والحركة فضلاً عن الاحتفاظ بالإيقاع، وكلما تقدم الحدث إلى الأمام تغير الشكل الكولاجي بشكل آخر.

دمجت المخرجة بين شخصيات العرض وقطعة قماش كما في صورة (7) التي خلقت شكل البحر بقطعة قماش، وأسهمت في هذا التكوين المتحرك شخصياتها المتكونة من الدمى التي تحركها الممثلات والموسيقا والإضاءة، وأصبح الشكل يتحرك أفقيا وعموديا بقصد إبراز الشخصية التي تتحرك في البحر وإعطاء الدلالة، وبالتالي خلق قيمة جمالية تتميز بالمتعة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

نتائج البحث:

ظهر عدد من النتائج وسيجري مناقشتها وهي:

1. ظهرت مستويات متعددة في صياغة الشكل الفني: سمعي وبصري وحركي من خلال عمليات بناء لمستويات من الشكل الفني.
2. تضمن الشكل الفني صيغا كولاجية اتسمت بالتنوع والغرائبية، من خلال التكرار بالحجم والتضاد بين الممثلات والدمى، تشكل صورة ذات طابع كولاجي واتضح جليا بين رأس البقرة والممثلة، فالأجسام تتشكل والتكرار بحركة الممثلات، فقد كان التكرار صيغة من صيغ الربط بين حركة الدمى من جهة وحركة الممثلات من جهة ثانية، لتجسيد الصورة الفنية. وبهذا تصبح حركة الممثلات الحيوية تتحول إلى حركة آلية، وفي الوقت نفسه تتحول حركات الدمى الآلية إلى حركة تتسم بالحيوية، فضلاً عن تداخل حركة الأدوات مع أجساد الممثلات وحركاتهن، ففي مشهد الشمس والقمر تتكرر حركة الأيدي في أغلب المشاهد التي تشير إلى التحول الزمني، فالتكرار كان جزءاً بليغاً لمدلولات الزمان والمكان، على الرغم من تنوع الأحداث.
3. الارتجال: هناك نمطان من الارتجال؛ النمط المنتظم الذي يجرى التعامل معه أثناء التمرين؛ ويسهم به الممثل والتقني والمخرج ويشتغلون عليه وينظم ما يُرتجل حتى يتم الاستقرار عليه وتشذيبه، ويكون

جزءا لا يتجزأ من العرض، أما النمط الثاني الذي ينبثق أثناء العرض نتيجة لظرف طارئ غير متوقع، فيجري استيعابه والاستحواذ والسيطرة على الموقف من خلال ما يرتجل الممثل، ويخرج به الممثل والتقني فقط، فظهر الارتجال في نتيجة من نتائج بناء الحدث المسرحي. ففي العينة كان الارتجال مرئياً، حيث أن الممثلات وظفن الأدوات وقطع القماش وأزياءهن، فضلاً عن توظيف أجسادهن للوصول إلى الحالات المشتركة بين الممثلات والدمى، وفي هذه الأثناء تطرقن إلى حركات ارتجالية بقصد الكشف عن شكل الشخصيات سواء أكانت بشرية أم حيوانية بطريقة ارتجالية منتظمة.

