السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أطروحة قدمها الى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل

محمد عباس حنتوش عمران

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة
في الفنون المسرحية /تمثيل

بإشراف
الأستاذ الدكتور
ضياء شمسي حسون

١٤٢٧هـ بابل ٢٠٠٦م

THE AESTHETIC FEATURES OF THE BODILY FIGURATIONS IN THE IRAQI CONTEMPORARY DRAMATIST PERFORMANCE

a thesis
Submitted to the Council of college of fine Arts, Babylon University as a Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of PH.D in Dramatic Arts\ Acting

BY
MUHAMMAD ABASS HANTOSH OMRAN

SUPERVISED BY
.PROF.DR
DHIYAA' SHAMSI HASSOUN

A.D ٢٠٠٦

Abstract

This research revolves around the theme " the aesthetic features of the bodily figurations in the Iraqi contemporary dramatic performance ". The four chapters of the research go as follows :

The first chapter contains the problem of the research , which lies in the following inquiry : what are the aesthetic features of the bodily forms and their employment in the Iraqi contemporary dramatic performance ?

The first chapter also contains the importance of the research which is revealed through the study of the aesthetic features being an argumentative issue in the field of intellectual and aesthetic-philosophical transformation and how they lead the methods of bodily forms in the dramatic performance to secure the approval of the public . The objective of the research have been deducted through: the revaluation of the aesthetic features for the bodily forms and how they are employed in the Iraqi contemporary dramatic performance . The limits were restricted to the Iraqi contemporary dramatic performances in the period (١٩٩٥-٢٠٠٥).The first chapter ends with the definition of the terminologies .

The second chapter goes through the theatrical framework which involves three sections : the first one contains the aesthetic features which are found in the universal philosophical standards and their reversal relationship in the bodily forms .

The second section contains some methods of body formation in an aesthetic way in the performances of the western theatre for its importance because a mixture of the east and west is found in it. The third section deals with the classification of the aesthetic features for the body forms in the dramatic performance ; some are related to form and some are a mixture of form and content in an equal way to confirm the integration between the aesthetic and semiotic in the formation of the sensor- visual thought that has a positive effect on the public taste . Thus , a group of aesthetic features related to the body forms are gathered among which there are harmony , unity of the contradictories , flexibility and interpretation . The chapter ends with some indicators which are to be considered as suggested standards that support the formation of the means used to analyse the samples .

The third chapter deals with the procedures which consist of the society , the sample , the means and the method of the research . Four Iraqi contemporary

dramatic performances have been taken as samples and been analyzed . these are “ MAKBTH ” , “FIRE FROM SKY ” , “THE BALD ” , “DOWN UP - UP DOWN ” . The researcher has analyzed them according to the descriptive method using (content analysis) depending on the means of the research .

The fourth chapter rounds about the following findings :

١. Many types of aesthetic features for the body forms are revealed such as (harmony , unity of contradictories , smoothness , flexibility , exaggeration , colour , expediency , morals , symbolization and interpretation).

٢. The harmony takes large space in the aesthetic employment of the body forms in the Iraqi contemporary dramatic performance whereas the employment of the unity of contradictories was less . No distinctive attention was given to smoothness and colour . Moreover , the space of the interpretation in the aesthetical design of the body forms was a little as well.

The research comes up with the conclusions , the recommendations , the suggestions , the Arabic and English bibliographies , the appendices and pictures . The research ends with an abstract in English.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

((لَقَـــدْ خَلَقْنَـــا الْإِنسَانَ فِـي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ))

صدق الله العظيم

سورة التين، آية (٤)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة (**السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر**) والتي قدمها طالب الدكتوراه (**محمد عباس حنتوش**) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في الفنون المسرحية /تمثيل .

التوقيع
الأستاذ الدكتور
ضياء شمسي حسون
المشرف
التأريخ : / / ٢٠٠٦م

بناء على التوصيات المتوافرة ،أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

التوقيع
الأستاذ الدكتور
ضياء شمسي حسون
رئيس قسم الفنون المسرحية
التأريخ : / /٢٠٠٦م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة ، أطلعنا على الأطروحة الموسومة (السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر) وقد ناقشنا الطالب (محمد عباس حنتوش) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة للقبول بتقدير ( ) لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في الفنون المسرحية – تمثيل.

التوقيع **التوقيع**

أ.م.د . عباس محمد ابراهيم **أ.م.د. عبد الكريم عبود**

عضواً

/ / ٢٠٠٦ م

عضواً

/ / ٢٠٠٦م

التوقيع

أ.م.د .طارق عبد الكاظم العذاري

عضواً

/ / ٢٠٠٦ م

التوقيع

أ.م.د .عبود حسن عبود

عضواً

/ / ٢٠٠٦م

التوقيع

أ.د . ضياء شمسي حسون

مشرفاً

/ / ٢٠٠٦ م

التوقيع

أ.د. حميد علي حسون

رئيساً

/ / ٢٠٠٦م

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

أ.د.عباس جاسم الربيعي

عميد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

/ / ٢٠٠٦م

الإهداء

الى من ...

منحوني ...

العزم لمواصلة طريقي...

والدي والدتي

تقديراً ووفاءً

الباحث

شـكر وتقـدير

الشكر والحمد لله – من قبلُ ومن بعدُ

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آل بيته الطاهرين الكرام .

يتقدم الباحث في البداية بفائق الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور ضياء شمسي حسون ، المشرف على الأطروحة ،لما بذله من جهد علمي كبير وتصويبات علمية رصينة وحرصه على متابعة مجريات البحث .بما نهض بالمستوى العلمي للبحث. متمنياً له دوام الصحة وأبقاه الله (سبحانه وتعالى) ذخراً متجدداً ضمن المسيرة الفنية .

كما يتقدم الباحث بالشكر و العرفان إلى لجنة المحكمين لما أسدوه من نصائح قيمة بخصوص أداة البحث .

كما يسجل الباحث شكره وتقديره إلى أساتذة قسم الفنون المسرحية جميعاً ،لاسيما الدكتور أحمد سلمان والدكتور عباس محمد إبراهيم والدكتور كامل القيم والدكتور محمد أبو خضير والدكتور جلال جميل والدكتورة روعة بهنام شعاوي والدكتور حيدر العميدي والدكتور علي الربيعي والمدرس محمد فضيل ،لمساعدتهم في تسهيل حصول الباحث على بعض المصادر وأعارتها له .

ولا يسع الباحث إلا أن يقدم وافر الشكر والتقدير إلى الفنان التدريسي سامي الحصناوي لجهوده في تذليل بعض الصعوبات الإدارية التي واجهت الباحث.

كما يشكر الباحث كثيراً ، القائمين على إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد لاسيما الآنسة حنان ، فضلاً عن إدارة مكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ولاسيما السيدان عباس عبد مهدي وعلي مشكور كاظم ، لتسهيلهما استعارة المصادر التي تفيد البحث .

و أخيراً يعتذر الباحث لجميع من أسهم في إعانته ضمن سياق بحثه وفاته ذكر أسمه ، متمنياً للجميع الموفقية والنجاح . والله (سبحانه وتعالى) ولي التوفيق .

الباحث

ملخص البحث

تبنى البحث الحالي موضوعة (السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر) ، وقد جاءت فصول البحث الأربعة بالسياق الآتي :

تناول الفصل الأول مشكلة البحث ،والتي كمنت في الإستفهام الآتي ؟

ما هي أبرز السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ، ومدى توظيفها في نسق العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

كما تضمن الفصل الأول أهمية البحث التي تتجلى في دراسة السمات الجمالية بوصفها موضوعة نقاشية اتخذت حيزاً في التحولات الفكرية والفلسفية الجمالية ، وأهمية هذه السمات في قيادة أساليب تشكيل الأجساد في العرض المسرحي ، بما يضمن استحسانه وقبوله في الذوق الجمعي.وتم استخلاص هدف البحث بالسياق الآتي :الكشف عن السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ومدى توظيفها في العرض المسرحي العراقي المعاصر ،بينما اقتصرت حدود البحث على عروض المسرح العراقي المعاصر ، وللمرحلة من(١٩٩٥-٢٠٠٥) ، في حين تم اختتام الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية للبحث .

وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي أستوعب ثلاثة مباحث ،جاء في الأول منها السمات الجمالية التي تضمنتها المعطيات الفكرية والفلسفية العالمية الغربية وعلاقتها الإنعكاسية في التشكيلات الجسدية ،وأحتوى المبحث الثاني ، جانباً من أساليب تشكيل الأجساد جمالياً في عروض المسرح الغربي ، لما يشكله من بؤرة أستقطاب ، لما هو شرقي وغربي متلاقح فيه،وتناول المبحث الثالث تقسيمات السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي بين ما هو غالب بتكشفاته الشكلية وبين ما هو مستند للتمازج الشكلي و المضموني بمستوى متعادل لتأكيد التمازج القائم بين الجمالي والسيميائي في إنشاء الخطاب البصري /الحسي المؤثر إيجابياً قدر الإمكان في الذائقة الجمعية ، فتم حصر مجموعة سمات جمالية خاصة بالتشكيلات الجسدية ومنها الإنسجام ووحدة المتباينات والمرونة والتأويل. وكانت خاتمة الفصل

الثـاني بالمؤشـرات التـي أسـفرت عنـه بوصـفها منطلقـات مقترحـة تسـند بنـاء أداة تحليـل العينات .

وتنـاول الفصـل الثالـث إجـراءات البحـث التـي شـملت مجتمـع البحـث وعينتـه وأداتـه ومنهجيتـه ، ثـم تـم تحليـل العينـات البـالغ عـددها (٤)عينـات لعـروض مسـرحية عراقيـة معاصـرة هي(مكبـث) و(نـار مـن السـماء) و (الاصـلع) و(تحـت فـوق – وفـوق تحـت). وقـام الباحـث بتحليلهـا وفـق مـنهج البحـث الوصـفي بأسـلوب (تحليـل المحتـوى) بالإسـتناد الى أداة البحث .

وكـرّس الفصـل الرابـع ، لنتـائج البحـث ،ولعـل مـن أبـرز نتـائج البحـث تكشـف السـمات الجماليـة بمسـتويات مختلفـة فـي التوظيـف الجمـالي للتشـكيلات الجسـدية ضـمن العرض المسرحي العراقي المعاصر ، وكما موضح بالآتي.

١. إتخـاذ سـمة الإنسـجام مسـاحة واسـعة فـي التوظيـف الجمـالي للتشـكيلات الجسـدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

٢. بينما كان تكشف وحدة المتباينات بمستوى متوسط .

٣. ولم يظهر إهتمام مميز بالنعومة والمرونة والتجسيم واللون.

٤. فـي حـين اتخـذت سـمة النفعيـة وسـمة الأخـلاق دوراً مميـزاً فـي التكشـفات الجماليـة للتشـكيلات الجسـدية ،كمـا اتخـذ الترميـز مكانـة جيـدة ، إلا أن دور سـمة التأويـل فـي الصياغة الجمالية للتشكيلات الجسدية كان الأقل حضوراً.

ثـم خلـص الباحـث إلـى الإسـتنتاجات والتوصـيات والمقترحـات وقائمـة بالمصـادر العربية والأجنبية والملاحق والصور ،ثم أختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

محتويات البحث

الموضـــــــــــــــوع	الـ صفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج-د
محتويات البحث	هـ
الفصل الأول	
مشكلة البحث	١-٣
أهمية البحث والحاجة إليه	٤
أهداف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٥-٩
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول :السمات الجمالية في الفكر الفلسفي العالمي .	١٠-٤٩
المبحث الثاني:أساليب تشكيل الأجساد جمالياً في المسرح الغربي.	٥٠-٨٩
المبحث الثالث:السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي.	٩٠-١٣٠
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	١٣١-١٣٩
الدراسات السابقة ومناقشتها	١٤٠
الفصل الثالث	
أولاً:إجراءات البحث	١٤١-١٩٣
مجتمع البحث	١٤١
عينة البحث	١٤١
أداة البحث	١٤٢
صدق الأداة	١٤٢
ثبات الأداة	١٤٣
منهج البحث	١٤٣
خطوات التحليل	١٤٣
ثانياً : تحليل العينات	١٤٤-١٩٣
الفصل الرابع	

النتائج	١٩٤ -١٩٨
الاستنتاجات	١٩٩ -٢٠٠
التوصيات	٢٠١
المقترحات	٢٠٢
قائمة المصادر	٢٠٣ -٢١٠
الملاحق والصور	/
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	A-B

مشكلة البحث

لقد قدمت المعطيات الإنسانية مفاهيم حول الجمال بصورته الكلية المتأسسة وفق مرجعيات اختلفت في الإنشاء الجمالي الإنساني عبر كثير من التصورات والمتمايزات في جزئيات الحضارة الإنسانية ،إلا أنها توافقت على معطيات ارتبطت بالتقبلية الذوقية الإيجابية وتكررت لتأخذ معياريتها في تحسس المدركات الجمالية التي استوعبت تلك السمات الجمالية في خضم الموجودات الطبيعية والتي انعكست بالضرورة على الصياغات الفنية لاسيما الإسهام الحسي/البصري ،الذي تبدو فيه محاولات لتحديد السمات الجمالية باسنادات المعطيات الفلسفية التي يمكن استلهامها أساساً للبناء الجمالي وإبانة أداء الأجساد الإنسانية بصورة مميزة عبر غور حقائق التكشف الجمالي للتشكيلات الجسدية في المنجزات الفنية.

ولأن العلاقات الأدائية لأجساد الممثلين في العرض المسرحي تنشأ عبر متطلبات فنية تأخذ صفاتها الجمالية عندما تتشكل بصورة تؤثر إيجابياً في غالبية الذائقة الجمعية ،وهذا التأثير لا ينتج عن وجود الممثلين بوصفهم كياناً حسياً معطى فحسب ،بل أن تشكيل أجسادهم في تكوينات ترتبط مع بعضها بأنساق جمالية تتفق وأسلوب تشكلها ، بما يُفعل خصوصية كل تشكيل جسدي مشترك ضمن التشكيلات الجسدية الكلية ،وهو في الوقت ذاته يفعل خصوصيات تشكيل أجساد الممثلين الآخرين المشتركين معه عبر فاعلية أدائية تكشف عن السمات الجمالية لهذا التشكيل ووضعه بنسق مؤثر ضمن صورة العرض الكلية .

كما أن الاستسلام لعبثية التأسيس التشكيلي لأجساد الممثلين بحجج التجريب والميل نحو النزعة الذاتية للممثل غير المستندة إلى السمات الجمالية في ترابط الجهد التشكيلي لجسد الممثل مع أجساد الممثلين الآخرين ، يشكل عنصراً سلبياً مؤثراً لاسيما في العمل الجماعي في المسرح ،والذي

يتطلب وعياً جمالياً لأسلوب تشكيل كل جسد في علاقته بالأجساد الأخرى ، فالإنشاء الفني الذي يلعب فيه الممثل المسرحي دوره الأساس لا يتخطى إطار تشكله وفق السمات الجمالية الفاعلة في أسلوب معطيات الممثل الإبداعية في العرض والمستندة إلى المعرفة الجمالية ،إذ " ان الدراما كما يقول (غوغول) ، لا تعيش إلا على خشبة المسرح ، لذلك يستدعي توظيف جماليتها الدراية والإبداع ". [1]

من هذا يتبين أن على الممثل أدراك خصوصية علاقات جسده التنظيمية ضمن مجموعة الأجساد ، ومعرفة متطلبات تشكيل جسده جمالياً ضمن الإنشاء الجمالي العام والذي يفرض عليه حقيقة مراعاة تأثيره على النسق الجمالي بسبب طبيعة التأثير المتبادل بين تكوينه الجسدي وباقي التكوينات الجسدية الأخرى في خطاب العرض المسرحي ،لاسيما في التوجهات المسرحية الساعية نحو التغيير عبر التركيز على دور التشكيلات الجسدية للممثلين في إظهار جمالية العرض المسرحي والتي اتجهت نحو تبني تشكيلات اكثر تعقيداً عما هو متعارف عليه في جمالية العلاقات الجسدية الأيقونية ، مما يتطلب معرفة الممثل لكيفية الحفاظ على نسقه الجمالي ضمن التداخلات العلائقية بينه وبين أجساد الممثلين بتشكيلات تتقارب أحياناً من الإختزال وأنواع من محاولات الإيهام بالتخفي والتداخل الجزئي بين أجساد الممثلين لمقتضيات الإحالة إلى جمالية التشكيل بأقصاءات مضمونية ، وهذا يزيد من ضرورة وعي الممثلين لمتطلبات التكشف الجمالي لعلاقاتهم الجسدية وأن فقدان الممثل لهذا الوعي الجمالي يسبب خللاً في خصوصية إعداده بل واختياره للمشاركة في العرض وعنصراً غير فاعل إزاء المفاجآت التي يمكن أن تحدث أثناء العرض والتي تتطلب إسهامه المباشر في المعالجة ، وهذا ما يجعل إخضاع الممثل لجسده ضمن هذا النوع من التشكيلات الجسدية المعقدة بتداخلها وتعاكسها القائم في أسلوب تشكيلها ، يتطلب منه إدراكاً حقيقياً لمعايير الإنشاء الجمالي للتشكيلات الجسدية والتي يشكل جسده فيها عنصراً مهماً.

وحرصاً على تأشير محددات التشكيل الجسدي للممثلين وفق مقومات جمالية تشكل معياراً ، لا فقط لصياغة التشكيلات الجسدية ، بل ولنقدها الجمالي بإصدار الحكم الصحيح الحيادي و الإبتعاد عن الأحكام المضطربة الناتجة عن تغليب الفردي على الجمعي وفق إقصاءات ذاتية منحازة سلباً أو إيجاباً ، لذا تغدو دراسة هذا الموضوع فرصة لتأكيد إمكانيات التشكيلات الجسدية ضمن نسق السمات الجمالية ، بما يسهم في وضعها بأسلوب قابل للدراسة البحثية المستندة الى معايير علمية تمكن من إمساك خصائصها بطريقة موضوعية تقلل من

---

[1] -يوسف ، عقيل مهدي . جماليات المسرح الجديد ، (الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩م)،ص١٢٣.

إنزياحات الذائقة المتفردة لرغبات الممثل غير المدروسة لصالح غالبية الذائقة الجمالية الجمعية المتوافقة مع متطلبات كشف التشكيلات الجسدية بصورة جمالية ، لذا تطرح الدراسة الحالية مقومات التشكيل الجمالي للأجساد بوصفها الأساس للانطلاق نحو الإبداع الشكلي للعرض المسرحي في محاولة لإبانة الدور الأساس لتشكيلات أجساد الممثلين وطبيعة التوجهات الجمالية لصياغتها ، والتي وجد الباحث أن الدراسات البحثية في بلادنا تفتقر إليها ، و الإقتصار على البواعث الفطرية لتأسيس جمالية العرض المسرحي والتي تخضع لتذبذبات المزاجية التجريبية التي لا تصيب دائماً ، كما أن تنوع الدراسات لمواضيع المسرح المختلفة لم تتصدَ لموضوعة جمالية التشكيلات الجسدية ومحاولة إستنباط سماتها بشكل جلي .

ولما كان المسرح يعتمد الإمكانيات التشكيلية لأجساد الممثلين وطرق تشكلها فإن الباحث قد كرس إهتمامه في بحث السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في المسرح العراقي المعاصر للوقوف على واقع التوظيف الجمالي لتشكيلات الأجساد ومدى تقارباته مع المعطيات العالمية الخاصة بالنواحي الجمالية واسقاطاتها على الصورة الحسية/البصرية لأجساد الممثلين ، ومحاولة إغناء الخطاب المسرحي العراقي بمتطلبات امتلاك الممثلين لثقافة جمالية يستندون إليها في تحديد مقومات تشكيلاتهم الجسدية و تعزز إمكانية تكشفها الجمالي ، ومحاولة تبني المقومات الفاعلة في تحفيز الذائقة الجمالية الجمعية في تشكيلها ، وينمي مستوى التحسس الأمثل عند الممثلين اتجاه تحديد مسارهم الأدائي بصورة جمالية ،وهذا ييسر ظهور الأداء الجسدي للممثلين بالمستوى اللائق لأهميتهم في العرض المسرحي ، مما جعل مشكلة البحث تنحصر في دراسة الموضوع عبر الإجابة عن الإستفهام الآتي :-

ما هي أبرز السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ، ومدى توظيفها في نسق العرض المسرحي العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه :-

تلعب معرفة الممثل للسمات الجمالية دوراً مهماً في بلورة أدائه الجسدي بصيغ تتناسب مع متطلبات التغيير وتراعي مقومات التأسيس الجمالي للتشكيلات الجسدية ، بل وتسهم ثقافة الممثل الجمالية في جاهزيته كممثل ، والتي لابد لهذه الثقافة أن تدخل ضمن تكوينه الذاتي ، لتشكل محفزاً متيسراً في أدائه الجسدي ، بما ييسر على المخرج حسن الاختيار له ، ويكون جسده عنصراً مطواعاً فاعلاً في صياغته ضمن التشكيلات الجسدية ، فضلاً عن إمكانية إسهام الممثل بما يمتلكه من ثقافة جمالية في معالجة الثغرات التشكيلية الممكن حصولها أثناء العرض بسببه أو بسبب الممثل الآخر ، و لأجل ذلك تتجلى أهمية البحث في إضاءة السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية عبر الاستعانة بالمعطيات الفلسفية والمسرحية بغية جعلها ثقافة متيسرة ضمن خصوصية الممثل المسرحي لتنهض بواقع أدائه الجسدي بتشكيل جمالي ينسجم مع التشكيلات الجسدية الأخرى.