4. المنظرالمتحرك: تم توظيف قطعة قماش لتكوينات متعددة تشكل مناظر سريعة البناء والهدم، وتوفر فضاء تخيليا ثرا، فظهرت مناظر متعددة: الجبال، الصحراء، البحر، السهول. وتظهر الدمى، وهي تمثل راعيا صغيرا وسط اتساع شاسع للصحراء، وقد انعكس ذلك من خلال شكل قطعة القماش، ليتبين من خلالها سعة فضاء المكان على الرغم من كونه صغيراً.
5. الإضاءة: وظفت البقع اللونية للإيحاء، بالمسافات الفاصلة مكانيا من جهة، وزمانيا من جهة أخرى، وفضلا عن ذلك، فإنها وظفت جماليا لتعمق الإحساس بجو الإيقاع العام للعرض وترسيخ مفهوم البعد الميتافيزيقي للشخصيات التي تقرن بتفكيرها وولوجها عوالم خارج المدرك حسيا - كما في مشهد (موسى)- وبهذا تصبح الإضاءة جزءاً فعالاً لتشكيل لحظات دلالية وجمالية وفكرية.
6. الموسيقا والمؤثرات: رافقت الموسيقا المسجلة المشاهد والشخصيات، بحيث صارت الموسيقا جزءاً داعماً من السرد السمعي والبصري للعرض، وقد عبرت الموسيقا عن صراع الشخصيات - كما في مشهد الراعي وسط الصحراء والكشف عن دواخله- فضلاً عن تنويعه بين الأمكنة والأزمنة، التي رافقتها الآهات التي تطلقها الشخصيات وقد تناغمت مع الموسيقا وتأكد ذلك عبرالترديد الصوتي للراعي الذي عد جزءا من مؤثرات حية داخل العرض.
7. الشكل الكولاجي: تأكد الشكل الكولاجي بشقيه السمعي والبصري. فالكولاج السمعي كان عبر الصوت الذي يردد الشعر خلف كواليس الخشبة، ويؤثر بما يحدث فعليا. كما ظهر كولاجا عام لمجموعة الحكايات المختلفة عن بعضها، وبذلك تداخل الكولاج في شكل العرض بصريا – فيما يتم تأديته من حركات الممثلات، وحركة القماش، والتكوينات المتنوعة التي تتشكل لونا وحجما، من جهة وتزامن شخصيات العرض المكونة من الممثلات والدمى من جهة، أخرى. إن الشكل الكولاجي لشكل العرض أسهم فعليا بخلق وشيجة بين الأمكنة والازمنة التي تبرز فجأة وتتغير بسرعة، سواءكان في الماضي أو الوقت الراهن.
8. المونتاج: ظهر المونتاج بمستويين سمعي وبصري، ففي الأول ظهر المونتاج السمعي بسرد حواري ربط مجموعة المشاهد بالحكايات المختلفة، فضلاً عن المونتاج في الموسيقا سواء كان بين المشاهد أم بداخل المشهد الواحد، فإن التحول في الألحان والربط بينهما كانت مونتاجاً موسيقياً يجذب الانتباه ليرصن المواقف والأحداث. أما المونتاج البصري فقد كان عملية منظمة بين المشاهد والشخصيات سواءالبشرية أم الدمى، أو تداخل المونتاج بين الشخصيات بأسرها، وفي الوقت نفسه ظهر المونتاج بين الشخصيات وعناصر العرض كافة. عبر الانتقالات السريعة، المتداخلة، المتزامنة.

الاستنتاجات:

ظهر عدد من الاستنتاجات وهي:

1. كان المونتاج مستوى من مستويات الشكل الفني، ويؤدي إلى ربط: الشخصيات والحالات المختلفة والمشاهد المتنوعة.
2. ظهر الكولاج في الشكل الفني للعرض المسرحي.

3. للحركة مستويات مختلفة بصياغة شكل العرض من خلال الممثل.
4. أسهمت التقنيات كافة بتدعيم بنية الشكل الفني.
5. أسهم التكرار بتجلياته المتنوعة بترصين الشكل الفني وتدعيمه.
6. خيال المخرجة اتاح للعرض حرية التصرف ببناء الشكل وهدمه.
7. توظيف الأدوات باعتبارها جزءاً من شكل العرض وحيويته.
8. -ظهر المنظر المسرحي المتحرك صار احد مستويات الشكل في العرض المسرحي

التوصيات:

1. افتتاح ورشات العمل وورك شوب(workshop) تهتم بتطوير آلية جسد الممثل.
2. افتتاح دورات لتطوير آليات اشتغال تقنيات العرض.