أما الحاجة إليه فتكمن في محاولة إيجاد دراسة تفيد المتخصصين في مجال المسرح عموماً والمهتمين بدراسة التشكيلات الجسدية للممثلين خاصة وتوظيفها فنياً عبر تأشير المعطيات الجمالية وربطها بالأسس التخصصية لتشكيلات أجساد الممثلين وطرق توظيفها الجمالي ، فضلاً عن محاولة وضع معايير جمالية تسهم في النقد الموضوعي لأداء التشكيلات الجسدية للممثلين في العرض المسرحي .

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى :-

الكشف عن السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ومديات توظيفها في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

حدود البحث :-

يتحدد البحث بالآتي :-

١. **الحدود الموضوعية :** السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية الخاصة بالممثلين المسرحيين.

٢. **الحدود الزمانية :** يقتصر البحث الحالي على العروض المسرحية للمرحلة (١٩٩٥-٢٠٠٥)

٣. **الحدود المكانية :-** العراق (بغداد).

تحديد المصطلحات

أولاً : السمـات

أ. السمات لغوياً :

قـال (ابـن منظـور) بأنهـا " سـمة ، يسـمه، وسـما،..أثر فيـه،..، جعـل لـه علامـة يعـرف بهـا .. جمع سمات "[٢]

أيضاً قال (مسعود) : " السِّمَة . (و س م) ١- مص .وسَم. ٢- العلامة...".[٣]

كمـا قـال (البعلبكـي) بأنهـا " ..قسـمات .. خاصـة ، مبـرز ، مقـدم للجمهـور ، أو معلـن عنـه بوصفه شيئاً فاتناً أخاذاً "[٤]

ب. السمات إصطلاحاً

تعـرف السـمة "التسويم:السـومة والسـيمة والسـيماء والسـيمياء : العلامـة . سـوم .. : جعـل عليـه السـيمة ، المسـومة : المعلمـة .. قـال (القرطـاجني) : " ان الحـذاق مـن الشـعراء المهتـدين بطبـاعهم ، المسـددة إلـى ضـروب الهيئـات التـي يحسـن بهـا موقـع الكـلام مـن الـنفس مـن جهـة لفـظ أو معنـى أو نظـم أسـلوب ، لمـا وجـدوا النفـوس تسـأم التمـادي علـى حـال واحـدة وتـؤثر الانتقـال مـن حال إلى حال ...".[٥]

ويعرفهـا(برنس) بأنهـا "إحـدى وسـائل التشـخيص التـي يبـرز بفضـلها عنصـر معين...".[٦]

كمـا تعـرف السـمات بأنهـا "... مجموعـة مـن عناصـر التصـميم الموحـدة ... تسـاعد ..السمات على إنشاء تطبيقات ... عالية الجودة وجيدة التصميم بسهولة.".[٧]

---

[٢] -أبـن منظـور ، جمـال الـدين محمد بـن مكـرم الأنصـاري . لسـان العـرب ، المجلـد الأول،(لبنان – بيروت : دار صادر ، ١٩٥٦م)،ص٥٧٥.

[٣] -مسعود ، جبران . رائد الطلاب ،(بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٧م)،ص٥١٨.

[٤] -البعلبكي ، منير . قاموس المورد ،(بيروت:دار العلم للملايين ،١٩٧٧م)،ص٣٤١.

[٥] -مطلـوب ، أحمـد . معجـم النقـد العربـي القـديم ،ج١،(بغـداد:دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، ١٩٨٩م)،ص٣٣٢.

[٦] -برنس ، جيرالد. قاموس السرديات ، ت:السيد إمام ،(القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات ،٢٠٠٣م)،ص٥٧.

[٧] - ++++ . حول السمات ،http://office.microsoft.com/ar-sa/assistance/HP٠٥٢٥١١٠١١٠٢٥.aspx

(Microsoft Corporation ،٢٠٠٦م)،الصفحة الأولى.

سيقوم الباحث بتعريف إجرائي لمصطلح السمات مع مصطلح الجمالية للتداخل القائم بينهما في الدراسة الحالية.

ثانياً : الجمالية

أ. الجمال لغوياً :

عرف (الرازي) الجمال بأنه : " الحُسْن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد ... و(جَمَّله تجميلاً) زينه .."[٨]

في حين أن (مسعود) قال : " الجَمال . ١- مص . جمُل وجمِل . ٢- صفة الحُسن في الأخلاق والأشكال ".[٩]

وقال (مسعود) أيضاً : " جَمُلَ يَجْمُلُ : جَمالاً . ١- حسنت أخلاقه .٢- حسن شكله ... جَمَّلَ تَجْمِيْلاً ...الشيءَ : حسّنه ، زيّنه ".[١٠]

كما قال (البستاني) " (جَمُل – جَمالاً) حسن خَلقاً و خُلقاً فهو (جميل) وهي (جميلة) (جَمَّلهُ) صَيَّرَهُ جَميلاً ...(الجَمال) مص . الحسن ".[١١]

ب. الجمال إصطلاحاً :

يرى (برتملي) أن " الجمال ينتمي إلى الشكل ، ولكل شكل أصله في حركة ترسمه.والشكل حركة يتم تسجيلها ...ولذا لا يكون الجمال جميلاً دون الرشاقة ،..."[١٢]

---

[٨] -الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر .مختار الصحاح ، (بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٣م)،ص١١١.

[٩] -مسعود ، جبران . مصدر سابق ،ص٣٣٤.

[١٠] -مسعود ، جبران . مصدر سابق ، ص٣٣٥.

[١١] -البستاني ، فؤاد افرام . منجد الطلاب ،ط٢١،(لبنان –بيروت : دار المشرق، ١٩٨٦م) ،ص٩٣.

[١٢] -برتملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، مراجعة :/ نظمي لوقا ،(القاهرة:دار نهضة مصر،١٩٧٠م)،ص٥٣١.

بينما الجمال بالنسبة إلى (سنتيانا) " ... هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور ".[١٣]

وعدّ (جميل صليبا) : الجمال ما هو مرادف للحسن ويمتلك تناسب الأعضاء ويرتبط بمسميات تختلف باختلاف الأجزاء التي ترتبط بها مثل الصباحة للوجه و الوضاءة للبشرة فضلاً عن مسميات الكمال والملاحة والرشاقة واللباقة والظرف .. ، كما يتطلب توازن الأشكال و إنسجام الحركات بما يضمن ميل الطبع نحوه ويكون مقبولاً عند النفس ، أما العلم الذي يهتم بدراسة مقاييس الجمال ونظرياته والذي هو باب من الفلسفة فيسمى (علم الجمال..).[١٤]

أما الجمال برأي(ريد) "..هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا".[١٥]

وقد أشار (كانط) إلى أن الجمال في الأثر الفني هو الذي يقترن بوجود وحدة الأسلوب ، والتناسق والانسجام .[١٦]

والجمال من وجهة نظر (الظاهري) ".. هو ذات البهجة في النفس، والجميل هو ما ولَّد هذه البهجة خارج الذات , ويأتي الجمال من مصادر معنوية غير حسية كالأخلاق والحقائق إذا ارتبطت بالمشاعر برابطة الحب, وهذه المصادر حسية باطنة سواء أتولدت من محسوس ظاهر كالصوت الجميل المسموع، أم تولدت من معنوي غير محسوس بالحواس الخمس الظاهرة كلذة حب العدل والصدق، والنجدة ،..و الاستاطيقا تجمع الجمال والأخلاق،..."[١٧]

---

[١٣] - أبو ريان ، محمد علي .فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ،ط٥، (الإسكندرية : دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٧م)، ص٥٢.

[١٤] - ينظر : صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي ، ج١، (لبنان – بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م)،ص٤٠٧ -٤٠٨.

[١٥] -ريد ، هربرت . معنى الفن ،ط٢، ت: سامي خشبة ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦)،ص٣٧.

[١٦] -ينظر : لوفافر ، هنري . في علم الجمال ، ت: محمد عيتاني ،(بيروت : دار الحداثة، د.ت)،ص٢٠.

[١٧] -الظاهري ،أبو عبد الرحمن أبن عقيل .جمالية الفن الأدبي ، miss Al-Jazirah.com حقوق الطبع، ١٩٩٧ - ٢٠٠٠ شركة الجزيرة. Article No ١١١.htm] ١٩٩٨ MAY.

ويورد (القرمطي) عن (شاكر عبد الحميد) جملة تعاريف للجمال بينها تعريف (بيرك) على أنه (الانفعال الذي يجيش في صدورنا)كما يطرح رأي (عبد الحميد) بالجمال بوصف (الجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه ، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والإحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين)كما يفضل تعريف قاموس (ويبستر) للجمال بأنه " المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها ". [١٨]

ت. **التعريف الإجرائي للسمات الجمالية :** مجموعة من عناصر الصياغة الفنية التي يُحسن بها تكشف العلاقات التشكيلية لأجساد الممثلين . والتي تسبب بالضرورة تكشفها بشكل مقبول ومستحسن نتيجة ما تتمتع به من توفر مستوى عال من تلك العناصر .

ثالثاً : التشكيلات :

أ. التشكيلات لغوياً :

أما(مسعود)فيقول:" تَشَكَّلَ تَشَكُّلاً.(ش ك ل)١- الشيءُ:تصوَّر،تمثَّل.٢- الشيءُ:تألَّف". [١٩]

كما يرى (مسعود) في التَّشْكِيْلات بأنها تعني "...التَّشْكِيْلَة...المجموعة ، الطائفة .." . [٢٠]

ب. التشكيلات إصطلاحاً :

يعرف التشكيل بأنه ".. بناء من العلاقات ، هذا البناء يجيء مماثلاً للبناء الدينامي الخاص بالخبرة البشرية ، لهذا يستطيع ان يعبر عنها ،...". [٢١]

---

[١٨] -ينظر :القرمطي ، محمد .التفضيل الجمالي سيكولوجية التذوق الفني ،(HTTPWWW.NIZWA.COMVOLUME٢٨P٢٦٢_٢٦٦.HTML.HTM).

[١٩] -مسعود ، جبران . مصدر سابق ،ص٢٥٥.

[٢٠] -مسعود ، جبران . مصدر سابق ، ص٢٥٥ .

ويجد (الزاهي) في التشكيل بأنه " ...تصوير ، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات و الرقوش والموتيفات غير الدالة بذاتها ، فان الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة ".[٢٢]

ت. التعريف الإجرائي للتشكيلات .

سيقوم الباحث بتعريف مصطلح (التشكيلات) مع إضافة مصطلح (الجسدية) لطبيعة العلاقة الموضوعية القائمة بينهما في هذا البحث .

لذا يكون التعريف الإجرائي للتشكيلات الجسدية بأنها:

مجموعة من العلاقات الشكلية المترابطة بين أجساد الممثلين ، تتناسق في بنية واحدة تكشف عن سمات جمالية تعكس صفاتها العلائقية ضمن سياقها الكلي ، وتأتى علاقات أجساد الممثلين بصور منفصلة أو متصلة أو كلاهما ، ضمن خطاب كلي يهمش الصوتي/اللفظي عدا ما يضيف للإخبار عن تغيرات علاقات الأجساد في إيصال ما يهدف إليه العرض المسرحي .

المبحث الأول
السمات الجمالية في الفكر الفلسفي العالمي

ترتبط السمات الجمالية بالتكشفات الحسية ، إلا أن التكشف الحسي ليس بمعزل عن مؤثرات تكوينه غير الحسية ، مما يجعل التكشف الحسي محصلة للحسي وغير الحسي ، وقد ظهر ذلك جلياً في التوجهات الفكرية للإنسان البدائي ، إذ أن السائد اقتران صفة الحسي بتوجهات الإنسان البدائي إزاء محيطه ، إلا أن لغير الحسي وجود فاعل في منظومة علاقاته الحسية ومنها علاقاته الجسدية ، لاسيما عندما تقترن بالغيبي. وهذه الجدلية بين الحسي وغير الحسي انعكست على طبيعة المطابقة والاختزال بينهما والتي ظهرت في الممارسات الطقسية للإنسان البدائي ، إذ اتخذت المطابقة شكلاً ايقونياً عبر ما هو محاكي وشكلاً ترميزياً كان أكثر استيعابا لاختزال علاقاته الحسية للتعبير عن المضامين غير الحسية ، والتي كانت محصلة

---

[٢١] -حكيم ، راضي . فلسفة الفن عند سوزان لانجر ،ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦م)،ص١٥.

[٢٢] -الزاهي ، فريد . السيميائي والرمزي ، (في : مجلة علامات ، المغرب : المدينة الجديدة مكناس ،عدد٩، ١٩٩٨م)،ص٢٢.

لانزياح مدركات الإنسان البدائي في فهم مظاهر الطبيعة نحو الميتافيزيقيا بوصفها حلولاً ارتبطت بتكوينه الذاتي الفطري .

كما تكشفت جدلية النفعي والجمالي أيضاً في نتاج الإنسان البدائي ، إذ ظهرت النفعية بوصفها سمة سائدة في توجهاته الإنتاجية بسبب اهتمامه بتوفير مستلزماته الحياتية التي جعلت نتاجاته تخضع للغاية النفعية بنسبة عالية ، إلا أن هذه النفعية لم تستثنِ بوادر التشكيل الجمالي للمنتج النفعي ، لكنه ظهر بصورة جمالية فطرية لم تمعن بممكنات تكشفها من أجل أهداف فنية ،مع إنها حققت ذلك دون قصدية مطلقة.

لقد انعكست النفعية على أداء جسد الإنسان البدائي ، إذ اتجه بجهده التشكيلي مع مجموعته الإنسانية إلى معززات توحد الأجساد لمواجهة المخاطر المحسوسة والمفترضة أو مزيجهما وفق تصور وجود الغيبي الكامن خلف المحسوس وقدراته التأثيرية المفترضة ،والتي دفعت نحو تعاطف أسسه البدائي مع الغيبيات ، حقق تمازجاً بين السحر والدين والفن وظفت الأجساد فيها وسيلة أساسية للتعبير بعد أن تتحول بفعل هذا التمازج إلى مادة جمالية مؤسلبة ، تؤكد مستوى الاقتران الجمالي للعلاقات الجسدية بالبعد الغيبي الكامن وراء الحسي ، والذي جاء لإرضاء القوى الغيبية ، التي تم منحها طبعاً غرائزياً إنسانياً ،لكنها تمتلك تميزاً عن الإنسان في إمكانية الخلود ، لذا كان سعي الإنسان دائباً ليقدم لها الطقوس التي ارتبطت بالمنعكسات الثقافية في فهمه للوجود ومحاولة إدراك ماهية القوى المتحكمة فيه ونيل عطفها ، فجاءت الطقوس مستندة الى التشكيل الجسدي أو مجموع التشكيلات التي تشترك فيها مجموعة أجساد تتنوع فيها المظاهر الجمالية المقترنة بالمنظومة العقائدية وقيمها السحرية ورموزها الطوطمية التي تصل بالأجساد أحياناً الى تجسيد صور خرافية تستند الى مرجعياتها الأسطورية .

ونظراً لأن الطقوس الجسدية تم ممارستها بصورة جمعية فقد اتسمت جمالياً بالوحدة والإيقاع الذي يقود صياغتها التشكيلية المتنوعة ،وسمة الوحدة تحديداً ، تأتى متواكبة مع متطلبات المرحلة التي عاشها الإنسان البدائي ، نتيجة طبيعة المتطلبات الحياتية للبقاء والتي فرضت التكتلات الاجتماعية والتي لم تشمل الطقوس فحسب بل و الأعداد للقتال أو الصيد ، مما جعل الوحدة الجماعية ونبذ الفردية تنعكس على الناحية الفنية " فلقد تصور الفنان البدائي التصميم بإعتباره كلاً متكاملاً، وليس بإعتباره وظيفة تؤديها أجزاؤه الفردية. وليس لأعضاء

التصميم حيوات منفصلة خاصة بها : وليس لهم من مغزى ولا أهمية إلا في التكوين وحده ".[٢٣]

ومن ذلك يمكن القول أن ، جمالية التشكيلات الجسدية اتخذت عند الإنسان البدائي جانباً نفعياً ارتبط بالضرورات الحياتية تكشفت جماليتها عبر سمة الوحدة وما توحيه من قوة والتي ظهرت في علاقات الأجساد ضمن الصيد والحرب والطقوس التعبدية ، والتي تكشفت فيها أيضاً سمة الترميز عبر إيجاد هجين لشكل الجسد الفردي بتمازجه مع مفردات حسية تمثل قطعاً من أجساد حيوانية أو قطعاً حجرية تسهم في رفد التعبير الإيديولوجي بغطاء جمالي يمنح الجسد ضمن علاقاته الكلية تميزاً لا يخرج عن الإطار الكلي لموضوعة الطقس .

وقد أسهم الاقتران الحسي بغير الحسي المتمثل في علاقة الأجساد بالقوى الغيبية في تحريف الأشكال الجسدية جمالياً بفعل سمة الترميز عندما تم مغايرة بعض أجزاء الجسد عن باقي أعضائه الأخرى مثل تصوير الجسد الإنساني برأس حيواني أو جسد حيواني برأس إنسان كما في (أبي الهول) في حضارة وادي النيل.فضلاً عن ذلك فقد اتخذت التشكيلات الجسدية جماليتها عبر محاولة التشبه بالقوى الغيبية وانفعالاتها وقواها ودمج قوة الجسد الإنساني بقوى غيبية كما في حالة (كلكامش) في حضارة وادي الرافدين حيث مُنح جسده قوى غيبية وأمتلك مقاييس جسدية فريدة تحقق تميزه عن باقي البشر ومثل تلك التمازجات بين الإنساني والغيبي تَظهر أيضاً في محاولة تقمص الجسد الإنساني قوة غيبية في طقوس الزواج المزعومة للآلهة وتقديم الأضاحي . كما كان لمحاولة التشبه في هذه المرحلة دورٌ في التأسيس الجمالي لمفهوم المحاكاة بوصفها إمكانية جمالية تتكشف في السلوك الجسدي وقدرته في الإقتراب من محاكاة الموجودات الحسية وترتقي جمالية الأجساد كلما أقتربت من محاكاة الشيء المحاكى و تطابقت معه لما أمتلكته المحاكاة وقتها من قدرة في تحقيق التأثير المبهر في الآخرين .

وبفضل ممارسة الطقوس الدينية وطقوس الزواج وطقوس الموت شهد أداء الأجساد المحاكي الجمالي تطوراً عكس أهمية الأسطورة و دورها في رفد منطلقات الفعل الدرامي ومنح الفن الدرامي وظيفة هامة لمُثل دينية بأطر جمالية جسدت ما في الأسطورة من عجائب وعظية تناغمت مع المعتقدات اليونانية والتي مثلت أفكارها بذور الفكر الفلسفي والفلسفات

---

[٢٣] - ريد ، هربرت . معنى الفن ، مصدر سابق ، ص٨٧.

اللاحقة لها في الفكر الفلسفي الغربي والذي سيتم فيه تناول جانباً من بدايات الفلسفة اليونانية و ما بعدها من فلسفات غربية لغاية الفلسفات الحديثة وما بعد الحداثة وسيتم التطرق إلى نماذج منتخبة وفق مناسبتها لموضوعة البحث وتقاربها من أهدافه في رصد السمات الجمالية.

أتجه التفكير **(اليوناني)** نحو الماديات بحيث منحت القوى الغيبية أبعاداً جسدية إنسانية من حيث الانفعالات والشكل وقد ظهر ذلك في الصور الشعرية لدى **(هوميروس)** الذي أعطى القوى الغيبية صفات إنسانية جسدها المثّال اليوناني بشكل أقرن كل قوة بتمثال معبر عنه أرتبط بالموروث الثقافي السيسيولوجي للإنسان اليوناني فكانت التصورات الذهنية للمعطى الشعري تقترب لدى المتلقي من التشخيص الفني الذي شكله المثّال اليوناني لما يدل عليه التمثال في شكل جسد إنساني، هذا التوجه أكد النظرة الحسية عند اليوناني في فهم موجودات محيطه ،لاسيما وجود التشكيلات الجسدية ضمن طقوسه وانعكاساتها في اشتراطات تكشفها الجمالي.

وفي مرحلة لاحقة ظهرت خطابات فلسفية خاضت في النواحي الجمالية بطابع كوسمولوجي تركزت عند بعض الفلاسفة بالتطرق إلى سمات جمالية تمثلت عند **(فيثاغورس ٥٨٢-٥٠٧ ق.م)** بالهارمونية والائتلاف والتوافق وصراع الأضداد والمقاييس الجمالية الكمية بينما اتخذت عند السفسطائيين و أهمهم **(جورجياس /ت ٤٨٠ق.م و بروتاغوراس /ت ٤٥٠ق.م)** طابعاً أكثر حسية باقتران الجميل بما هو حسي و بيان جمالية التغيير وصراع المتضادات وتناسقها ضمن العالم وعدّ الإنسان مركز القياس والوسيلة والغاية فضلاً عن نسبية الجمال بالمقارنة بين المستويات المختلفة للموجودات وتأكيد دور الإيهام الجمالي في التأثير بالمتلقي. [٢٤]

وتذبذبت النظرة الجمالية بين التوجهات الفلسفية المادية والمثالية وتركت انعكاساتها على النظرة الجمالية للجسد وعلاقاته بمثيله من الأجساد الإنسانية لاسيما عندما تبلورت الأفكار الفلسفية عند أشهر فلاسفة اليونان (سقراط وأفلاطون و أرسطو).

فلقد أتجه **(سقراط ٤٦٩-٣٩٩ق.م)** نحو بنائية فلسفية مثالية ربطت الجمال بالنفعية والأخلاق فالنموذج الإنساني لا تقتصر سماته الجمالية بمظهره الحسي (الجسد) بل لابد أن

[٢٤] -ينظر :عبد حيدر ، نجم . علم الجمال –آفاقه وتطوره ،ط٢، (بغداد :جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١م) ، ص٩-١٤.

يكـون منعكسـاً عـن توجهـات نفعيـة وأخـلاقية تمثـل غايـة وجـوده الإنسـاني فـ" الجمـال هـو جمـال هادف ، والجميل هو ما يحقق النفع أو الغاية الأخلاقية العليا ".[٢٥]

وهـذا يعنـي ، أن (سـقراط) مـنح الغائيـة مكانـة أساسـية فـي فلسـفته الجماليـة لان جميـع أفعـال الإنسـان لديـه لابـد أن تتجـه نحـو غايـة أخلاقيـة ونفعيـة ، ونشـاطات الإنسـان لابـد مـن أن تنطلـق مـن هـدف نبيـل ، لـذا يكـون المتمتـع بصـفة الجميـل مـن تمتـع بالنفعيـة أمـا القبـيح فـيكمن فـي غيـر المجـدي ، كمـا اتجـه هدفـه النفعـي نحـو ربـط الأخـلاق بالجمـال ،لـذا يكـون الإنسـان النمـوذجي لديـه مـن أمتلـك جسـداً جمـيلاً و أخلاقـاً رائعـةً وهـذا يقـود إلـى تأكيـد سـمة الأخلاقيـة وسـمة النفعيـة بوصـفهما منطلقـات للتأسـيس الجمـالي للعلاقـات الإنسـانية خاصـة التشـكيلات الجسـدية للممثلـين والتي يمكن أن تُبنى وفق هذه السمات لتحقق جماليتها .

أمـا **(أفلاطـون ٤٢٨-٣٤٧ ق.م)** فيجـد الجمـال المطلـق فـي عـالم المثـل لـذا تكـون محاكـاة جمالـه فنيـاً بـأن يتجسـد الفـن بابتعـاده عـن الجمـال الحقيقـي بـدرجتين و هـذا الإبتعـاد لا يلغـي الجمـال المتحقـق فنيـاً ، لمـا يمتلكـه مـن خصوصـيته الجماليـة الذاتيـة و لإنتمائـه بصـورة غيـر مباشـرة للجمـال المطلـق فالنتـاج الفنـي الحسـي يعكـس الأشـياء الحياتيـة التـي هـي ظـل لمثيلهـا فـي عـالم المثـل .لـذا يكـون جمـال الحسـيات جمـالاً نسـبياً لأنـه انعكـاس ثـانوي للجمـال الموجـود فـي عـالم المثـل ولا بـد مـن الإرتقـاء بـه نحـو مـا هـو أصـيل فـي عـالم المثـل بفعـل القابليـة الإبداعيـة للفنـان التـي تتولـد عـن طريـق الإلهـام الجمـالي الصـادر عـن عـالم المثـل والـذي يتحصـل بفضـل دور الفنـان فـي فعاليـة الجـدل الصـاعد والجـدل النـازل ومـا يقـوم بـه مـن تحليـل وتركيـب ليكـون مهيئـاً لاختيـاره دون غيـره مـن قبـل الملهـم الجمـالي كـي يـنهض بجماليـة الحسـيات ومنهـا جماليـة الأجسـاد ومحاولـة الإرتقـاء بهـا لتـزداد جمـالاً كلمـا اقتربـت مـن المسـتوى الجمـالي فـي عـالم المثـل " ...إذ تبـدأ الجدليـة (الأفلاطونيـة) عـن صـعود الـروح بحـب جسـد معـين ، ثـم بحـب (الأجسـاد) الجميلـة كلهـا ، ومـن ثـم بحـب الأشـكال الجميلـة . وهـي تلاحـق نفسـها مـن خـلال حـب الأرواح الجميلـة ، والفضـائل الجميلة ، والعلوم الجميلة ".[٢٦]

ولعـل هـذا مـا جعـل (أفلاطـون) يطالـب الفنـان ألا يحـاكي الحسـيات لأنهـا محاكـاة ثانيـة لمـا هـو محـاكى أصـلاً لـذا كـان موقفـه سـلبي مـن الحسـيات لارتباطهـا بـالتغيير مـن ثـم الاضـمحلال

---

[٢٥] - مطر ، أميرة حلمي . فلسفة الجمال نشأتها و تطورها ،ط٢،(القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ،١٩٨٣م)، ص٢٢.

[٢٦] - فيرنيو ،إيفلين.ومض الأعماق – مقالات في علم الجمال والنقد ، ط٢، ترجمها عن الفرنسية وقدم لها:علي نجيب إبراهيم ،(دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية ،٢٠٠٤ م)، ص٢٠.

ونظـر إلـى عـالم الحسـيات علـى " أنـه عـالم الصـيرورة، والتغيـر ، والحركـة ؛ عـالم النسـبي ، لا المطلق ، مما عنى لأفلاطون انه مليء بالمتناقضات ".[٢٧]

ان تأكيـد (أفلاطـون) علـى التغييـر والتنـاقض فـي الحسـيات ارتـبط بوجودهـا الـواقعي ومسـتواه الجمـالي الـذي لا يرتقـي مـن وجهـة نظـره الـى جماليـة عـالم المثـل المتمتـع بثبـات ونموذجيـة جمالـه ، لـذا تكشـف اهتمـام(أفلاطون) بالمقـاييس الثابتـة التـي وجـدها فـي الأشـكال الهندسـية بوصـفها نمـوذج للجمـال المثـالي بينمـا الموجـودات الحسـية الأخـرى تفتقـر برأيـه إلـى الجمـال المطلـق وأن جمالهـا نسـبي ، ويؤكـد نسـبية الجمـال الحسـي لديـه تهميشـه لـدور الحـواس فـي تحقيـق اللـذة الجماليـة ،إذ يعـدّ (أفلاطـون) " ... هـذه اللـذة لـذة عقليـة أكثـر ممـا هـي لـذة حـواس ، بحكـم أن العقـل يـدرك التناسـق بـين الكـل والأجـزاء ، والتناسـب الصـحيح ." فحيثمـا وجد المقياس والتناسب تكون حصيلتهما إنتاج الجمال ، وبعض الجودة "...".[٢٨]

وهـو بـذلك يقـرن إدراك الجمـال بقـدرة الإدراك العقلـي للمتلقـي ويحـدد السـمات الجماليـة التـي يسـتطيع العقـل إدراكهـا بالتناسـق والتناسـب بـين مفـردات الأجـزاء والتشـكيل الكلـي للأجـزاء ،ممـا يعنـي أن (أفلاطـون) يعتـرف بتـوفر سـمات معينـة فـي الموضـوعات الحسـية المتصـفة بالجمـال ومنهـا الأجسـاد الإنسـانية وأن وجـود هـذه السـمات قـائم فيهـا ودور العقـل هـو إدراكهـا للمسـاهمة فـي تحقيـق نـوع مـن اللـذة الجماليـة وهـو بـذلك يوفـق بـين الإدراك الجمـالي الـذاتي والموضوعي .

كمـا أتخـذ الجانـب الأخلاقـي حيـزاً مهمـاً فـي التـداخل التقيمـي لمـا هـو جمـالي عنـد (أفلاطـون)، لـذا فقـد "...حـرص أشـد الحـرص أن تـرتبط الفنـون بالغايـات الأخلاقيـة ، ولـذلك فسـر الطبيعـة الخاصـة للمتعـة الجماليـة بجانبيهـا السـلبي والإيجـابي ، فبقـدر مـا تعطينـا الفنـون اسـتمتاعاً ولـذة خالصـين ، وذلـك عنـدما تكـون المتعـة الجماليـة مـن نفـس نـوع وجـنس المعرفـة الفلسـفية ، فـذلك هـو جانبهـا الإيجـابي ،أمـا جانبهـا السـلبي فهـو محاكـاة أو تصـوير – وخاصـة فـي الشـعر الـدرامي – شخصـيات غيـر نبيلـة تسـلك سـلوكاً غيـر

---

[٢٧] -ظاهر، عادل. الشعر والوجود ،ط١، (سوريا –دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٠م) ، ص٦٤.

[٢٨]- فيرنيو ، إيفلين .مصدر سابق ، ص٢٣.

مرغـوب فيـه ..."[٢٩] ، وهـذا التوجـه نحـو إبانـة أهميـة مراعـاة السـلوك الأخلاقي،يؤكـد أن(أفلاطون) أوجد "... نظرية فلسفية ربطت بين الفن والأخلاق".[٣٠]

وإذا كـان(أفلاطون) يقـر بوجـود سـمات جماليـة شـكلية كالتناسـب و مضـمونية كـالأخلاق تتكشـف فـي الحسـيات ،فـإن إدراكهـا العقلـي يتطلـب درايـة معرفيـة أكـدها عبـر الجدليـة المعرفيـة لإدراك جمـال عـالم المثـل ، ومـن ثـم يمكـن إستحصـال هـذه المعرفـة عبـر التربيـة الجماليـة التـي لا تمـنح جمـالاً للأجسـاد حسـب بـل وللعقـول أيضـاً ويكـون للفـن دورٌ أسـاس فيهـا " ولقـد كـان (أفلاطـون) يقصـد بالضـبط مـا يقولـه مـن أَنَّ التربيـة الجماليـة هـي التربيـة الوحيـدة التـي تجلـب الجمـال (للجسـد) والنبـل للعقـل ، وأننـا ينبغـي أن نجعـل الفـن أساسـا للتربيـة لأنـه يمكـن أن يعلـم فـي الطفولـة ... ".[٣١] ممـا يكشـف عـن اهتمـام (أفلاطـون) بالسـمة النفعيـة للفـن عبـر التأكيـد علـى الجوانب التربوية لرسالة الفن .

يمكـن القـول أن ،جدليـة المعرفـة لأستحصـال الإلهـام و إدراك الجمـال الحقيقـي وإقامـة متطلبـات تربويـة تسـهم فـي بنـاء الإنسـان جماليـاً ، جسـداً وعقـلاً ، وتـأتي متفقـة مـع الطروحـات الجماليـة عـن عـالم المثـل و مثاليتـه الأخلاقيـة المنعكسـة فـي الحسـي وغيـر الحسـي ،ممـا يـدفع نحـو تأكيـد أهميـة تبنـي البنـاء الأخلاقـي فـي إنشـاء المفـردات الفنيـة لاسـيما السـلوك الجسـدي حتـى ينـال قبـول مقيـاس الجمـال الأفلاطـوني وهـذا جـل إهتمـام (أفلاطـون) فـي تعاملـه مـع الفـن الـذي حـدده وفـق قربـه مـن الـدين بسـمة أخلاقيـة شـكلت موقفـه مـن الفـن والفنـانين ،وبـذلك يتطلـب البنـاء الفنـي للتشـكيلات الجسـدية مـثلاً وجـود سـمات جماليـة تتمثـل بالتناسـق والتناسـب ومراعـاة التنـاقض فيهـا والتغييـر فضـلاً عـن تحديـدها بـأطر أخلاقيـة ، مـع الأخـذ بنظـر الاعتبـار طرحهـا لمنفعـة معرفيـة بغية تحقيق أهداف تربوية .

وأقتـرب(**أرسـطو٣٤٨-٣٢٢ ق.م)** بوجـه عـام مـن (أفلاطـون) فـي إطـار المحاكـاة الجماليـة ،إذ يفتـرض أن تكـون جماليـة الحسـيات عبـر الرقـي بهـا بفعـل دور الفنـان الـذاتي فـي تجميلهـا وعـدم محاكاتهـا كمـا هـي بـل كمـا يجـب أن تكـون ، لـذا فهـو لـم يكـن بعيـداً عـن توجـه (أفلاطـون) لأن كليهمـا أشـار إلـى وجـود انتقـاص نسـبي فـي جماليـة الحسـيات بوضـعها الطبيعـي وأن دور الفـن النهـوض بواقـع الحسـيات ، وإذا كـان (أفلاطـون) يفتـرض نموذجـاً جماليـاً فـي عـالم المثـل ،فـإن (أرسـطو) يفتـرض أيضـاً نموذجـاً جماليـاً يتمثـل فيمـا يجـب أن تكـون عليـه الحسـيات

---

[٢٩] - إبراهيم ، وفاء محمد .علم الجمال "قضايا تأريخية ومعاصرة "،(القاهرة :دار غريب للطباعة ،د.ت)،ص٢٥.

[٣٠] - مجاهد ، مجاهد عبد المنعم . علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ،١٩٧٧م)،ص١٤٨.

[٣١] -ريد ،هربرت .تربية الذوق الفني، ت:يوسف ميخائيل اسعد،(القاهرة :دار النهضة العربية،١٩٧٥م)،ص٥١٥.

لتحقيق تكاملها الجمالي وهذا التقارب البنائي للفيلسوفين يلتقي في أن يكون تمام الجمال في ما يجب أن تكون عليه الحسيات في النموذج الجمالي الافتراضي الذي يسعى الفنان لبلوغه .

وهذا يعني أيضاً أَنَّ دور الفنان عند(أرسطو و أفلاطون) ضروري للتأسيس الجمالي من ثم أن معرفة السمات الجمالية ضرورية للفنان الذي يبغي الإبداع الجمالي سواء عند (أفلاطون)عبر دور الجدل الصاعد والجدل النازل مع توفر التخصص الفني لإصدار الحكم الجمالي وبناء النتاج الفني أم عند (أرسطو) الذي يؤكد هذه المعرفة بوصفها منطلق الإنتاج الجمالي والحكم الجمالي فكلا الفيلسوفين يبحثان عن النموذج الجمالي عبر المعرفة وهذا يفرض وجود سمات لهذا النموذج الجمالي ولابد من توافر المعرفة للفنان لصياغة الحسيات بتلك السمات الجمالية .

و أشار(أرسطو) إلى سمات الجمال الحسي بالترتيب والوضوح و الإنسجام وخضوع الجميل للمدركات الحسية للمتلقي ،إذ الجميل لديه " لابد أن يتصف بحجم معقول وأن يكون مرتباً ، أي أن يكون للجمال هيئة بارزة يمكن استيعابها عن طريق الحواس ... ولكن يظل الترتيب و الإنسجام و الإنتظام بين الأجزاء ووحدتها الشاملة ، كل هذه تظل مقاييس عامة للجمال كما تظل مصدراً له في رأي أرسطو ".[٣٢]

وهذا التوجه الشكلي لـ(أرسطو) يحدد أهمية الإدراك الحسي للجمال في فعالية الإنتاج الفني الجمالي فضلاً عن فعالية التلقي لإصدار الحكم الجمالي على الرغم من أن (أرسطو) لم ينفِ الجانب المثالي في تحديد الجمال في إشارة لوجود صورة للشكل رغم تأكيده على النتاج الفني الحسي .

ولأن الجسد الإنساني يمتلك انتظام أعضائه وتناسقها مع تحدده بشكل يدخله ضمن القدرة الإدراكية الحسية للمتلقي فالجسد إذن نموذج جمالي لاسيما أن(أرسطو) يرى " أن النظام و التناسق... و التحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال ".[٣٣]

كما أكد (أرسطو) على الجانب النفعي في الإبداع الجمالي عندما أظهر أهمية الجانب التربوي لارتباط الفن بالحياة السيسيولوجية الإنسانية وجوانبها الإيديولوجية والأخلاقية عبر تأكيد مبدأ التطهير في الدراما .

ولم يستثنِ (أرسطو) إبانة أهمية الثقافة الجمالية في بناء النتاج الفني فضلاً عن القدرة عبر هذه الثقافة لإصدار الحكم الجمالي ،إذ توفر هذه الثقافة خبرة تُمكن من فهم النتاج الفني

---

[٣٢] - شلش ، علي . فلسفة الجمال عند الإغريق والعرب ،(في : مجلة الكويت العدد (٨٠)،السنة الثامنة ، أبريل ،١٩٨٩م) ، ص١٠٣.

[٣٣] - إسماعيل ، عز الدين . الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦م)،ص١١٨.

من ثم الحكم على عملية إبداعه ، وبذلك أولى (أرسطو) أهمية لدور التراكم الذوقي للجمال من ثم الخبرة الجمالية في النقد الجمالي وعملية الإبداع الجمالي.

يمكن القول ان ، السمات الجمالية التي أشار إليها (ارسطو) هي الانتظام والتناسق و الإنسجام والترتيب فضلاً عن السمة الأخلاقية والتي تحيل بدورها إلى سمة النفعية المرتبطة بالأهداف التربوية وجميع هذه السمات يمكن توظيفها في منظومة التشكيلات الجسدية للممثلين بحيث تحقق علاقات جسدية تتشكل فنياً بما يضمن امتلاكها ترابطاً مع بعضها بصورة متتابعة ومنسجمة.

أما فيما يخص الفكر الروماني ، فلقد كان للتوجهات المادية الطاغية على حياة الإنسان الروماني أثرها في بلورة توجهاته الحسية في رصد السمات الجمالية لاسيما على صعيد التشكيلات الجسدية التي غالباً ما أقترنت جماليتها بمقومات البناء الجسدي القوي و تجسيمه ورشاقة حركته وتناسقها والذي جاء بوصفه ضرورة نفعية إقترنت بمتطلبات الإعداد للقتال والنشاطات الرياضية .إلا أن هذا الإهتمام لم يخلو من تحريفات أخلاقية أمعنت في التعاطي مع الرغبات الجنسية بشكل فاضح ، والتي وجدت اعتراضاً في التوجه المسيحي الذي أكد على جمالية الباطن وتأثيره على الشكل عبر هيمنة النفس على الجسد ، وقمع التوجهات الجنسية الإباحية ،والإشارة للمواضيع المرتبطة بها عبر الاستعارة والمجاز ، كما اتجه الفن لخدمة الطابع الديني والدعاية له ، بشكل كشف طبيعة العلاقات الجسدية وفق هيمنة السمة الأخلاقية بوصفها مقياساً لجمالية سلوكياتها .

وجاء هذا التوجه متفقاً مع رأي **(أورجين ١٨٥-٢٥٤م)** الذي عدّ جمال الجسد يتحقق بانعكاس جمالية النفس التي غايتها الخير والإصلاح ، كما أن النفس كلما تطهرت واقتربت من النموذج الجمالي كلما حسنت من صورة الجسد وجعلته أقدر على أداء أكثر طواعية وجمالية بحيث يتجاوز قدراته الجسدية المألوفة فالنفس تتمكن من "...أن تعدل في (الجسد) وفي وظائفه ، وكل تقدم في الحياة الروحية فهو يروض (الجسد) ويجعل منه آلة أطوع فأطوع ، والأعضاء آلات النفس تابعة لحاجتها،..."[٣٤]وهذا التوجه يؤكد ميل المفكر المسيحي نحو المثالية ومحاولة تكييف تعاليم المسيحية مع الفلسفة اليونانية خاصة فلسفة (سقراط وأفلاطون و أرسطو).

[٣٤] - كرم ، يوسف . تأريخ الفلسفة اليونانية ، (بيروت : دار القلم ، د.ت) ، ص٢٨٣.

كما أنطلق(**القديس أوغسطين ٣٥٤-٤٣٠م)** من التأثيرات المسيحية في بلورة أفكاره الجمالية معتبراً أن الجمال يكمن في المضمون لأنه يرتبط بالله (سبحانه وتعالى) حقيقة الجمال ، لذا يؤكد " أن أصل المفهومات الجميلة التي تنتقل من روح الفنان إلى يديه ، هو الجمال الموجود فوق الأرواح كلها ".[٣٥]

وهذا يعني أن جمال المضمون برأي (أوغسطين) ينعكس عبر الشكل من ثم تكون الأجساد الإنسانية جميلة ومفيدة وتشكل أنموذجاً جمالياً عندما تجسد السمة الأخلاقية للفكر المسيحي ، وهو بذلك يقترب من المعطيات الفلسفية المثالية ، إلا أن الجمالية عنده لم تقتصر على غير الحسي فقط بل على المدرك الحسي بوصفه الوسيط الذي يسهل ادراك الجمال غير الحسي عبره ، كما أن لغير الحسي دوراً مهماً في إضفاء الشكل وتحديد سماته الجمالية نتيجة العلاقة التأثيرية القائمة بينهما ، وهذا يجعل مثلاً تشكيل الأجساد جميلاً مادام مضمونها جميلاً .

كما عدّ الإيطالي(**توماس الإكويني ١٢٢٤-١٢٧٤م)** الجمال ما هو مرتبط بتحقيق القيم الخيرة ،فكان أقرب للتوجهات المثالية في إبانة اقتران الجمال بالأخلاقي والنافع للإنسانية ، إذ رأى " أن الجمال هو الخير دائماً ".[٣٦]بينما حدد الموضوع الجمالي بسمة عامة تتمثل بتحقيقه للسرور بمجرد إدراكه سواء بالحواس أم بالذهن ، لذا فهو يحدد الجمال بأنه الذي " ..، لدى الرؤية ، يسر ـ أي إنه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس أم في داخل الذهن ذاته ".[٣٧]

وهذا يعني اقترابه من الجمال المحسوس لأقرانه بالرؤية ، مما يؤكد واقعية الموضوع الجمالي لديه بوصف الحواس متأملاً مباشراً أو وسيطاً لما هو مستبطن مثلما أشار الى ما هو مرتبط بالسلوك الخير ، وكلا الأمرين يجعل الحواس عنصراً مهماً في إدراك السمات الجمالية في الموضوع الخارجي ،وهذا قد يقربه من (أرسطو) في تأكيد عكس الجميل للموضوع الخارجي الحسي وخضوعه لسمات الجمال في الكمال والتناسق والوضوح.