ملحق الصور

رقم الصورة	الصورة
صورة(1)	
صورة (2)	
صورة (3)	
صورة (4)	
صورة (5)	

صورة (6)	
صورة (7)	
صورة (8)	
صورة (9)	
صورة (10)	
صورة (11)	

صورة (12)		
صورة (13)		
صورة (14)		
صورة (15)		
صورة (16)		
صورة (17)		

صورة *(18)*		
صورة *(19)*		
صورة *(20)*		

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابراهيم، زكريا. (1988)، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، الفجالة: مكتبة مصر.
2. اردش، سعد. (1979)، **المخرج في المسرح المعاصر**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
3. الاعسم، باسم. (2010)، **مقاربات في الخطاب المسرحي**، دمشق: دار الينابيع.
4. باربا، إيوجينيو ونيكولا سافاريزي. (2005)، **أسرار فن الممثل**، تر: قاسم البياتي، باري (ايطاليا): دار النشر باجينا.
5. بروك، بيتر. (1983)، **المكان الخالي**، تر سامي عبدالحميد، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد.
6. بل، كلايف. (2013)، **الفن**، تر عادل مصطفى، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
7. حتي، لارا يوسف. (2016)، **مسرح ما بعد الحداثة**، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
8. دين، الكسندر. (1975)، **اسس الاخراج المسرحي**، تر سعديه غنيم، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
9. ريد، هربرت. (1986)، **معنى الفن**، تر سامي خشبة، مر مصطفى حبيب، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
10. ستانسلافسكي، قسطنطين. (2001)، **اعداد الدور المسرحي**، تر شريف شاكر، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
11. ستولينتز، جيروم. (2007)، **النقد الفني**، دراسة جمالية وفلسفية، تر: د. فؤاد زكريا، قاهرة: دارالوفاء دنيا الطباعة والنشر.

12. سفيلد، ان اوبر. (د. تاريخ) **مدرسة المتفرج**، تر أ. د حمادة إبراهيم ود. سهير الجمل ونور أمين، مراجعة أ. د حمادة ابراهيم، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. pdf

13. سكفوزنيكوف، ق. د. (1993)، **اضاءة تاريخية على قضايا اساسية – الصورة. المنهج**. الطبع. المتفرد-القسم الثاني، تر د. جميل نصيف تكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

14. صالح، قاسم حسين. (2010)، **سيكولوجية ادراك اللون والشكل**، دمشق: دار علاءالدين للنشر والتوزيع والترجمة.

15. صليبا، جميل. (1982)، **المعجم الفلسفي**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

16. عبد الله، أفراح لطفي. (2011)، **نظرية كروتشه الجمالية**، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

17. عبد الحميد، سامي. (د ت) **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين**، د م: بلقيس دوسكي.

18. عبد الحميد، شاكر. (2001)، **التفضيل الجمالي**، كويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

19. فيشر، ارنست. (د ت)**ضرورة الفن، الشارقة**: مركز الشارقة للإبداع الفكري.

20. كاي، نك. (1999)، **ما بعد الحداثية والفنون الأداء**، تر نهاد صليحة، ط2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

21. كونسل، كولين. (1998)، **علامات الاداء المسرحي- مقدمة في مسرح القرن العشرين**، تر امين حسين الرباط، القاهرة: مركز اللغات والترجمة –اكاديمية الفنون.

22. لوسون، جون هوارد. (2003)، **السينما العملية أبداعية**، تر: علي ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

23. مجاهد، مجاهد عبدالمنعم. (1986)، **دراسات في علم الجمال**، ط2، بيروت: عالم الكتب.

24. مدكور، ابراهيم. (1983)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية.

25. مصطفى، عادل. (2014)، **دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية**، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

26. ميردوند، جيمس. (1996)، **الفضاء المسرحي**، تر محمد سيد وأخرون، قاهرة: مطابع مجلس الأعلى للآثار.

27. نوبلر، ناثان. (1987)، **حوار الرؤية**، تر فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

28. هيجل. (1978)، **الفن الرمزي**، تر جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

29. نعمان، منصور. (2008)، **تجليات اللوحة والمتلقي**، أربيل: مجلة صوت الاخر، العدد 178.

30. نعمان، منصور. (2014)، **الرمز والبنية الذهنية**، أربيل: مجلة صوت الآخر، العدد 45.

31. نعمان، منصور. (2015)، **عمق الشكل وتجذره في العمل الفني**، اربيل: مجلة صوت الأخر، العدد 523.