بينما اتخذت الفلسفة الجمالية لبدايات الحداثة اتجاهاً أكثر إنزياحاً عن التأثيرات الدينية فأنطلقت النظرة الجمالية للفيلسوف الإنكليزي **(وليم هوجارت ١٦٩٧-١٧٦٤م)** من عد

---

[٣٥]- فيرنيو ، إيفلين . مصدر سابق ، ص٢٣

[٣٦] - شكري ، فايزة أنور احمد . فلسفة الجمال والفن ،(مصر: دار المعرفة الجامعية ،٢٠٠٤م)،ص٤٢.

[٣٧] -جونسون ، ر. ف. الجمالية ، ت:عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ،(العراق :منشورات وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة الكتب المترجمة (٥٣)، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨م)،ص١٠.

الطبيعة مصدراً للقياس الجمالي وتُمكن من معرفة المعايير الجمالية ، وأن العوامل المتحكمة في تقدير الجمال تتمثل بـ(التناسب) وعبره يتم مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني ، فضلاً عن (التنوع) الذي يحقق الإبتعاد عن الملل لمخالفته المماثلة و اقترابه من الاختلاف المدروس وينطوي على التدرج ، كما يشير الى مقومات أخرى ممثلة بـ(الأطوار والبساطة والتعقيد والضخامة)، إلا أنه منح التناسب والتنوع مرتبة الصدارة كسمات جمالية ، بينما منح الاطراد والبساطة مرتبة مساعدة لارتباطهما بالتباين والتنوع ، في حين وجد في التعقيد إمكانية إضفاء مسحة رشاقة على الموضوع لإقتران الرشاقة بالخطوط المنحنية المتمتعة بالإنسيابية و الإبتعاد عن الزوايا الحادة ،لذا فهي تستهوي النظر الى ملاحقتها مما يبعث لذة الجمال ، أما الضخامة فأنها تضفي سمة الوقار على الموضوع.[٣٨]

ومن هذا ، فأن السمات الجمالية التي طرحها (هوجارت) تسمح بإمكانية تطبيقها في صياغة التشكيلات الجسدية لاسيما فيما يخص التناسب والتنوع فضلاً عن التعقيد الذي أقرنه بالرشاقة التي تتعلق بإتجاه الأداء الحركي للأجساد بمعنى خطوط الحركة التي كلما إبتعدت عن الزوايا الحادة بدت أكثر حيوية وجمالاً بسبب طابع الانسياب في التشكيل الأدائي الذي يدعو البصر لملاحقة خطوطه المنحنية .

بينما الموضوع الجمالي برأي الفيلسوف الألماني **(كانط ١٧٢٤-١٨٠٤م)** يولد نوعاً من السكينة ويأتي متفقاً مع التصور التخيلي المسبق عنه لدى متلقيه ، لذا يولد الجميل شعوراً مؤثراً في تفاعله مع مخيلة المتلقي،إذ يحقق نوعاً من التوافق ما بين الموضوع الخارجي الذي يمتلك سماته الجمالية وبين تصور المتلقي عن تلك السمات في إدراكه التخيلي عن صورة الجميل ، بحيث يأتي الحكم الجمالي للمتلقي وفق مستوى تحقيق السمات الجمالية المتكشفة عبر الموضوع الخارجي ومدى تناسبها مع السمات الجمالية المتأسسة في مخيلته عن النموذج الجمالي.

وتعد المعرفة العقلية والمخيلة من وسائل (كانط) الأساسية في إدراك الجمال ، إذ يمنحها خصوصية توفير التآلف بين ما يدركه الإحساس وبين ملكة المعرفة العقلية ، مما يجعل للدور الذاتي للعقل إمكانية اقتحام الأشياء وعزل تأريخيتها وكشف سماتها الجمالية المتفقة مع الإستعداد التخيلي لها لدى المتلقي .

---

[٣٨] - ينظر : أبو ريان ، محمد علي . مصدر سابق ، ص٢٦-٣١ .

وقد يأتي ذلك منسجماً مع منح (كانط) إمكانية تقصي سمة التنويع عبر قانون مستند إلى القانون المتعالي في وجود سعة الانقسام وعدم التحدد في الموجودات ،عندما قرر أن محاولة التقسيم المنطقي مهما ذهب العقل فيها بعيداً فإنها تبقى مفتوحة الإنقسامات وهذا ما يقرب قانون التنويع من المبدأ المنطقي الذي يوجب على العقل أن لا يستخف بتنويع الموجودات .[٣٩]

كما دعا (كانط) لشمولية الحكم الجمالي في محاولة لإيجاد توافق ما بين الحكم الجمالي الفردي والجمعي ، لذا منح الحكم الفردي بعداً شمولياً ، بوصف الجميل ما يروق للفرد فهو يروق للمجموع ويضع (كانط) هذه الافتراضية في اللحظة الكمية للذوق ، وهو بذلك يجعل الإشتراك الشعوري بالجمال أنموذجاً جمالياً يغدو فيه الذوق الفردي الذاتي حكماً شمولياً يمثل ".. «المعيار المثالي » الذي ترجع إليه أحكام الذوق كافة . وهو شرط الضرورة التي يدّعيها حكم ذوقي ما . بينما يعرّف الإحساس المشترك بأنه اثر ناتج عن اللعب الحر لملكات معرفتنا ".[٤٠] و ربط (كانط) النموذج الجمالي بالنموذج البشري الحسي وإمكانيته للتعبير الأخلاقي ، فالنموذج الجمالي " ... يميزه (كانط) « في الصورة البشرية وحدها « لأنها تكون قادرة على « التعبير عن الأخلاقي » ... ".[٤١]

والأخلاق برأي (كانط) ترتبط بالسلوك الأدائي الحسي ولا يشترط اقتران الخير بالملذة والمكدر بالشر ، بل بالتناسب بين السلوك الخير وبين القسمة الخيرة ، التي ترتبط بالإدراك العقلي للعدالة وتحصل المنفعة التي قد تتطلب شعوراً بالألم بغية بلوغ صحة الجسد أو اللجوء لألم العقاب بغية تحقيق العدالة ، فالمنبع الأخلاقي يعتبره حافزاً حسياً ،ويؤكد ترابطية التناغم الصحيح بين السعادة والأخلاق ، التي تتحقق بكيفية أن نصبح جديرين بالسعادة ، وليس بكيفية ان نجعل أنفسنا سعداء وهذا هو هدف الأخلاقية ، فالجدارة تستند على السلوك الأخلاقي وبه يمكن بلوغ السعادة. [٤٢]

---

[٣٩] - ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ،ج١، ص ٣٥٥.

[٤٠] -فيرنيو ،إيفلين. مصدر سابق ، ص٣٠.

[٤١] -جادامر ، هانز-جيورج . تجلي الجميل ومقالات أخرى ، تحرير : روبرت برناسكوني ، ت : سعيد توفيق ، (مسقط : المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧م) ، ص٣٢٠.

[٤٢] -ينظر :كنت ، عمانوئيل . نقد العقل العملي ، نقله الى العربية : أحمد الشيباني ،(بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ،١٩٦٦م)،الصفحات : ٢٢١،٢١٤،٢٠٢،١١٢،١٠٧.

ويـذهب (كـانط) فـي علاقـة الجمـال بـالأخلاق إلـى مسـتوى عـدّ الجمـال نموذجـاً رمزيـاً للأخـلاق " ...، حيـث يـرى فـي الجمـال رمـزاً للأخلاقيـة ، فـالأخلاق لديـه هـي مجـال الحريـة التـي تتجسـد فـي قـوانين تفرضـها علـى ذاتهـا ، والجمـال يرمـز الـى هـذا المجـال بقـدر مـا يبـرز بشـكل حدسـي واقـع الحريـة . ولهـذا فالأسـتطيقا تشـكل لـدى (كـانط) مكانـاً مركزيـاً بـين الحساسـية والأخلاق ".[٤٣]

ورغـم أن الشـعور بالجمـال وفق(كـانط) قـد لا يـرتبط بالمنفعـة لأنـه يعتمـد الوجـدان لإصـدار الحكـم عليـه ، إذ يقصـر دور الجميـل علـى تـوفير الشـعور الإنسـاني بالإرتيـاح مـن تأملـه والرضـا منـه ،إلا أن هـذا ميـزةُ فـي الجمـال الحـر ، بينمـا الجمـال المقيـد فـإن التخاطـب التفـاعلي بـين الموضـوع الخـارجي والمخيلـة يفتـرض النفعيـة ومـا يجـب أن يكـون عليـه الجمـال لأن هـذا " مـا ينبغـي أن يكـون عليـه سـموه فـي تطابقـه مـع فرضـياته وتقـوده آليـة الحاجـة والمنفعـة والضـرورة والقياس بما يجاوره." [٤٤]

اذن يمكـن القـول ، أن الموضـوع الجميـل بـرأي (كـانط) يولـد شـعوراً بالإرتيـاح و السـعادة وهـذا الشـعور يمثـل حاجـة إنسـانية تتفـق والحـاجة النفعـية السـيكولوجية لتحقيـق التـوازن النفسـي مـع ممكنـات عـدم الارتيـاح ، لـذا فهـي منفعـة سـيكولوجية ، مـع إمكانيـة تحقيـق نـوع مـن الاسـترخاء الفيزيولـوجي للمـدركات الحسـية ، ممـا يسـمح بتوليـد الشـعور باللـذة الجماليـة ، لكـن كـلا الأمـرين يرتبطـان بالحاجـة الإنسـانية للشـعور بالسـعادة ، ومـن ثـم دخولهـا فـي منظومـة النفعيـة الإنسـانية وهـذا ينطبـق أيضـاً علـى الجمـال الحـر والجمـال المقيـد لأنـه فـي كـلا الحـالين تكـون هنـاك حاجـة إنسـانية نفعيـة للوصـول إلـى الشـعور باللـذة الجماليـة ، إلا أنهـا قـد تغـدو غامضـة فـي الجمـال الحـر وواضـحة فـي الجمـال المقيـد لكنهـا تبقـى حاجـة إنسـانية يلجـأ إليهـا فهـي نفعيـة ، لـذا لا يتخطـى الجمـال الحـر صـفة النفعيـة فحريـة التفاعـل مـع الموضـوع الجمـالي الحـر تحقـق الإرتيـاح الجمـالي عبـر إنتـاج الجمـال وإدراكـه ،لـذا فهـي نفعيـة جماليـة لتحقيـق متطلبـات إنسـانية ، فضـلاً عـن دخولهـا المنظومـة الأخلاقيـة والمعرفيـة لمنـتج الفـن ، وهـذا يقـود إلـى أن الموضـوع الجمـالي مهمـا تنوعـت توصـيفاته عنـد (كـانط) يبقـى متسـماً بسـمة النفعيـة ولكـن بـدرجات نسـبية تغـدو أكثـر وضـوحاً فـي الجمـال المقيـد ، فضـلاً عـن تـوفر سـمات جماليـة أخـرى

---

[٤٣] -محمد ، رمضـان بسطاويسـي . علـم الجمـال لـدى مدرسـة فرانكفـورت – ادورنـو نموذجـاً ،ط١، (بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٩٨م)،ص٢٩.

[٤٤] - عبد حيدر ، نجم . مصدر سابق ، ص٦٣.

ومنها سمة التنويع التي تتوافق مع التقبل التخيلي للمتلقي والتي يمكن عكسها على النتاج الفني ممثلاً بالتشكيلات الجسدية .

وأتخذ الفيلسوف **(بنتام جيمريمي ١٧٤٩-١٨٣٢)**[Ω] اتجاهاً نفعياً في بلورة توجهاته الجمالية إلا أنه حاول إدخال منظومته الفكرية ضمن الإتجاه الأخلاقي ، مما جعله ينظر إلى النفعية بوصفها مبدأ للأخلاق وأن النفعية تشكل علة الشعور باللذة لأنها تبغي الخير ، وأن الشعور الجمعي باللذة الجمالية إزاء شيء معين أمر ممكن عند توفر شروط معينة تحدد توجهات المتلقين نحو الشيء موضوع التأمل ، لذا فهو يخضع اللذة لشروط تحدد مسار الحكم عليها ، جاعلاً اللذة تتبع أبعاداً سبعة هي (الشدة ، والمدة، والوثوق، والقرب ، والامتداد ، والخصب، والصفاء) وكلما كانت اللذة متمتعة بهذه الأبعاد بصورة أكثر وأشد ، كان تفضيلها أنفع من غيرها . [٤٥]

و اتخذت النفعية مجالاً واسعاً في طروحات(بنتام) الجمالية حتى شملت الأخلاق والقانون وذلك في كتابه (مقدمة في مبادئ الأخلاق والقانون) الذي نشر عام ١٧٨٩م ، إذ رأى في النفعية بأنها " تلك الخاصية التي تتمثل في أي شكل يعمل على جلب المتعة أو الخير أو السعادة أو تعمل على منع وقوع الأذى أو الألم أو الشر أو التعاسة للطرف الذي يتم الوضع في الاعتبار فائدته ".[٤٦]

الملاحظ هنا ، أن (بنتام) يجعل من النفعية سبيلاً لتحقيق السعادة ، ولأن السعادة ترتبط غالباً بالمفهوم الجمالي ، إذ يقترن الشعور الجمالي بالسعادة و الإرتياح ، فأن النفعية هنا تتوافق تماماً مع الجمالية في تحقيق السعادة ، و لأنهما متمازجتان في حقيقة غايتهما تكونان بالمحصلة تكويناً واحداً ، يحيل الى إمكانية تأكيد أهمية النفعية بوصفها سمة جمالية ، إلا أن النفعية المصرح بها هنا مرتبطة بالأفعال الصالحة التي تتخطى النرجسية الفردية وتسعى لتحقيق السعادة العامة ، لذا تغدو أقرب إلى الإتجاه الأخلاقي ، من ثم يمكن

Ω -يعد بنتام زعيم القائلين بمذهب المنفعة ، ولد في لندن ودرس القانون مهنة أبيه ، إلا انه لم يمتهن القانون ، بل كرس حياته لإصلاح قانون العقوبات والقانون الدستوري ، و لإقامة التشريع والقضاء وفق أساس علمي ، ولم يعرف العالم به إلا عبر الترجمات الفرنسية التي حصل عليها تلميذه السويسري (اتيان ديمون).

ينظر : الحفني ، عبد المنعم . موسوعة الفلسفة والفلاسفة ، ج١،ط٢،(القاهرة : مكتبة مدبولي ،١٩٩٩م)،ص٣١٩.

[٤٥] -ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ج٢،ص٤٩٩-٥٠٠.

[٤٦] -مباشر ، عبده . على شاطئ الفلسفة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م)،ص٢٣٦.

إدخال المنظومة التمازجية للنفعية و الأخلاقية ضمن نسق الجمالي لأنها سمات يتكامل بها الشعور الجمالي .

وجاء **(فريدريش شيللر١٧٥٩-١٨٠٥م)** أكثر تأكيداً في فلسفته على أهمية الشكل بوصفه مفتاح المضمون وأن التلقي يستند التفاعل مع الشكل الذي هو مصدر التأثير به ، لذا يكون الإهتمام من شأن الشكل وتحقيق الجمال يكون عبر إيجاد مقومات تعزيز دور الشكل الجمالي " ويتفق (شيللر مع كانت) في تأكيده على سلطة الشكل من خلال علاقته بالواقع المعبر عنه بالأفكار ، إذ يظهر الجمال في رأي (شيللر) (عبر التوازن بين الواقع والشكل ، ...) ".[٤٧]

ويشير (شيللر) في جانب التربية الجمالية إلى ضرورة خضوع النتاج الفني الشكلي إلى مقومات إنتاجه الجمالي وصياغة تشكيلاته عبر تبني أسس وقواعد جمالية هي من صميم الطبيعة الإنسانية المتناقضة والنازعة أما للتغيير أو الثبات والتي تتخذ شكل الوحدة في التعدد ضمن وحدة النفس الإنسانية ، فالجمال برأي (شيللر) هو الذي يحقق التناغم بين ملكات الإنسان كلها ، وحالة الحرية الجمالية تقترن بغريزة اللعب ،إذ تتحد الغريزتان الحسية والصورية وتعملان بشكل متناغم ،فالجمال يحدث انسجاماً داخلياً في الطبيعة الإنسانية ، نتيجة التوافق بين الموضوع الخارجي المدرك والنفس ، فالموضوع المتسم بالجميل يحقق ضمن الطبيعة الإنسانية التوافق والتناغم اللذين يشكلان شرطي المتعة الجمالية ، والجمال يمثل صورة بوصفه متأملاً وحياة بوصفه شكلاً قابلاً للإحساس . [٤٨]

ان وجود سمات التوافق والتناغم و الإنسجام على المستوى الشكلي من شأنها أن تحقق حرية الفنان عندما تصبح تلك السمات جزءاً من وجوده ، منسجمة مع ذاته ، تتكشف ضمن نتاجه الفني بوصفها سمات جمالية للشكل الفني الذي يتم التأكيد عليه وإن كان على حساب المضمون ، إذ يشير (شيللر) إلى انه " ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً أن يكون الشكل كل شيء والمضمون لاشيء . إذ لا نؤثر في الإنسان ككل إلا بواسطة الشكل ، بينما لا

---

[٤٧] - الأعسم ، باسم عبد الأمير . مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، (في : المجلة القطرية للفنون،العدد الأول ، العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،كانون الأول ،٢٠٠١م) ، ص٣٨.

[٤٨] -ينظر: شيللر ، فريدريش . رسائل في التربية الجمالية للإنسان ، ت:إلياس حاجوج و فاطمة الجيوشي ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٠م)،ص٦-٧،ص١٠-١١ .

نطـال بالمضـمون إلا القـوى المنفصـلة عنـه . وفـي هـذا يكمـن السـر الحـق عنـد الفنـان ".[٤٩]

ويجـد (شـيللر) أن العلـم أيضـاً يتكشـف بشـكل جميـل ، كمـا يمـازج بـين الجمـال والحقيقـة والأخـلاق ،فـالمنجز الفنـي ، رمـز العلـم والأخـلاق ويحمـل غايتـه لإصـلاح البشـر إذ يـرى أن مـن مهـام الثقافـة إخضـاع الإنسـان للشـكل ، لجعلـه جماليـاً قـدر الإمكـان ، لأن الحالـة الأخلاقيـة تتطـور عـن الحالـة الجماليـة فهـي مقترنـة معهـا بالضـرورة ، ولا تتطـور عـن الحالـة الفيزيائيـة ، فالإنسـان الجمالي يقترن بما هو سام. [٥٠]

وهـذا يـدل علـى أن مسـتوى التنظـيم الفنـي بـرأي (شـيللر) يسـتند إلـى متناسـقات شـكلية بالدرجـة الأسـاس ، ولأنهـا شـكلية فهـي تقتـرن بمـا هـو حسـي وتشـمل التشـكيلات الجسـدية التـي تحصـل علـى جماليتهـا عنـدما تصـاغ عبـر جمـع مفرداتهـا وفـق سـمات جماليـة تعـزز التـرابط الوثيـق بـين أشـكالها بمـا يحقـق توازناتهـا مـع الواقـع بفعـل الإمكانيـة التوظيفيـة للصـورة الكليـة وتميزها بانتقاليـة خطابهـا المتـوازن بـين مـا هـو كـائن وبـين مـا يكـون عليـه التشـكيل فنيـاً مـع مراعـاة اقترانه بالقيم العليا .

بينمـا انطلقـت فلسـفة الألمـاني (**هيجـل١٧٧٠-١٨٣١م**) الجدليـة مـن بنائيـة تـأتى لتأكيـد التناقضـات وتفاعلاتهـا التأثيريـة المتبادلـة ودور التغييـر فـي الصـياغة الجماليـة إذ تخضـع آليـة العلاقـات الجسـدية بسـبب الفعـل الـديالكتيكي إلـى التغيـر المسـتمر نتيجـة التفاعـل التـأثيري المسـتمر .

فالأجسـاد تحقـق وجودهـا عبـر وحـدة تناقضـها مـع بعـدها غيـر الحسـي ،إذ أن الجسـد هـو تنـاقض مـع نفسـه أو تجسـيد لتناقضـه مـع فكرتـه وتلـك العلاقـات التناقضـية بـين الحسـي وغيـر الحسـي تتكشـف عبـر الحسـي بوصـفه مصـدر الجمـال إذ يطـرح (هيجـل) فكرتـه الجماليـة بأنهـا " تجـل حسـاس للفكـرة ".[٥١]ووفـق هـذه العلاقـة بـين الشـكل /الحسـي والمضـمون قسـم الفنـون الـى الفن الرمزي والكلاسيكي و الرومانتيكي .

هـذا يعنـي ان(هيجـل) حـدد الجمـال ضـمن جدليـة الحسـي وغيـر الحسـي ، وأن جدليـة الحسـيات قائمـة نتيجـة وحـدة تناقضـاتها ضـمن سـياق تشـكلها الجمـالي ، فسـلوك الأجسـاد نـابع مـن

---

[٤٩] - هويسمان ، دني . علم الجمال ،ط٤،ت : ظـافر الحسن ،(بيروت ، باريس :منشورات عويدات ،١٩٨٣م)،ص٦٦.

[٥٠] -ينظر: شيللر ، فريدريش .المصدر السابق ،ص٣٢-٣٣،ص١٨٧.

[٥١] - فراي ، أدوار . التكعيبية ، ت : هادي الطائي ،(بغداد: دار المأمون ، ١٩٩٠م) ، ص٢٣٨.

الفعل التناقضي لعلاقة الأجساد ، كما أن الجانب الجدلي يتكشف في (التناظر) الشكلي بصورة أوسع من (التناظم) الشكلي ، ذلك أن " التناظم .. ، بما هو كذلك ، يكمن بوجه عام في التساوي الخارجي ،أو، بتعبير أدق ، .. تكرار وجه معين واحد يعطي الشكل الوحدة المعينة ... والتناظر .. يشبه التناظم والحقيقة أن الشكل لا يتشبث بذلك التجريد المغالي الذي يمثله التعيين في المساواة ."[٥٢]

يمكن استنتاج ، أن العلاقة الجدلية الهيجلية تخضع لها التشكيلات الجسدية ومضمونها بشكل يضمن الانتقال بتركيب متزامن يكشف تعارض العلائق الذاتية والموضوعية وتدخل الإنصهار في المتناقضات ومحاولة إدماجها بنماذج تمثل روابط معقدة تكثف الجهد الأدائي لإيجاد توافق للمفردات الجسدية ضمن البعد الجمالي الكلي بحيث يمركز جمالياً خصوصية كل علاقة و يعزلها عن التراكيب المختلفة ويحقق استقلالها الذاتي فضلاً عن تفاعلها العلائقي ضمن السياق الكلي لتشكيلات الأجساد ،كما

يتكشف الدور الجمالي للتشكيلات الجسدية عبر جدلية الشكل والمضمون والتي تحدد طبيعة تكشف التشكيلات الجسدية ضمن أنواع الفنون ، فإذا تميزت التشكيلات الجسدية بعلاقة متطابقة بين شكلها ومضمونها فإنها اقرب ما تكون من الفن الكلاسيكي ، أما إذا كانت العلاقة فيها بين الشكل والمضمون غير متطابقة وتميل إلى تغليب الشكل على المضمون ، فان التشكيلات الجسدية تكون اقرب إلى الفن الرمزي ، في حين إذا تغلب المضمون على الشكل عندها تكون التشكيلات الجسدية اقرب للفن الرومانسي . لذا يقر (هيجل) ضمنياً بوجود مستويات للتكشف الجمالي ، إلا انه لا ينفي وجود الجمال في أنواع الفنون وفق العلاقة المتغيرة بين الشكل والمضمون ، إذ يمتلك الرومانسي جماليته وكذلك الرمزي فضلاً عن الكلاسيكي ، وهذا يجعل تكشف التشكيلات الجسدية جمالياً وفق تقسيمات (هيجل) للفنون ، يتطلب ترتيبات تفاعلية وصياغات جدلية تخضع لشروط تجابه تجربة حسن إيجاد العلاقة المؤثرة إيجابياً ضمن المسار المتنوع للعلاقات بين الشكل والمضمون .فضلاً على ذلك ، فإن جمالية التشكيلات الجسدية ترتبط بمفصلات ترافق غاية مدركاتها الحسية وتكشف أهمية سماتها الجمالية الشكلية ،وهذا يتطلب حسن صياغة التشكيلات الجسدية بشكل يجعلها تتجه نحو البناء الجمالي ضمن بنية جدلية شكلية تسهم في استثارة إيجابية لمشتركات التشكيل وتحقق تواصلاً جمالياً نتيجة ما يمكن أن تتسم به التشكيلات الجسدية من الوحدة والتكرار

[٥٢] -هيغل . فكرة الجمال ، ت: جورج طرابيشي ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ،١٩٨٢م)،ص٦٦.

والتنـاظم والتنـاظر، ولا يسـتثني ذلـك حسـن تبنـي الجدليـة المـؤثرة إيجابيـاً بـين الشـكل والمضـمون ضمن تقسيمات الفنون والتي تعمل على شد حالة الترقب الجمالي.

ولـم يختلـف الفيلسـوف(**مـل جـون اسـتوارت ١٨٠٦-١٨٧٣م**)[Ω] كثيـراً عن(بنتـام) فـي إقـران النفعيـة بتحقيـق السـعادة للإنسـانية،إلا أن هـذه النفعيـة تخضـع لتوجـه أخلاقـي يعـزز نكـران الـذات لصـالح الجماعـة ،فالسـعادة " مجمـوع مـن اللـذات المحـددة الكميـة والكيفيـة ، وان الأخـلاق النفعيـة يجـب أن تبنـى علـى التجربـة ".[٥٣] التـي تسـمح بتخطـي المصـلحة الفرديـة إزاء الكلـي ،والنفعية تقرن بالأفعال الصالحة وليس السيئة بغية تحقيق تلك السعادة .

وفـي فلسـفة الألمـاني(**كـارل مـاركس١٨١٨-١٨٨٣م**) يـأتي التأسـيس للعلاقـة الجماليـة لتأكيـد التـآلف الإنسـاني عبـر إحـراز (التغييـر) [Ω] السيسـيولوجي وصـولاً إلـى وحـدة العلاقـات الإنسـانية وصـهرها فـي بوتقـة إنسـجامها بهـدف تحقيـق النمـوذج الجمـالي الماركسـي بوصـفه المثـل الأعلـى " ولـذا فالمثـل الأعلـى الجمـالي هـو دائمـاً نمـوذج أصـلي حسـي مشـخص لكمـال المجتمـع والشخصـية الأسـمى ولعلاقاتهـا المتبادلـة المنسـجمة ، نمـوذج أصـلي يضـم فـي الوقـت نفسـه تصـوراً عـن الطريـق لبلـوغ هـذا الانسـجام عمليـاً . والمثـل الأعلـى الجمـالي ، يتجسـد

[Ω] - فيلسـوف إنكليـزي ، بـرز فـي المنطـق ومنـاهج البحـث العلمـي ، تـأثر بكتابـات فيلسـوف النفعيـة (بنتـام) وأنخـرط فـي سـلك جماعـة الراديكـاليين التـي كـان والـده مـن زعمائهـا وهـو الـذي تبنـى تعليمـه ، كتـب (مـل) كثيـراً فـي الصـحف والمجلات وجمعت مقالاته في أربع مجلات بعنوان مقالات ومناقشات . ودون العديد من الكتب منها :
(نظـام المنطـق ، والاسـتنتاج الاسـتقرائي a system of logic , deductive and inductive عـام ١٨٤٣) و فـي (عـام ١٨٧٣م بعـد وفاتـه نشـرت مؤلفاتـه ومنهـا السـيرة الذاتيـة autobiography) وفـي (عـام ١٨٧٤ مقـالات فـي الدين essays on religion) وفي (عام ١٩١٠م الرسائل letters).
ينظـر : الحفنـي ، عبـد المـنعم . موسـوعة الفلسـفة والفلاسـفة، ج٢،ط٢،(القـاهرة : مكتبـة مـدبولي ،١٩٩٩م) ، ص١٣٣٩.
كـذلك ينظـر : بـدوي ، عبـد الـرحمن . موسـوعة الفلسـفة ، ج٢،(بيـروت : المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ،١٩٨٤م)،ص٤٦٦.

[٥٣] - صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ج٢، ص٥٠٠.

[Ω] -لقد تبنى (ماركس) فكرة التغيير بدل التفسير ، وأنعكس ذلك في توجهاته السياسية و الاجتماعية التي ظهرت مثلاً في خطابه التقديمي سنة ١٨٥٣م ، إذ بين أهمية الغزو الغربي للعالم الشرقي ، وعدّ هذا الغزو عامل تحضر اقتصادي وسياسي ، رغم إيمانه بنتائجه السلبية ، لذا رأى أن مهمة إنكلترا في الهند مهمة مزدوجة فهي تدميرية وتوليدية ، عبر إزالة المجتمع الآسيوي القديم ووضع الأسس المادية التي يتسم بها الغرب في العالم الآسيوي .
ينظر : ماركس و انجلز ولينين . مجتمعات ما قبل الرأسمالية ، نصوص مقتطعة ،(باريس :المطبعة الاجتماعية)،ص١٧٨. نقلاً عن : مرشو ، غريغوار . أيديولوجيا الحداثة – بين المثاقفة والفصام الحضاري ،(سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠٠٠م)، ص ٤٥.

فـي أشـكال حسـية . وذلـك لأنـه مـرتبط ارتباطـاً وثيقـاً بعلاقـة النـاس الحسـية الانفعاليـة المشخصـة بالعالم،..."[٥٤]

هـذا التوجـه الماركسـي ، أكـد الميـل نحـو أهميـة التلقـي والتـأثير بـالحواس ضـمن العلاقـات الجسـدية الإنسـانية السيسـيولوجية ، وحتـى المضـمون وفـق هـذا التصـور يُجسـد فـي الحسـيات التـي تعكسـه ،لأن الموضـوع المـؤثر هـو الـذي يخاطـب الحـواس وتبنـى مدركاتـه الصـورية إنعكاسـاً للمضـمون ، لـذا تكـون حقـائق المكنونـات فـي الخـارج ، وهـي التـي تؤكـد مـدى مصـداقية الإدراك المتكون بفعل الحواس.

كمـا أن ، تحقيـق المواضـيع الجماليـة لوجودهـا يـرتبط بقـدرتها علـى التـأثير فـي المتلقـي ، إذ تـتمكن مـن تحفيـز التقيـيم الجمـالي لهـا ، وفـق المفهـوم الماركسـي عبـر التغييـر ،لأن العـالم غيـر ثابـت ، بـل متحـرك ، لابـد مـن مواكبتـه بغيـة الوصـول إلـى سـعادة الإنسـانية ،هـذا لا يـتم إلا عـن طريـق العمـل الفعلـي المُغيِّـر ، وهـو توجـه نفعـي يـربط الجمـال بتلبيـة الاحتياجـات الإنسـانية ، مما يقرن الجمال بشعور الإنسان بالسعادة .

و تـرتبط النفعيـة بالجماليـة بفعـل التوظيـف الفنـي مـن قبـل الإنسـان بشـكل يكشـف عـن صـفاتها وفائـدتها للإنسـانية ، إذ أن ممارسـة فعـل التغييـر نحـو الأحسـن حتـى وإن لـم يـرتبط بالنفعي بصورة واضحة إلا أنه يشكل بالمحصلة غاية الإدراك الجمالي ، فمثلاً

" لـيس الإدراك الجمـالي للمؤلـف مرتبطـاً بشـكل مباشـر وتلقـائي بتصـور منفعتـه الماديـة إلا أن غايـة الإدراك الجمـالي النهائيـة هـي المنفعـة الماديـة لأن غايـة الفـن النهائيـة هـي تغييـر العـالم تغييراً عملياً ".[٥٥]

بهـذا المعنى،فـأن المنجـز الفنـي يتضـمن النفعيـة فـي تكوينـه وان إدراك الذائقـة الإنسـانية لجماليـة المنجـز الفنـي لا يتخطـى هـذه النفعيـة،مما يؤكـد تـداخل النفعـي بمـا هـو موصـوف بالجمـالي ،فـالمنجز الجميـل وفـق التصـور الإدراكـي عنـه مـرتبط بنفعيتـة ، فـإذا مـا تـم النظـر الـى علاقـة الجمـالي بالمنفعـة الماديـة فـأن "...(مـاركس) وجـد فـي تصـورات النـاس الجماليـة إرتبـاط مباشـر بالمنفعـة الماديـة العمليـة ..."[٥٦] ممـا يسـمح بتقبـل فكـرة الممازجـة بينهمـا وتقيـيم الجمـالي عبـر النفعية لطابع التداخل القائم بينهما.

---

[٥٤] - عدد من الفلاسفة السوفيت . الجمال في تفسيره الماركسي ، ت: يوسف الحلاق ، (دمشق : مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، ١٩٦٨ م)، ص٣٨١.

[٥٥] -عدد من الفلاسفة السوفييت .مصدر سابق ، ص١٢٩.

[٥٦] -عدره ، غادة المقدم . مصدر سابق ،ص١١٠.

هذا يعني ، أن سمة النفعية لا تتعارض مع الشيء الجميل بل هي جزء لا يتجزأ من التكوين العام للمنجز الفني الجمالي ، إلا إنها قد تتوفر بنسب وإن أختلفت في المواضيع الجمالية لكنها لا تتجرد عنها ،لأن الأشياء تحمل في ذاتها إمكانية نفعية تعتمد إبداع توظيفها ، بشكل يتطلب تحسساً فنياً لتوظيف النفعية ضمن خصوصية التشكيلات الفنية ومنها التشكيلات الجسدية بغية إسناد تكشفها الجمالي ودعم دورها في التغيير الحياتي عبر خطابها البصري.

في حين اتجهت فلسفة الألماني(**فردريك نيتشه ١٨٤٤-١٩٠٠م**) نحو التأكيد على أهمية التحرر من القيم الثقافية السائدة والمرتبطة بالموروثات الكلاسيكية ، بغية إيجاد قيم تبيح إمكانية إنشاء تفكيكي للحقيقة ،مما جعل طروحاته العدمية تستهدف تجاوز القيم الفنية القديمة التي لا يرى قيمة لها والعمل على إنشاء قيم فنية جديدة،لذا شكل توجهه نظرة تتخطى العدمية التشاؤمية بل دعوة متفائلة نحو التغيير الحياتي .[٥٧]

هذا التوجه نحو التغيير جعل موقفه الفني سلبياً من التشبه بالواقع عبر المحاكاة داعياً الفنان إلى تغيير واقعه كي يحقق حريته في التعبير الفني ، كما منح الصراع الجدلي بين الشكل والمضمون مكانة مهمة في التأثير بذائقة الفنان ، ووجد أن الفنان لا ينظر للشكل بمعزل عن مضمونه ، وان القدرة التأثيرية للشكل تكمن في قدرته على التعبير ، لذا رأى (نيتشه) أن الفنانين لا يحبون الشكل كما هو بذاته ، و إنما فيما يعبر عنه ، بما يحمله من مضمون يتجسد في الشكل عبر الصراع الجدلي القائم بينهما.[٥٨]

لذا فإن طابع الصراع أتخذ في مفهوم (نيتشه) خصوصية حياتية تقترن بما هو جمالي ، وينسحب ذلك على جدلية المعرفة و تفاعلها بين التباينات الإنسانية التي تطلبت أسلوب المجاز وسيلة خطابية ذات طابع جمالي يمكن عبرها تحقيق المعرفة، فهو يقول:" ليست المعرفة أكثر من تعامل مع المجازات المفضلة؛..."[٥٩] ، إذ وجد في الحقائق الخطابية مجازاة تبغي تعزيز التسلط وضرورة التحرر منها.

---

[٥٧] -ينظر : الشيخ ، محمد و ياسر الطائري . مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط١،(بيروت : دار الطليعة،١٩٩٦م)، ص١٤.

[٥٨] - ينظر : نيتشه ، فردريك . إرادة القوة ، ت: فؤاد زكريا ،(القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠م) ، ص٢٢.

[٥٩]- ظاهر، عادل. مصدر سابق ،ص٣٤٢.

وعليه ، فإن ما يؤكد طابع التحرر والتغيير في فلسفة (نيتشه) الجمالية ، أن العدمية ليست غاية لديه بقدر ماهي محاولة لاستثارة بواعث الإبداع الجمالي بتوظيف مقومات تشكيلية بأساليب حداثوية تتجاوز الطرق التقليدية المفروضة والتحرر من أيديولوجيتها والعمل على استحداث كل ما من شانه بناء فني جديد حر ، فهو إذن يخضعه لمقومات جديدة تعبر عن تحرر يبقى نسبياً لأنه تحرر فردي وليس جمعي إلا انه قادر على نقل حالة التحرر بأطر فنية يشكل فيها المجاز والتحرر سمة جمالية أساسية يمكن إدخالها في منظومة التشكيلات الجسدية عند بنائها جمالياً .

بينما كانت نظرة **(اميل بوترو ١٨٤٥-١٩٢١م)** إلى الوجود الإنساني نظرة جمالية يصطبغ فيها الوجود الإنساني بسمات إنسجامه و إنتظام مكوناته مع تكامليتها ضمن كلية الإنشاء ، مما أكد النموذج الجمالي لتكشف كيان الإنسان الحسي ممثلاً بالجسد نتيجة ما يتمتع به من تكاملية التكوين وكليته ، فضلاً عن ذلك فإن الجسد يتمتع بنسقه التناظمي الخاص وانسجام علاقاته الجزئية بشكل عضوي ، إذ يرى(بوترو) " إن الكائن الحي كل ، ونظام منسجم ".[٦٠]

أما الفرنسي **(بول سوريو ١٨٥٢-١٩٢٦م)** فأنطلق بفلسفته الجمالية من كمالية الشيء كي يمتلك صفة الجميل ، لأن كماله يتفق مع الهدف منه ، إلا أن غايته تحدد مستوى كماله لخضوعها إلى وجود نسبي يؤثر في درجات الكمال وفقا لها ، لذا يرى (سوريو) أن " كل شيء يكون كاملاً في جنسه يكون مطابقاً للغاية منه . ودرجات الكمال تقاس بالقيمة النسبية للغايات ".[٦١]

كما ربط (سوريو) بين الحقيقة المطلقة والجمال ، فإذا كان الجمال عند الإغريق يتمثل في سطوع الحقيقة فلقد صورها (أفلاطون) بشكل مثالي ضمن عالم المثل ،إلا أن الدليل على وجود الحقيقة المطلقة يتمثل في وجود الجمال .[٦٢]

---

[٦٠] - بنروبي ،ج . مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج٢، ت : عبد الرحمن بدوي ،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٠م)،ص١٤٤.

[٦١] - بنروبي ،ج . المصدر نفسه ، ص١٢٨-١٢٩.

[٦٢] -ينظر: سوريو ، إتيان . الجمالية عبر العصور ، ت: ميشال عاصي ،(بيروت : منشورات عويدات ،١٩٧٤م)،ص٩٨.

لـذلك ربـط (سـوريو) الجمـال بالقـدرة التعبيريـة المـؤثرة للأشـياء فـي فعاليـة التلقـي لكنـه يفتـرض وجـود تنـوع فـي التـأثير يتمثـل فـي وجـود التـأثير السـلبي والإيجـابي ، وإن وجـود التـأثير لا يحـتم تـوفر التـأثير الجمـالي كشـرط أساسـي ،بمعنـى إحتماليـة أن يأخـذ التـأثير السـلبي دوره بـدلاً مـن التـأثير الإيجـابي ،هـو بـذلك يحـدد مسـار التـأثير بـالمتلقي ، بإمكانيـة التعبيـر عـن العواطـف ومـدى حملهـا للمواضـيع الجميلـة ، لاسـيما عنـدما تتعلـق تلـك العواطـف بـالقيم النبيلـة العليـا ، لـذا فلـيس كـلُّ شـيء مـؤثراً جمـيلاً " وحتـى يكـون الشـيء المعبـر جمـيلاً، لا يكفـي أن يكـون التعبيـر عنـه مـؤثراً ، بـل لابـد أن تكـون العواطـف المعبـر عنهـا جميلـة ، وبـأن يكـون فيهـا شـيء نبيل ، سام ،جاد ".[٦٣]

هـذا يـدل ، علـى الإهتمـام الأخلاقـي عند(سـوريو) بوصـف الأخـلاق سـمة جماليـة تحقـق تكـاملاً جماليـاً مـؤثراً، لـذا يمكـن القـول أن، جماليـة تشـكيل الأجسـاد لديـه تقتـرن بنسـبية الغايـات فتـنهض جماليتهـا بالملائمـة بـين التشـكيل وهدفـه الـوظيفي ، فكلمـا كانـت العلاقـة بـين التشـكيل وغايتـه النفعيـة متوافقـة ، كلمـا صـعد ذلـك مـن تكشـفه الجمـالي ، ولا يقتصـر الأمـر علـى مـا هـو نـافع بـل ويشـتمل أيضـاً الإسـهام الفاعـل للتشـكيل ، وفـق مـا هـو أخلاقـي جـاد ،سـامٍ يحمـل قيمـاً عليـا ، حيـث يمـنح التشـكيل جماليتـه ، بمـا يتمتـع بـه مـن خصوصـية مضـمونية منعكسـة شـكلاً ، ذلـك عنـدما يتأسـس مـثلاً وفـق قربـه مـن الكمـال القيمـي لتشـكيلات الأجسـاد ومـا تحققـه مـن غايـات نفعيـة وأخلاقية رفيعة .

وعنـد الألمـاني(**إدمونـد هوسـرل ١٨٥٩-١٩٣٨م**) جـاءت المفـاهيم الجماليـة مقترنـة بـ(الفينومينولوجيا)[Ω] ومحاولـة الكشـف عـن علاقاتهـا الحسـية المتبادلـة ، فـفي إدراك الآخـر يعتمـد (هوسـرل) تجربـة (الجسـد) كمقيـاس إدراكـي نتيجـة الطـابع الحسـي الـذي يتسـم بـه ، إذ يعـد وجـود جسـده إمكانيـة لإدراك (جسـد الآخـر) ويشـير إلـى ذلـك بـالقول : " فـإدراك " جسـدي " كحقـل لتجـاربي المعيشـة ، ضـمن إطـار ذاتـي خـاص يجعلنـي أدرك " جسـد " الآخـر بـنفس الإدراك الـذي أدركـت بـه جسـدي الخـاص . فهـو " تأويـل اصـلي .. يجعـل إدراك جسـد "ي" وإدراك جسـد "الآخـر" علـى قـدم المسـاواة . فبهـذا التشـابه العضـوي والحركـي والسـلوكي فـي إطـار زمـاني –

---

[٦٣] -بنروبي ،ج . مصدر سابق ، ص١٢٩.

[Ω] -الفينومينولوجيا (المذهب الظواهري)الذي يفيد دراسة وصفية لمجموع المظاهر كما هي عليه في الزمان والمكان ، مع إبانة أهمية الاستناد إلى العقل في التحليل والتأويل ، وفق مفهوم أساس هو قصدية الوعي ، بمعنى التوجه نحو الموضوع عبر الذات .

ينظر : قاره ، نبيهة . الفلسفة والتأويل ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ،١٩٩٨م)،ص٣٤-٣٥.

ينظر أيضاً:صيام ، شحاته.علم اجتماع المعرفة وصراع التأويلات –من العقلانية إلى جدل الذات،(القاهرة : دار ميريت ، ٢٠٠٥م)، ص١٥٧-١٥٨.

مكـاني خـاص بـين جسـد"ي" وجسـد " الآخـر" هـو الـذي يجعـل الإدراك متطابقـاً فـي كلتـا الحـالتين ... أن الـوعي هـو الـذي يؤسـس " ظاهريـة " العـالم بفعـل التوجيـه (= القصـدية) والمعنى المعطى؛..."."[٦٤]

وهـذا الإدراك ينسـحب إلـى إدراك الأشـياء ضـمن جدليـة عناصـر المنجـز (الفنـي) ،إذ يمكـن الاسـتنتاج مـن ".. (ظاهريـات هوسـرل) أن كـل وعـي هـو وعـي بشـيء مـا . وعليـه فـلا يمكـن رصـد جماليـات ..التجربة(الفنيـة) ككـل بمعـزل عـن حركـة عناصـرها الجدليـة تلـك المكونـة لهـا كنص(منجـز فنـي) ..."[٦٥] ،مـع إباحـة تأمليـة تتسـم بهـا هرمينوطيقيتهـا ،إذ " إن مصـير الفينومينولوجيـا فـي أن تصـبح تأويليـة ينـدرج إذن فـي مشـروع (هوسـرل) لفينومينولوجيـا ترنسـتدنتالية ، أي هرمينوطيقـا تأمليـة تمـنح "الابسـتمولوجيا " مكانتهـا ، لأنهـا تظـل هرمينوطيقـا الذات من حيث إنها موجود يتطابق فيه بصفة لامتناهية تبيان العالم مع تبيان الذات ".[٦٦]

إذن يمكـن القـول ان ،(هوسـرل) يهـدف إلـى تأكيـد الوجـود الحسـي بوصـفه وجـود مـدرك يمكـن تحسـس السـمات الجماليـة عبـره ، ويشـمل ذلـك التشـكيلات الجسـدية عبـر الرجـوع إلـى المعطيـات المظهريـة للكشـف عمـا هـو متضـمن وشـكلي ضـمن إطـار هرمينوطيقـا تأمليـة لا تستثني العلاقات الموضوعية لعلاقات تشكيل أجساد الممثلين جمالياً بصورة قابلة للتأويل .

أعتمـد الأمريكـي(**جـون ديـوي ١٨٥٩-١٩٥٢م**) مفهـوم النفعيـة بوصـفها أساسـاً فـي الإنتـاج الجمـالي وأن عمليـة إدراك الجمـال تكـون عبـر المكونـات الحسـية التـي يتـأثر بهـا العقـل بوسـاطة الحـواس مـع تلقحـه بالمعرفـة الذاتيـة التـي هـي نتـاج مجمـوع تجـارب مكتسـبة ، ويشـير (ديـوي) بـأن لكـل تجربـة مقومـات تحمـل صـيغاً جماليـةً ضـمن نسـيجها إلا أن هـذه الصـيغ يشـترط لاكتسـابها صـفة الجمـال امتلاكهـا للإشـباع بمعنـى اكتمالهـا وأن تكـون مقبولـة لـدى المتلقـي فضـلاً عن اتساقها.[٦٧]

ان الجمـال بـرأي(ديـوي) لا يخضـع لمسـميات الحـدس والإلهـام واللامعقـول والميتافيزيقيـا أو مسـتويات الفـن هبوطـاً أو رقيـاً فهـو يـرفض التفريقـات التـي تطرحهـا الفلسـفات التـي تتبنـى تمـايز الحسـي عـن اللاحسـي ويؤكـد المعرفـة الناتجـة عـن البحـث النفعـي التجريبـي للفنـان " لهـذا لابـد للفنـان مـن وعـي المحـيط وتحليـل بنيتـه ومـن ثـم يحقـق تركيبـاً فـي نتاجـه يصـور افتراضـاته وتأملاتـه للتـوازن وغلـق الفجـوات ، وعليـه الإبـداع محكـوم بـوعي وخبـرة وتجربـة

---

[٦٤] -الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ،(في مجلة : فكر ونقد ، دار النشر المغربية – الدار البيضاء -السنة الثانية – العدد ١٦ فبراير ١٩٩٩م)،ص٧٤.

[٦٥] -الحرز ، محمد . شعرية الكتابة والجسد ،(لبنان-بيروت:مؤسسة الانتشار العربي ،د.ت)،ص١١٨.

[٦٦] - قاره ، نبيهة .مصدر سابق ، ص٤٠-٤١.

[٦٧] -ينظر :إبراهيم ، زكريا . مشكلة الفن ،(القاهرة :دار مصر للطباعة ، د.ت) ،ص٢٢٦.

والإبـداع عمـل .."[٦٨] مبتكـر يتناسـب فيـه التجديـد ومقتضـيات الحاجـة الحياتيـة لتحقيـق مـا هـو سـامي للإنسـان ومـن ذلـك يكـون الفنـان مغيـراً تجريبيـاً سـوياً ،يسـهم في محاولة حل مشاكل الواقع المحيط.

لهـذا يولـد البحـث النفعـي لإنتـاج المنجـز توثيقـاً لوقتـه بوصـفه أقـرب إلـى عكـس واقعـه الآنـي ودلـيلاً كاشـفاً لمسـتوى التطـور الحضـاري عبـر العصـور، مـن ثـم يمثـل أرشـيف المسـتقبل المعبـر عـن الحضـارة و أسـلوبها الجمـالي ، بمـا يمـنح المنـتج النفعـي بعـد إنتاجـه بمراحـل زمنيـة فرصـة النظـر إليـه بمنظـار فنـي يسـتدعي تأملـه ،لمـا يمتلكـه المنجـز النفعـي مـن طاقـات جماليـة تسـتدعي متأملهـا نحـو بحـث ماهيـة إبـداعها " ..ان الموضـوعات السـحرية (أو الفتيشـات) التـي كـان يصـنعها المثـال الزنجـي نفسـه ، إنمـا كانـت تعتبـر نافعـة إلـى أبعـد الحـدود لأهـل قبيلتـه ...،ولكنهـا اليـوم قـد أصـبحت فنـاً جميلاً يصـلح ...كمصـدر إلهـام يـوحي بـالكثير مـن التجديـدات فـي فنون صارت تقليدية محافظة ".[٦٩]

بطبيعـة الحـال ، فـإن المعرفـة الجماليـة تتولـد مـن وعـي مكـامن الجمـال عبـر إيجـاد المقاربـة التوازنيـة بـين الـذات المنتجـة و واقعهـا المحـيط بحيـث يـؤدي الجمـال إلـى تكامليـة الـنقص المفتـرض فـي المحـيط وردم هـوة عـدم التـوازن ، الـذي يمـنح المتلقـي شـعوراً جماليـاً عنـد تلقيـه التـوازن المتأسـس فـي الموضـوع الفنـي ،ذلـك أن "...وعـي الجمـال هـو خبـرة فـي وعـي متوازيـات البيئة وبالتالي وعي في البناء المتوازن المتحد بين الذات ومحيطها".[٧٠]

مـن هـذا المنطلـق ، يمكـن القـول ، أن(ديـوي) ربـط الجمـال بسـمة التـوازن ، بمعنـى تـوازن الـذات مـع محيطهـا عنـدما تجـد مـا يتناسـب ومعاييرهـا عـن الجمـال ومـا يتبـع ذلـك مـن تـوازن يشـعر بـه المتلقـي إزاء تـوازن الموضـوع الجمـالي ، لـذا يكـون الجمـال فـي عمليـة الكشـف عـن التـوازن التـي ينجزهـا الفنـان ويرسـلها عبـر نتاجـه للمتلقـي ويكـون مسـتوى الإبـداع بمسـتوى تحقيـق التـوازن ، الـذي يهـدف إلـى إيجـاد نهـوض بواقـع المحـيط عبـر المنجـز الفنـي ، بهـذا يسـند التـوازن معنـى إكمـال التشـكيل الحسـي مقارنـة بواقعـه ،بفعـل إيجـاد تـوازن فـي مكوناتـه يخـدم تـوازن الشـعور فـي عمليـة التلقـي للمنجـز الفنـي الجمـالي ، بمـا يتناسـب وموضـوعه المطـروح. كمـا يتأسـس الجمـال بـرأي (ديـوي) فـي الحسـي التجريبـي النفعـي ،لأنـه يتـيح دراسـة موضـوعية للواقـع ،مـن ثـم

---

[٦٨] -عبد حيدر ، نجم . مصدر سابق ، ص١١٦.

[٦٩] - ديوي ، جون . الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، (القاهرة : دار النهضة العربية ،١٩٦٣م)، ص٤٧-٤٨.

[٧٠] - عبد حيدر ، نجم . مصدر سابق ، ص١١٥.

تغيير الواقع تغيراً عملياً يتكيف مع المحيط ومتطلباته للإسهام في بث السعادة للإنسانية ، الأمر الذي جعل (ديوي) يتبنى التجريب عنصراً أساسياً لتحقيق التغيير والمنفعة الإنسانية ودمج النفعية بالجمالية بوصفها سمة تقترن بالحسي الجمالي فدرجة الحكم الجمالي تعتمد التمازج النفعي الجمالي الذي يزداد كلما نشط الشعور بلذة الإنجاز النفعي والتمتع بإنتاجه الإبداعي مما يكسب النفعي والجمالي تمركزاً يوحدهما ، مما يبيح إعتماد النفعية سمة جمالية تدخل في تشكيلات أجساد الممثلين مع مراعاة سمة الاتساق وسمة الإشباع وسمة التوازن في تكوينها بمعنى تكاملها لتحقيق اللذة الجمالية لدى المتلقي .

أما الأمريكي**(جورج سانتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢م)** فقد أشار إلى إمكانية تحسس السمات الجمالية عبر التشكيل الحسي ، وذلك في رصد التآلف القائم بين أجزاء الشكل ، بما يحقق وحدة عناصره التي يتشكل منها والإفادة من جمع مكوناتها ، بغية إنشاء تشكيل منسجم عبر إيجاد تجانس بين علاقات عناصره وبحث سبل ترابطها الجمالي وإبانة أشكال التلاقي بين مكوناتها المتناسقة ، لذا أشار(سانتيانا) إلى الائتلاف وعدّه من السمات الجمالية التي تسند تجميع المكونات التي ينشأ منها التشكيل والتي تمنحه طابعه الخاص فـ " الشكل هو جمع لعدة عناصر ولابد أن تكون فيه هذه العناصر ، وطابع الشكل عبارة عن ائتلاف في هذه العناصر ".[٧١]

والائتلاف الذي يبغيه (سانتيانا) يأتي متقارباً مع مقولات التوافق و الإنسجام ، إلا إنه يشير الى الإنسجام بصورة أوضح عندما ربط بين الموضوع وتلقيه فوجد في تلقي الموضوع المتمتع بالجمال إمكانية تحقيق راحة عضوية في عين الفنان نتيجة الإنعكاسات التي يولدها في نفسه ، ضمن حالة شعورية تنجم في النفس أسماها (روح المشهد) وهو بذلك يمنح الشعور الجمالي منعكسات عضوية تقترن بالإبصار تتأتى من الإدراك البصري واكتشاف حالة التوافق والانسجام في الموضوع الخارجي ، لذا يكون الإنسجام المتحقق في الموضوع الخارجي سبيلاً لإيقاظ الإنسجام العضوي في عين المتلقي .[٧٢]

كما طرح (سانتيانا) ترابطاً أساسياً بين التلقي ودور الموضوع الجمالي باعتباره ضرورة الإدراك الجمالي نتيجة تفاعل مثيرات اللذة الكامنة في تأسيس التشكيل الحسي مع

---

[٧١] - سانتيانا ، جورج . الإحساس بالجمال ، (القاهرة :مكتبة ألا نجلو المصرية ، د.ت) ، ص١٢٠.

[٧٢] -ينظر : سنتيانا ، جورج . مولد الفكر – وبحوث فلسفية أخرى ، ت: لجنة من الأساتذة الجامعيين ،(بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٦٨م)،ص٧٣.

العقل المدرك لها ومستويات تحفزه الجمالي وإمكانياته الإدراكية القادرة على استنباط السمات الجمالية الكفيلة باستثارة اللذة الجمالية ، وقد أشار (سانتيانا) إلى تلك السمات ممثلةً بالإيقاع والتناظر عبر تأكيد تناظر التشكيلات وإيقاعها الذي يوفر الاستمتاع والراحة للعين مع نوع من الإستقرار النفسي ، بفعل الإدراك البصري للتشكيلات المتناظرة ، كما بحث (سانتيانا) جمالية الغامض بوصفه سمة تسهم في تحقيق المتعة الجمالية لأنه يتعاطى مع الفضول النفسي للمعرفة بإسهامات تؤثر وتتأثر بفسيولوجية المكونات الحسية الإنسانية المدركة للجمال كما وجد في النتاج الدرامي إمكانية انتزاع الرغبات النفسية تجاه الغوامض [٧٣].

بذلك يمكن القول ، أن الأنساق الجسدية المتضمنة بتشكيلاتها جانباً من الغموض تستطيع استثارة الخيال بما تمتلكه من امكانية الكشف عن مضامينها المستترة والفاعلة عبر محفزات التشكيل المتأسس بعلاقات أجساد الممثلين والذي يمثل حقيقة الإدراك المباشر والدافع نحو تفاعل العقل والخيال بغية إيجاد توسعات جمالية تُصعد من عمل الخيال في منظومة التلقي ، إذ رغم الامتثال الخيالي لبواطن الإدراك ، فإن الخيال يتجاوز إلى المكنون عبر التشكيلات الجسدية ويتحدد وفق مقومات تشكيلها التي تقود النشاط الذهني نحو مديات الممكن للتصور المستساغ جمالياً ، هذا يعني أن التشكيل الواضح قد لا يجد عند (سانتيانا) نفس مستوى التشكيل الغامض في التأثير الجمالي ، فلعل التشكيل الواضح مضموناً والمتجسد عبر التشكيل الجسدي المعبر عنه بشكل مباشر أقل تأثير من الناحية الجمالية وفق هذا الوصف ، بناء على ذلك فإن الحسية عامل أساس في أدراك التشكيلات الفنية لكنها لا تكشف كل أشكال النتاج الخطابي الفني وهذا يجعل لغير الحسية دوراً في التأسيس الجمالي للأشكال التي يتبناها(سانتيانا) لكنه يخضعها لمعايير جمالية تسهم في إنشائية المنجز الفني من ثم إمكانية إدراكها الجمالي في عملية التلقي بعد أن تتحد مكونات الخطاب الجمالي المكون من أجساد الممثلين في تشكيلات كلية تتسم بالائتلاف والتناظر والتوازن والإيقاع والغموض .

في حين أكد الألماني(**أرنست كاسيرر ١٨٧٤-١٩٤٥م**) البعد الوجداني بوصفه قيمة عليا في الظاهرة الجمالية وأن الحسي نابع من الترابط التخيلي مع تواجد عقلاني يسهم في

---

[٧٣] - ينظر :عبد حيدر ، نجم . مصدر سابق ، ص١١٨- ص١٢٠.

بنائيــة التشــكيل الحســي لتســهيل إدراكــه وعــدم الانجــراف وراء البــاطن علــى حســاب دور الفــن الأتصالي في التعبير عن الوجدان الذاتي والجمعي .

وأنطلـق (كاسـير) فـي البنـاء الجمـالي مـن الرمـز النـاتج عـن معالجـة ذهنيـة بطريقـة فنيـة نابعـة مـن الشـعور الـداخلي ومنحـه مزيجـاً مـن المعقـول و الخيـالي ثـم تقـديم مختـزلات المضـمون عبـر التشـكيل الجسـدي بصـورة مركـزة و معبـرة مـع إتاحـة المتباينـات فرصـة التكشـف لتحقيـق اسـتثارة ذهنيـة ، ضـمن وحـدة إدراكيـة جماليـة ، تشـكل قـوة توفيـق جماليـة تسـتوعب توليـد تشـكيلات جسـدية حـرة واعيـة تتـداخل مـع المعبـرات السـيكولوجية وتركـز الموضـوع الإستبصـاري المحمـل بطاقـة التشـكيلات الجسـدية الكامنـة فيـه " فالفنـان يحطـم مـادة الأشـياء الصـلبة فـي بوتقـة خيالـه وتكـون نتيجـة ذلـك استكشـاف عـالم جديـد مـن الصـور . والفنـان الحقيقـي لا يدرس العالم المرئي بغرض الخضوع له و إنما يدرسه بغرض تصنيفه وتقطيره ."[٧٤]

ويلعـب الرمـز دوراً مهمـاً فـي تركيـز مضـمون العـالم الحسـي و عكـس حقائقـه التـي تتفاعـل تخيليـاً مـع الوقـائع الخارجيـة والمعبـرة عـن الكـوامن بمعطيـات حسـية تتكشـف صـورها بأسـاليب اختزاليـة تسـتوعب المواضـيع الحياتيـة وتكشـف طاقاتهـا الإبداعيـة للتشـكل الفنـي بطريقـة جماليـة يسـهم تعبيرهـا فـي عكـس صـوراً ذهنيـةً فنيـةً تحـاول الاقتـراب مـن الحقيقـة بفعـل محاولـة إيجـاز الوجـود الإنسـاني،الذي"...يتحدد بطريقـة جوهريـة مـن خـلال الأشـكال الرمزيـة التـي يقـوم هـذا الإنسـان بعمليـة تمثيلهـا لنفسـه"[٧٥] ،فالأشـكال الرمزيـة تسـتطيع التعبيـر عـن طبيعـة الإنسـان وتمكـن مـن إدراك حقائقـه بصـورة اختزاليـة هادفـة "...، فعـن طريـق الرمـز وحـده يمكـن فهـم طبيعة الإنسان والتعبير عنها".[٧٦]

لـذلك يمكـن القـول أن (كاسـير) أعتمـد الرمـز سـمة جماليـة ، لمـا يمتلكـه الرمـز مـن إمكانيـة التعبيـر عـن المضـمون الإنسـاني ، عبـر معالجـة فنيـة تعيـد صـياغة واقـع الإنسـان بمتمـثلات ذهنيـة تسـتند الخيـال بغيـة الإسـهام فـي تأشـير العـالم الحسـي بوسـائل رمزيـة تحفـز النقـد الفكـري والجمـالي عند المتلقي .

أتجــه **(هربــرت ريــد ١٨٩٣ –١٩٦٨م)** نحــو تأكيــد أهميــة الشــكل ودوره فــي التعبيــر الجمـالي ، إذ مـنح الشـكل مكانـة مهمـة فـي الفـن ،ذلـك أن حساسـية الإنسـان الجماليـة تتجـاوب مـع الشـكل بصـورة فاعلـة عنـدما تبنـى علاقاتـه بـأطر شـكلية حسـية يسـتطيع العقـل إدراكهـا مـع إباحـة

---

[٧٤] -مجاهد ، مجاهد عبد المنعم . فلسفة الفن الجميل ،(القاهرة :دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٩٧م)، ص٥٩.

[٧٥] -عبـد الحميـد ، شـاكر . التفضـيل الجمـالي ، دراسـة فـي سـيكولوجية التـذوق الفنـي ، سلسـلة عـالم المعرفة ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ،٢٠٠١م)،ص١١٩.

[٧٦] -كاسيرر، ارنست . في المعرفة التأريخية ،ت: أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم،ط٢،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٧م)،ص١٠.

تنوع توظيف الأشكال بوساطة الفن ، مما يمنح التشكيل تحولات مرنة عبر تغذيته بالإبداع التخيلي للفن ضمن إنشاء مكونات التشكيل الجزئية ورسم تجانس مفرداته التي تتحدد في ضوء التوظيف الأمثل للأشكال ، لذا فإن (ريد) تعاطى مع الفن بوصفه محاولة لإكتشاف أشكال ، ولكي تحقق هذه الأشكال جماليتها لابد أن تكون مسرة عند رؤيتها ، فالجمال يقترن بالراحة البصرية ، لذا يرتبط الشكل بالإحساس المبهج الناتج عن الراحة البصرية ، مما يقرن الشعور الجمالي بناحية الإدراك البصري وتأثيراته الفسيولوجية ، الأمر الذي يقود إلى متطلبات التأثير الإيجابي التي تشتمل توازناً وتناسقاً وتركيباً متناغماً للأشكال وأن يتم ترتيب عناصر الصورة البصرية بما يُمكن العين من رصد النقطة البؤرية بيسر ، واللون يمتلك دوراً أساسياً في نوع هذا التركيب وتكشفه الجمالي.[٧٧]

إذن يفترض (ريد) وجود مقومات تشكيلية تسهم في تحقيق الشعور الجمالي الذي يمكن الحصول على إشباعه عندما ندرك حسياً الوحدة و التناغم بين مجموع العلاقات الشكلية بما يحقق المتعة الجمالية ،ذلك أن الفن يمثل محاولة لإيجاد أشكال ممتعة ، يمكن تحقيقها عبر (التناسق والتناغم واللون والإيقاع والوحدة) ، فالتناسق يولد الشعور بالارتياح والرضا لما هو متشكل حسياً،والنغم (التناغم) يتحقق وفق رأيه بالارتياح الكامل إزاء العلاقة بين الأشياء في تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، في كثافتها و عتامتها ،أما اللون فيميزه بأساليب ثلاثة هي الأسلوب الرمزي والأسلوب التناغمي والأسلوب النقي فضلاً عن تبنيه فكرة أن اللون يرتبط بحياة الجسد الإنساني ، في حين وجد في الإيقاع إمكانية تحقيقه عن طريق تكرار الكتل في متتاليات مصغرة أو مختزلة ، أما الوحدة فتتأتى من بناء الشيء بوصفه كلاً واحداً وهو ما يلتقي ومقولة التناغم والتناسق تحت إطار واحد . [٧٨]

يمكن القول هنا ، أن المقولات الجمالية التي يصرح بها (ريد) يمكن إدخالها في المنظومة التشكيلية للأجساد ، عندما يتم صياغتها ضمن علاقات بصرية تمكن من تحقيق الإشباع الجمالي بفعل توفر سمات جمالية هي الوحدة في صياغتها الكلية وسمة تناغم تضاداتها وخضوعها الى سمة الإيقاع البصري الموحد ، فضلاً عن إسهام سمة اللون في تكشفاتها المظهرية .

---

[٧٧] - ينظر: ريد ، هربرت. الفن الآن ، ت: فاضل كمال الدين ، (الشارقة : منشورات دائرة الثقافة والأعلام ،٢٠٠١م)،ص٦٢-٦٣.

[٧٨] -ينظر : ريد ، هربرت . معنى الفن ، مصدر سابق ، الصفحات :٧٧،٧٤،٧١،٦٨،٢٠.

وكمن المفهوم الجمالي عند **(سوزان لانجر ١٨٩٥-١٩٨٦م)** في القدرة التعبيرية للمنجز الفني ، مما جعلها تقرن الفن بالشكل الرمز القادر على حمل التعبير الشمولي للوجدان الجمعي ،لذا تركز الفهم الجمالي لديها في قدرة الشكل الفني على التعبير (الشكل المُعَبِر) [Ω] ،مما منح الشكل مكانة مهمة في بحثها الجمالي ، إذ تم التأكيد على إنشائية إبداع التشكيلات بصورة فنية قادرة على حمل المضمون الإنساني وخاضعة لإمكانية المدرك الحسية ، في محاولة لتأكيد الشكل في الإبداع الفني وتلقيه ، وهذا يعني أن " (لانجر) تتفق تماماً مع (شيللر) .. في أن العمل الفني هو شكل ..وعلى هذا يكون الشكل مبدعاً ومدركاً في الوقت ذاته ... هذا التركيب الشكلي ، هو الوحدة في التنوع ... أو الوحدة العضوية . هذه الوحدة التي تتحقق " عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً.."[٧٩] ،من أجل ذلك انطلقت (لانجر) من التشكيل بوصفه قابلاً للإدراك في فاعلية التلقي ، مع تأكيد خضوع التشكيل للتنظيم البصري المتسق ، بشكل يكسبه رمزيته المعبرة ، في صورة تامة الأجزاء ، لذا فهي ترى أنه "...لابد للصورة في كل الحالات من أن تتخذ طابع " الكل " المتسق مع نفسه، القابل للإدراك ".[٨٠]

ويشير هذا التوجه الشكلي لـ(لانجر) إلى أن الإدراك الجمالي يتحقق بالرصد الحسي للمتلقي ويمثل قيمة ذاتية متفردة تحقق كشفاً لتنظيم تشكيل الحسيات المرسلة لاسيما الأجساد ضمن جدلية الشكل والمضمون الناتجة عن جدلية الحياة ذاتها وخضوعها للتغيير المستمر ،والذي يظهر صراع العناصر المرسلة وتداعيات تفاعلاتها المؤثرة في ذائقة المتلقي نتيجة الإدراك الحسي للتشكيلات المتمتعة بنسق مكوناتها ووحدتها العضوية ضمن صياغة متنوعاتها ، التي تطرح بتوظيفات فنية تجعل من التشكيلات الجسدية مثلاً تخضع لسمة وحدة متباياتها ، في محاولة للوصول إلى تعزيز علاقات مكوناتها ، واستخلاص نسق تشكيلي رمزي يتمتع بقدرته التأثيرية بطابع اختزال الشمولي المُعبر ، يُمكن الكلي من الحصول على

[Ω] -يعود الإتجاه المتبني لفكرة أن جمالية الفن تكمن في قدرة الشكل على التعبير الى (كليف بل) الذي نظر الى الفن بوصفه شكلاً معبراً (SIGNIFICENT FORM) وهذه الصفة تشترك فيها الأعمال الفنية البصرية (VISUAL ART) التي تنقل الانفعالات الجميلة ، غير أن(لويس ريد L. A. REID) وسع هذا المفهوم البصري ليشمل باقي الفنون حين رأى أن الجمال هو التعبيرية ، وقد تبنى هذا التوجه أيضاً (روجر فرأي roger fry) وعبر (فلوبير FLAUBERT) عن هذا التوجه بالقول : إن ما تتميز به الأعمال الفنية هو (التعبير عن الفكرة) ، وكانت (لانجر) أكثر تحديداً عندما قالت : أن الفن رمز للوجدان (FORM OF FEELING) لتشمل بذلك جميع الفنون منذ نشأتها .

ينظر : حكيم ، راضي . مصدر سابق ، ص١٠١- ١٠٢ .

[٧٩] -حكيم ، راضي . مصدر سابق ، ص١٤.

[٨٠] -إبراهيم ، زكريا . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (مصر : دار مصر للطباعة ، د.ت) ، ص٣١٤.

اكتمال عضوي لمكوناته ضمن تركيزه المختزل بصورة بصرية ، تحدد معطيات التجربة الشكلية الإبداعية ومستوى تأثيراتها في الذائقة الجمالية .

أما **(ريمون بايير١٨٩٨-١٩٥٩م)** فقد انطلق في تحديد السمات الجمالية عبر الموضوع الجمالي وتوازن مكوناته ،إذ رأى(بايير) "... أن ثمة شيئاً يظل خارجاً عن الذات ألا وهو ما في الموضوع الجمالي نفسه من توازن في صميم (بنائه الإستطيقي) وهذا الشيء هو على وجه التحديد العامل الفيصل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطاً به دائماً وأبداً ".[٨١]

هذا يعني ، أن الذات تخضع لعوامل إعادة التركيب التي تفرضها طبيعة الإنسان الخاضعة للتغيير مما يبعد الحكم الجمالي عن موضوعيته ، لذا أتجه (بايير) نحو بنائية التطبيق الموضوعي وكشفها جمالياً للمتلقي ، مع بيان السمات الجمالية لاسيما التوازن في البناء الموضوعي للحسيات وفق الدراسة العلمية الموضوعية التي تعطي التشكيلات الجسدية مثلاً قدرتها في طرح سماتها الجمالية الكفيلة لتحقيق الحكم عليها ضمن خصوصية تشكيلها الجمالي المتحقق حسياً لأن الذات لا تمثل الحكم الجمالي بصورته المطلقة .

وأنطلق (**هانز جيورج جادامر ١٩٠٠-٢٠٠٢م**) Ω من التأويل في نظرته الجمالية ،إذ وجد أن " ... "الجمال " كلحظة تأويلية وتجربة انطولوجية تتجلى فيها فاعلية " الفهم " وفهم " القصد المباشر " للمؤلف في علاقة حوارية خلاقة . يتجاوز (غادامير) بذلك التصور الكلاسيكي لفن التأويل الذي وضعه كل من (شلاير ماخر) Ω و دلتاي (ديلثي) Ω والذي يركز على صرامة " المنهج " (الآليات اللغوية والمنطقية في قراءة النصوص) في تقييم مقاصد المؤلف ، بمعنى التركيز على البعد النفسي البحت في القراءة ".[٨٢]

---

[٨١] -إبراهيم ، زكريا . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص٣٦٠.

Ω -(جادامر) مفكر ألماني أهتم بقضايا فن التأويل منذ عام ١٩٥٨م عبر محاضرة ألقاها في المعهد العالي للفلسفة في (جامعة لوفان) وكان لرسالته الجامعية حول التجربة الجمالية عند (أفلاطون) وقراءاته النقدية لـ(شلاير ماخر) و(دلتاي /ديلثي) وعصر الأنوار ولقاؤه الشخصي والمعرفي بـ(هيدغر) وحواره النقدي مع (هابرماس) و(دريدا) ، جميعها كان لها الأثر الواضح في تميز معطياته في التأويل ، والذي تجسد في كتابه (الحقيقة والمنهج) والذي مثل الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي وذلك عام ١٩٦٠ .كما تميز باهتماماته بتجارب الفهم والحوار واللغة الحية.

ينظر: جادامر ،هانز – جيورج . مدخل إلى أسس فن التأويل – التفكيك وفن التأويل ، ت:م .ش. ز (في مجلة : فكر ونقد ، دار النشر المغربية – الدار البيضاء السنة الثانية – العدد ١٦ فبراير ١٩٩٩م)،ص٨٥.

Ω -(فردريك ارنست دانيال شلاير ماخر١٧٦٨-١٨٣٤م) فيلسوف ألماني وجد في الهرمينوطيقا حقلاً من النشاط يتحد فيه التأمل والممارسة ويتبادلان الخدمات . وبالفعل ، فان تأملاته الخاصة بالتأويل تتطابق مع سلوكه كمؤول في مجال التفسير الديني وترجمة مؤلفات (أفلاطون) . وقد وجد في ظاهرة (سوء الفهم) بما تتمتع به من حاجة للفهم إمكانية للتأويل. ينظر : قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص٤٣-٤٤.

Ω -(فلهلم ديلثي ١٨٣٣-١٩١١) ويعد أحد تلاميذ (شلاير ماخر)، ومن المنتمين إلى مجال الهرمينوطيقا بالاستناد إلى تصوره لـ(الفهم)إذ وجد في التأويل بأنه التفسير أو فن الفهم .

ينظر : قاره ، نبيهة . مصدر سابق ،ص٥٠.

[٨٢] -جادامير ،هانز – جيورج . مدخل إلى أسس فن التأويل ، مصدر سابق ، ص٨٦.

ولأن تقييم مقاصد المؤلف تبقى في دائرة المفترض ومحاولة تحصل احتمالاته الممكنة ، لذا يبقى التأويل (الهرمنوطيقيا) محاولة لاستكشاف الغامض وتفسيره ، " وهكذا فإن الفن الهرمنوطيقي هو في الحقيقة فن فهم شيء ما يبدو غريباً وغير مفهوم بالنسبة لنا ".[٨٣]

عليه ، يربط (جادامر) مفهومه الجمالي بطابع الغموض الذي يلف النتاج الفني والذي يمنح إمكانية تكشف متعدد لمقاصد منتجه ، من ثم يكون التأويل وسيلة أساسية لبث الشعور الجمالي ، وهذا يمكن إيجاده في تشكيل الأجساد بأنساق تأويليه تتكشف عبر تصوير الأجساد بصورة أقرب للغموض ، تطرح بأساليب معقدة ، تنعكس تشكيلاتها في البناء الإنشائي للأجساد.

وعند الفرنسي **(سارتر١٩٠٥-١٩٨٠م)** تعزز الدور الوجودي الجمالي عبر النظر إلى طبيعة علاقة الإنسان بمحيطه ، إذ يتمتع الإنسان بعلاقة جسدية متبادلة مع جسد الإنسان الآخر ومع العالم ،والعلاقة الجسدية المتبادلة علاقة تأثير متفاعل يهدف إلى تغير يضمن العيش بأفضل صورة ممكنة ، يتحمل الإنسان مسئوليته فيها بوصفه حراً له القرار في تحديد ماهية مستقبله ، فهو المسؤول عن ذاته وهو المحدد لعلاقته مع موجودات محيطه ،لذلك فإن ما يصدر عن الإنسان من أفعال جسدية هي أفعال حرة تعبرعنه وتحدد طبيعة توجهاته مع الآخرين والعالم ولا تحددها سوى طبيعة العلاقات السيسيولوجية المتكشفة عبر العلاقات الجسدية .

وهذه العلاقة السيسيولوجية بين الأجساد يمكن تحقيقها حسياً في النتاج الفني ، ويكون نسق صياغتها سبباً في تحديد تكشفها الجمالية ،الذي يقترن بالتفاعل التحليلي الناشئ عند الذات المدركة للمتلقي إزاء تركيب الموضوع الجمالي وأسلوب تشكله ، مما يسهم في إيجاد الإدراك الجمالي بفعل التحفز التخيلي الذي يمارسه المتلقي في فهم المعطى الفني وإنشائه بحرية واعية وفقاً لذاتيته ،والتي تحدد طبيعة التعاطف بين ذائقية المتلقي وبين منتج المنجز الفني " فالتعاطف بين ذائقية المتلقي و ذائقية المنتج تعاطفاً بفعل تحليل لماهية المادة الجمالية وهو كشف لجزيئات ومفردات البناء ، للعلاقات والنظم والأنسجة وبعد ذلك يتحول التعاطف إلى إعادة تركيب وهو إفتراض تقوده المخيلة بإرادة حرة واعية "[٨٤]

---

[٨٣] -جادامر ، هانز – جيورج . تجلي الجميل، مصدر سابق ،ص٢٨٥ .
[٨٤] - عبد حيدر ، نجم . مصدر سابق ، ص١٢٨.

ومن ذلك ، يمنح (سارتر) أهمية لدور التلقي في رسم حدود المعنى الذي يجده منفتحاً على التأويل ، إذ لا يمكن فهم النتاج الفني كل الفهم لما يمكن أن يتمتع به من إبهام وغموض ، لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها و استشفاف المتلقي من خلالها ، المعنى المدلول عليه ، متى ما شاء بما يتناسب وغرضه ، والمعنى يبقى حاملاً لإمكانية ربط سياق التركيب الخطابي و انسجامه و إسناد وحدته ، إلا أن هذا السلك يمكنه الحفاظ على عدم مباشرته ، لذا يكون أقرب إلى طريق الكشف ، ولا يستثني ذلك الصمت لأنه لحظة من لحظات الخطاب ، وتلعب الموازنة بين أجزاء الخطاب قدرة التحكم بعواطف المتلقي ، كما يسهم فعل الإيقاع في التأثير وتحقيق الإعجاب بما يمتلكه الخطاب من حسن الترتيب وقوة التعبير المعروض ببراعة و إيجاز .[٨٥]

إذن يمكن الاستنتاج ، بأن إدراك الإنسان جمالياً يكون بشكل كلي لا جزئي من حيث وجوده باعتباره جسد له أجزاء عضوية ومن حيث علاقته بالعالم الكبير المحيط به بوصفه جزءاً منه ، يشمل علاقته مع مجموعة الأجساد من بني جنسه ، يؤثر فيهم ويؤثرون فيه ، وهذا ما يتكشف في عالم العرض المسرحي والذي يظهر فيه أهمية ما يفرضه التأثير المتبادل بين أجساد الممثلين وضرورة إيجاد مقارنة جمالية متبادلة تدفع طموح كل جسد ممثل إلى تأكيد جماليته بين باقي الأجساد ، وهذا يجعل الجسد الآخر يسير أيضاً في طريقه نحو تحقيق وجوده الجمالي ، ولأن كل جسد يطمح إلى الطموح ذاته ، تكون العلاقة بين الجسدين علاقة تأثير جمالي متبادل يتضمن منفعة ذاتية لكل جسد تحكمها المنافسة الايجابية للنهوض بالعمل الجماعي عبر محاولة التميز في الأداء التشكيلي للجسد بغية الحصول على أفضل صورة جمالية ضمن الأداء الكلي للأجساد ، الذي يستدعي فعالية تخيلية ،تكشف عن جمالية التشكيلات الجسدية ضمن العلاقة الكلية لمكوناتها الخاضعة لسمات جمالية تتمثل في وحدة تضاداتها الجسدية وانتظام نسيجها وإيقاعها وترتيبها وتوازنها وإيجازها وتأويلها .

وأتجه أيضاً الفيلسوف الفرنسي **(بول ريكو ١٩١٣ - ؟)** مثلما أتجه (كاسيرر ولانجر) نحو الرمز لكنه وجد في الرمز إمكانية أَنْ يرتقي للتأويل ، بحيث أن الصياغة المرمزة لديه

---

[٨٥] -ينظر : سارتر ، جان بول . ما الأدب ، ت: محمد غنيمي هلال ،(القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٧١م)،ص : ٢٠،١٨،٨،٦-٢٨،٢١-٢٩.

ذات "... معنى مزدوج من شأنها أن تدفع الى الفعل التأويلي الذي يسمح بإلتقاط المعنى غير المباشر الذي يقصده المعنى المباشر ".[٨٦]

هذا يجعل بالإمكان القول ، أن العلاقة بين الرمز والتأويل تلتقي في المعنى الظاهر/المباشر من ثم تمرحلات الكشف التي تزيح الرمز لمستويات التأويل ، لذا تكون عملية أرجاء المعنى وإقصاء تكشفه المباشر سبيلاً للتأويل إلا أن هذه الشرطية تتطلب مسوغات هذا الإرجاء ، بمعنى ان الصياغة الترميزية تشكل بداية مستفزة للتأويل نتيجة المرونة التي يتيحها الشكل المرمز ، مما يسمح بتطبيقها لا على المستوى النصي المكتوب ، بل أيضاً على مستوى التشكيلات الجسدية ، فيكون تأطيرها بما هو ترميزي مرتبطاً بإمكانية تحرره من مستواه الترميزي و الاتجاه المرن نحو التأويل والتي تفرضها صيرورة سياق ونسق التشكيلات الجسدية ، أو يتم الاقتصار على طابع الترميز والانغلاق عليه قدر الإمكان وفق السياق الثقافي وضغطه المُرَحِل الى المعنى بصورة مباشرة والذي يقود سبل التلقي .

أما الناقد الفرنسي **(رولان بارت ١٩١٥-١٩٨٠م)** فيرى أنه يمكن " استغلال لا محدودية المعنى على أنها وسيلة للتغير التاريخي ويستخدم في برنامجه "الآخر" المطلق في المعنى ،أو احتمال المعنى أن يعني شيئاً آخر ، ليوقف عمل التأريخ ويدعم تقدمه ، ليقطع أوصال جسم الأفكار الموروثة ويعيد تركيبها ".[٨٧]

هذا يعني ، أن محاولة الاتجاه نحو تعددية المعاني تبغي التحرر من إطار البحث عن المعنى الحقيقي الواحد ، وفسح المجال نحو الاحتمالات والفرضيات التي تساوي بين صحة وحقيقة مجمل المعاني المتاحة للموضوع المؤول ، من ثم طرح هذه المعطيات على التشكيلات الجسدية مباح ، إذ يمكن أن تتكشف التشكيلات الجسدية بسمة تأويلية تمنح فرصة التشويق الكشفي و متحصلات اللذة المرافقة لها .

و أظهرت آراء الفيلسوف الفرنسي**(ميشيل فوكو١٩٢٦-١٩٨٤م)** اتجاه ما بعد الحداثة ، إذ شكلت آراؤه بخصوص العلاقات الجسدية السيسيولوجية تحولات اكثر جرأة في طرح موضوعة الجسد وبحث مكامن التأسيس الجمالي سيسيولوجياً عبر إيجاد الصيغ الصحيحة في فهم طبيعة العلاقات الجسدية الإنسانية والابتعاد عن التفسيرات التي أقصت

---

[٨٦] - قارة ، نبيهة . مصدر سابق ،ص١٤.

[٨٧] -راي ، وليم .المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ت: يؤييل يوسف عزيز ،(بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧م) ، ص١٩١.

الطابع الجمالي الكامن في تحرره الإنساني ، لذا دعا للنظر إلى الجسد بوصفه المنطلق والنهاية لكيان الإنسان وتقديم تفسيرات حسية عالجت معظم المشكلات الإنسانية الجسدية ضمن إطار علمي تجريبي ، يُخضع الموجودات المحسوسة لدراسة مختبريه ، مع تأكيد دراسة المحضورات الجسدية المهمشة في محاولة لكشف طابع التسلط على متطلبات الجسد الأساسية بغية إنتاج بنية جمالية حقيقية لخطاب العقل الغربي .

وتتخذ سمة الأخلاق في علاقتها بالسلوك الجسدي مساحة واسعة في معطيات (فوكو) الفلسفية الجمالية عبر مناقشتها بأسلوب موضوعي حاول إقتناص حقائقها الخفية ، لذا فهو يربط حرية الجسد بالقوانين الأخلاقية التي تمثل مجموعة قيم وقواعد عمل مقترحة تفرض على الأفراد ، لذا تمثل الأخلاق السلوك الحقيقي للأفراد في علاقتهم بما مقترح عليهم من قواعد وقيم (طريقة الخضوع) ، وهذا ما يجعل الأخلاق محصلة القوانين السلوكية إضافة الى أشكال التذويت (إضفاء الطابع الذاتي عليها) ، ويشير (فوكو) إلى المراجع التاريخية للاهتمام الأخلاقي بالسلوك الجسدي والتي اقترنت بالحِمْية و الاعتدال والتي يرجعها لمعطيات فلسفية ممتدة لـ(أفلاطون) والتي تستدعي صلابة أخلاقية عبر ممارسات تكسب الجسد القوة والجمال وهو ما لا يتنافى مع طروحات (سقراط)أيضاً في التأكيد على الإعتدال لتحقيق قوة الجسد و جماليته فالانسجام بالجسد يحقق التناغم في النفس ، كما أنه يشير إلى الفيثاغوريين في نشر الحمية وبيان جمالية الجسد عند الحفاظ على طهارة النفس و انسجامها ودور الموسيقى في إيجاد توازن الجسد .[٨٨]

وتأتي معطيات (فوكو) في مجال سمة الأخلاق بوصفها محاولة للكشف الجمالي عن طبيعة العوامل المؤثرة في الجسد وحقائق ما يعانيه بشكل عياني أخضعه فيها إلى دراسة مستلة من الواقع تجلت في مناقشة علاقة الجسد بالقوانين الأخلاقية و تأثيرها على مستوى تكشفه الجمالي الذي أقترن في (جينالوجيا الذات) على اقتناص السلوكيات المتصلة بالرغبة وما تتطلبه من معايير خلقية تتحدد وفقها علاقة إنطولوجية بالجسد تنتج بالمحصلة أنماطاً تاريخية من الذاتية ، إلا انه لا يستبعد العوامل الموضوعية المرتبطة بالعلاقات السيسيولوجية والتي تحدد مستوى التكشف الجمالي للجسد بالسيطرة على اندفاع الرغبات الجنسية ،إذ تناط المنزلة وسمو المكانة وقدرة السيطرة على الآخرين بالمتحكم الذاتي الصارم

---

[٨٨] -ينظر: فوكو ، ميشيل . تأريخ الجنسانية -استعمال اللذات ، ت: جورج أبى صالح ، مراجعة : مطاع صفدي ، (بيروت : مركز الإنماء القومي ١٩٩١م).ص٢١-٢٣ ،ص ٧٦.

مع رغباته وهي ميزة المسؤولين عن المدينة لذا فهي ترتبط بالسلوك الأخلاقي السيسيولوجي من أجل الحكم والتسلط المقترن بالسيطرة على الرغبة ومحدداتها التي تصل حد الحجز عندما تبلغ مستوى الإنحراف بالتوجهات الأخلاقية ،مما يؤكد اقترانها مع ما هو قضائي لاسيما عندما تطرق إليها (فوكو) في دراسته عن (تأريخ السجن)الذي يمثل حصراً للجسد يبلغ ذروته عندما يترك موثقاً الى عملياته البيولوجية في الحبس الانفرادي مما يعزز اغترابه وتوحشه نتيجة الانغلاق البيولوجي على نفسه.[٨٩]

ويشير إهتمام (فوكو) بالعلاقة بين المعايير الأخلاقية وسلوك الجسد الى نظرته الموضوعية لدراسة التطور الأبستمولوجي في التعامل مع الجسد وهذا ما انعكس في فلسفته عندما تعاطى مع الجسد بوصفه مصدر اللذة والقمع في آن واحد وإبانة مستويات التسلط السياسي عليه والرقابة السيسيولوجية والجزاء القضائي في إطار علاقة الجنس بالسلطة ومدى تحكمها فيه والمتجسد في المجنون والمسجون وحتى الإنسان اليومي الخاضع لأشكال القمع ، فالعلاقة بين السلطة والجنس علاقة سلبية فهي علاقة منع وقمع .[٩٠]

أن (فوكو) يطرح موضوع الجسد بوصفه جسداً عانى مصادر القهر والقمع والإغتراب واضطراب السلوك نتيجة أمراض عقلية و أمراض بيئية وعدم تحقيق المساواة و الإمعان في الإهمال والإقصاء، مما جعل نظرته للجسد أكثر موضوعية ، والتي جاءت نتيجة تأثره بالنظريات العلمية الحديثة و تحولات الفكر الفلسفي ، لاسيما عند (نيتشه) إذ أستلهم (فوكو) عدداً من أفكاره الإعتراضية على الواقع وقيمه والدعوة إلى الاختلاف والمغايرة ومناقشة مواضيع اجتماعية وسياسية ارتبطت بالجسد لاسيما فيما يتعلق بالجنس والحبس والمشاكل الاجتماعية والاقتصادية.[٩١]

كما ظهر اهتمام بالجوانب الرمزية لدى (فوكو) خاصة عند تعاطيه مع مسألة الجنون، إذ كان للتفسيرات العلمية لبعض المشاكل الإنسانية والإجابة عن بعض الأسئلة الكوسمولوجية (الكونية) بطريقة علمية أثرٌ في الابتعاد عن الممارسات الطقسية التي اقترنت بالمفاهيم القمعية الخاطئة لتلك المشاكل والأسئلة ، لذا فإن (فوكو) تحدث عن الجنون بوصفه عالماً من العوالم الرمزية المملوء بالصور الوهمية التي تنتجها المخيلة البشرية والمشبعة بأشكال النبذ

---

[٨٩] - ينظر :ولد أباه ، السيد . التأريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، ط٢ ،(بيروت :مطابع الدار العربية للعلوم ،٢٠٠٤م)،الصفحات٢٢٣،١٥ . ينظر أيضاً : القاضي ،نضال . قراءة نقدية في كتاب(الجسد) ،(في:مجلة الموقف الثقافي ، العدد ٢٨ ،السنة الخامسة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٠م) ، ص١١١.

[٩٠] -ينظر : فوكو، ميشيل . تأريخ الجنسانية -إرادة المعرفة ، ت:مطاع صفدي وجورج أبي صالح ،(بيروت : مركز الإنماء القومي ، ١٩٩٠م)،ص٣٠،ص٩٣.

[٩١] -ينظر :افاية ، محمد نور الدين . الحداثة والتواصل ، ط٢ ،(لبنان : أفريقيا الشرق ، ١٩٩٨م)،ص٢٣٤.

والإقصاء التي اتخذت ممارسات اقترنت بطقسية طرد المجنون من المدينة والتي شكلت وضعية رمزية تتحقق بفعل الامتياز الذي يتمتع به المجنون باعتباره محجوزاً على أبواب المدينة ، والتعامل معه ضمن تراتبية الرذائل التي تشمل كل ما هو سلبي في الطبيعة الإنسانية ، فضلاً عن الممارسات الطقسية التي استندت العقاب وسيلة للمعالجة .[٩٢]

وأدى تعاطي (فوكو) مع الجسد وعلاقته بالجنس الى كشف حقيقة الجنس وارتباطاته في بيان الحق والباطل و استخراج الحقيقة من اللذة ذاتها لأن الجنس جزء من تكوين كلي لإنتاج الحقيقة ، التي قد تأخذ توجهات أكثر تفخيماً لما هو جنسي بمعنى (الفن الشبقي) الذي يجده في طقوس الشرق القديمة بينما يجده أكثر خضوعاً للدراسة العلمية في الغرب إذ يتم التعامل معه بتحليل دقيق ومعرفة كل متعلقاته من فعل وفكر كامن في اللذة بوصفها سبيلاً لصحة الجسد النفسية والعقلية .[٩٣]

لقد أبان (فوكو) جملة من العوامل المؤثرة على تكشف الأجساد جمالياً عبر مناقشة موضوعية استندت طبيعة التعامل مع الجسد سياسياً واجتماعياً فضلاً عن دور الجسد الذاتي في تحقيق جماليته ، فمثلاً في كتابه(الجنون والحضارة) كشف طبيعة التحول في الثقافة السيسيولوجية بخصوص التعامل مع العلاقات الجسدية و انتقالها من التعامل القسري مع جسد المجنون بوصفه جسداً (ممسوساً) إلى عدّ الجنون مرض جسدي يخضع للمعالجة السريرية،بينما في كتابه(مولد العيادة) ربط بين أقاليم الجسد والأقاليم الجغرافية موضحاً طبيعة العلاقة بين أمراض الجسد والبيئة،وفي المجلد الأول من(تأريخ الجنس ١٩٧٨) يتطرق إلى الجسد بأنه مصدر اللذة الجنسية وطبيعة علاقته بالقوانين القضائية التي تمارس القمع الجنسي ضمن دائرة انحلال تشترك هي فيها بصورة غير مباشرة .[٩٤]

يمكن استنتاج ، أن آراء(فوكو) الفلسفية حول الجسد تركزت على سمات جمالية اقترنت بالاخلاق والترميز ودورها في تاطير السلوك الانساني نتيجة العوامل المؤثرة على جسد الإنسان من بيئة وثقافة اجتماعية ناقداً أساليب التعامل التبادلي بين الأجساد ومحيطها البيئي وإثبات تأثير المحيط البيئي على وجوده الجسدي وجماله وطبيعة العوامل التي مهدت لطبيعة العلاقات الجسدية الشاذة اجتماعيا وتأثير ذلك على النظرة الجمالية ضمن التأسيس

---

[٩٢] -ينظر : فوكو ، ميشيل . تأريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ت: سعيد بنكراد ،(المغرب –الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٦م).الصفحات ٥٠٦،٤٤،٣٢،١١.

[٩٣] -ينظر:- فوكو ، ميشيل . تأريخ الجنسانية إرادة المعرفة ، مصدر سابق ، ص٧٢.
كذلك ينظر :- دريفورس، اوبير ، رابينوف ، ميشيل فوكو ،(بيروت : دار الإنماء القومي ، ١٩٩٤م)،ص١٥٨.

[٩٤] -ينظر:كيرزويل ،اديث .عصر البنيوية ،ت:جابر عصفور،(بغداد: دار آفاق عربية،١٩٨٥م) ،ص٢١٣-٢٣٥.

الأخلاقي الاجتماعي وتناقضاتها وفق التغيرات العلمية التي تخضع لها الأجساد ، وهذه العلاقة الوثيقة بين الاثنين تمنح الجسد دوراً جمالياً في علاقته مع أجساد الآخرين ،والذي يلتقي مع توجهات العمل الجماعي للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي وتاثيرات البيئة المسرحية على الاداء الجسدي فضلا عن الاتوجهات الثقافية السائدة والمرتبطة بالسياق الاخلاقي الفاعل في طبيعة الخطاب الموجه بصورة جمالية تستلهم مواضيعها الاجتماعية والسياسية من طبيعة التطور الحياتي وفهم حقائق المعرفة الكامنة وراء السلوك الانساني .و بذلك شكلت معطيات (فوكو) نحو التجاوز والاختلاف والتحرر منطلقاً فكرياً نحو العدالة الشمولية وإبانة حقيقة التساوي الإنساني وعدم التسلط لجهة على أخرى بمسميات طبقية ، وشكلت العلاقات الجسدية بذلك بؤرة استقطاب لمعطياته السيسيولوجية وأن لم يسمها بوضوح ، وهذا ما ألتقى مع مقولة التأويل التي تتطلب التحرر من مركزية المعنى وتساوي مستوياته ، مما يسمح بالقول ،أن العدالة السيسيولوجية بين الأجساد تبيح معاملة كل جسد بوصفه وجوداً مؤثراً يخضع لجدلية العلاقات الجسدية التي يتعامل معها دون انتقاص لدور أحدها، وهو ما يلتقي مع الاهتمام الجمعي لتشكيلات الأجساد ونبذ الفردية المتسلطة ، في محاولة لتأكيد دور العمل الجماعي وتعادل العطاء الجسدي لكل فرد ضمن النسق الكلي لتشكيلات الأجساد ضمن العرض المسرحي.

وجاء اتجاه الفيلسوف(**يورغن هابرماس ت ١٩٢٩م - ؟)** لتأكيد الطابع المتجدد للحداثة كاشفاً طبيعة تناقضات الفكر الغربي الذي قوقع ذاته بأنساق ثقافية سعت إلى الحد من حرية الإنسان داعياً إلى إعادة صياغة مفهوم الحداثة عبر نظرية تواصلية تفكك التمركز و الانغلاق و الاتجاه نحو الشمولية الإنسانية التي كانت مصب اهتمام الفلسفة عبر مراحلها المختلفة ، فقد أكد (هابرماس) على وحدة العالم بوصفها نقطة إلتقاء جميع الفلسفات التي بحثت في الوجود الإنساني ، إذ وجد أنه إذا " كان هناك شيء تشترك فيه المذاهب الفلسفية فهو التفكير في الكائن أو في وحدة العالم ... ".[٩٥]

ان اعتماد (هابرماس) على نظرية التواصل مكن الحداثة من التفاعل مع باقي الطروحات الفكرية بغية خلق مزيج من التحديث المعقلن الذي يسهم فيه التواصلي ضمن أسس إنشائه لتفعيل التواصل بين الطرفين وهذا النوع من التواصل يخضع إلى معايير التفاعل السيسيولوجي بين البشر وتنسيق مواقفهم وترتيب مصالحهم بشكل يجعل التفاهم ممكنا بينهم.[٩٦]

---

[٩٥]- افاية ، محمد نور الدين . مصدر سابق ، ص٥٦.
[٩٦] -ينظر : افاية ، محمد نور الدين . مصدر سابق ، ص٤٧.

لـذا يمكـن القـول ،أن اهتمـام (هابرمـاس) بإيجـاد آليـة للتفـاهم السيسـيولوجي المشـترك يقـود إلـى تأكيـد دور الرمـوز فـي صـياغة التواصـل الحـداثوي النـابع مـن الاتفـاق الجمعـي حـول صـيغة الرمـز ومدلولـه المتفـق مـع أفـق التوقعـات الجمعيـة والتـي تمـنح سـهولة التواصـل ،ممـا يقضـي بالضـرورة وجـود إشـتراك فاعـل للتشـكيلات الجسـدية فـي عمليـة التواصـل فـي العـرض المسـرحي بوصـفها تصـويراً بصـرياً يتخـذ مظـاهر إرسـالية جماليـة وأيديولوجيـة بأسـلوب يسـتند فـي جوانبـه الإنسـانية سـمة جماليـة تتمثـل بـالترميز التـي تصـعد مـن طـابع التكشـف الجمـالي لأجسـاد الممثلـين ويختـزل الإرسـال الأيـديولوجي لتحقيـق الفهـم الشـمولي ويوثـق فعاليـة التواصـل بـين الثقافـات المختلفة .

وقـد وضـع الناقـد الفرنسـي **(جـاك دريـدا ١٩٣٠-؟)** مفهـوم التفكيـك فـي مـا بعـد الحداثـة تواكبـاً مـع المسـتجدات المعاصـرة التـي أطاحـت بكثيـر مـن القـيم السـائدة وتضـامنت مـع معطيـات (سـارتر و نيتشـه) فـي الـدعوة إلـى التحـرر مـن مركزيـة المعنـى و الانطـلاق نحـو التجديـد المسـتمر مـع نبـذ كـل المعوقـات التـي فرضـتها سـلطة الحقيقـة المتفـردة ،إذ أَن "..اسـتراتيجية التفكيـك (قـد) تأسسـت علـى رفـض علميـة النقـد ،والشـك فـي كـل الأنظمـة والقـوانين والتقاليـد ،والتحول إلى لانهائية المعنى ".[٩٧]

ويسـتند مفهـوم (لانهائيـة المعنـى) إلـى مقومـات الغمـوض والانتشـار واللعـب الحـر للعلامـة ، وهـذا يمـنح حريـة تأمـل الموضـوع لـدى المتلقـي بصـورة جماليـة ناتجـة عـن مقومـات شـكلية تسـتفز متعـة البحـث المسـتمر بسـبب عـدم اسـتقرار المعنـى ، ممـا يبقـي حالـة التشـوق قائمـة بفعـل توالـد المعنـى ، وتتكشـف مثـل تلـك الحـالات فـي التحـويرات الشـكلية ومنهـا شـكل الجسـد ضـمن الطقـس الاحتفـالي ، إذ " ثمـة طقـس يخـيم علـى المشـهد الاحتفـالي ، علـى الموضـوعة التـي يمـارس فيهـا تفكيكـاً ، بحيـث يحيـل كـل مـا يمكـن اعتبـاره سـراً مـن الأسـرار الـى علامـة اسـتفهام ،...ومـا يتبـع ذلـك مـن تجييـر للمعرفـة ، وتحـوير للجسـد فـي منحـاه الطقوسـي الديني ".[٩٨]

ان تفكيكيـة (دريـدا) تهـدف إلـى تفكيـك المعنـى و تشـظيته والتعـاطي مـع المنجـز الفنـي بوصـفه خطـاب مـن المتباينـات يحـوي تعارضـاً وتـوتراً وتفككـاً ،إذ يتولـد عـن تلقيـه تفكـك البنـى و إنتشـار للمعنـى،إذ يتجـه المنجـز الفنـي إلـى الإنفكـاك بوصـفه بنيـة تسـتر وتعتـيم ، كاشـفاً تجـاوزه لنفسـه وعـدم تحديـد حسـمه النهـائي وانفتاحـه و إباحـة إعـادة النظـر إليـه مـن اتجاهـات مختلفـة ،ان(دريـدا) يبغـي ممارسـة فلسـفية تتحـدى المنجـزات الفنيـة التـي تميـل إلـى الاقتـران بمـدلول محـدد

[٩٧] -حمودة ، عبد العزيز . المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،(الكويت :عالم المعرفة ،١٩٩٨م)، ص٨.
[٩٨] -دريدا ،جاك . انفعالات ، ت: عزيز توما ، تقديم :إبراهيم محمود ،(سورية : دار الحوار للنشر والتوزيع ،٢٠٠٥م)،ص١٣٤.

ونهائي وصريح ،مما يؤكد ميله إلى إيجاد ترابط صميم مع مفهوم التأويل الذي يتجاوز المعنى المباشر إلى تعدد المعاني .[٩٩]

وقد وقف (دريدا) بالضد من الأدبيات المؤسساتية القديمة التي تتحدد ضمن التقابلات الثنائية (الرجل –المرأة ،الحقيقة -الزيف ،المعنى –اللامعنى)ذلك أن المقابل هو جزء لا يتجزأ من مقابله الآخر ،كما أكد على حرية التعاطي مع المنجز(الفني) وتأكيد إمكانية تعدد معانيه ، لذا فهو يميل إلى مفهوم (التأخر/الاختلاف/الانزياح) ليتمكن من إعادة تركيب الجمل/الحسيات ، والتلذذ بذلك ، وهو ما يجعله يكثف النص/المنجز الفني ، يفرغه من قصديته ويزيح عنه صفة الوضوح التي تسمه ، مما يتعارض مع قوانين المؤسسة القديمة.[١٠٠]

ومما سبق يمكن القول بأن ، هنالك جملة سمات جمالية يمكن رصدها في المعطى التفكيكي لـ (دريدا) ومنها التباين ويتمثل في هدم المركزية التي سادت في الغرب مما انعكس فنياً على العلاقة الثنائية بين الدال والمدلول ، إذ عُتق المدلول من بلوغ نهاية له ولم يعد محدداً بالمعاني المتوارثة ، مما منح فرصة للآخر للمغايرة وكشف المهمش ، ذلك قاد إلى تأكيد سمة جمالية أخرى هي التعارض بسبب اللعب الحر للدالات وغياب التمركز السيادي والإقرار بالتعدد وحرية التحول بين المتلقيات و إمكانية تغيير سياقها إلى سياقات جديدة ، مما التقى أيضاً بسمات التشتت و الانتشار والإزاحة والغموض ، و جميع هذه السمات تعزز التكشف الجمالي لالتقائها بالكشف المعرفي المتواصل للمعنى فكل علامة شكلية تحيل إلى معاني عدّة وهكذا تستمر عملية توالد التصورات بتحولات إحتمالية لا تخضع لثبات ممكن بل لسياق متغير يلتقي ومفهوم التأويل الذي يستمد وجوده بتخطي المركز الحرفي إلى تعدد معانيه،مما يجعل بالإمكان القول أن التأويل يشكل إلتقاءً حقيقياً مع الاتجاه التفكيكي ، ويمكن إدخاله مع

باقي السمات التي تصب في الاتجاه التفكيكي ضمن منظومة السمات الجمالية لصياغة التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي لأنها الأقرب إلى شكلية الكتابة التي منحها (دريدا)أهمية على اللفظ وأقرن وجود المجتمعات بالكتابة (الغراموتولوجية) لا باللفظ .

---

[٩٩] -ينظر : سبيفاك ، جايتريا و كريستوفر نوريس . صور دريدا ـ ثلاث مقالات عن التفكيك ، ت: حسام نايل ، مراجعة : ماهر شفيق فريد ، (القاهرة :المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م) ،ص١٠٦.
ينظر أيضاً : ايكو ، امبرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت: سعيد بنكراد ،ط٢،(الدار البيضاء و بيروت :المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٤م)،ص١٢٤.

[١٠٠] -ينظر:ايغلتون ، تيري ،أوهام ما بعد الحداثة ،ت:ثائر ديب،(سوريا:دار الحوار للنشر والتوزيع،٢٠٠٠م)،ص٢٦.
ينظر أيضاً: دريدا ، جاك ، الإقامة خارج الاصطلاح ، ت: عبد العزيز بن عرفة ،(في:مجلة الكرمل، تصدر عن مؤسسة "بيسان" للصحافة والنشر والتوزيع /قبرص ،العدد (٣١) ،١٩٨٩م)، ص٢٠٦، ٢٠٨ .

كمـا ألتقـى الفكـر النقـدي للإيطـالي(**أمبرتـو أيكـو ١٩٣٠-؟**) مـع معطيـات (ريكـو) بخصـوص إمكانيـة الرمـز للتحـول الـى مسـتوى التأويـل ، بفعـل الكيفيـة التـي يعـرض بهـا فهـو يحمـل معنـاه الموجـود فـي النتـاج الفنـي لكـن الصـياغة التكوينيـة لتقديمـه تمنحـه احتماليـة الإنزيـاح نحـو تعدد معانيه لأن الكيفية هنا قد لا تعين توجهات المعنى من ثم تمنح إمكانية تأويله .[١٠١]

يمكـن القـول ، أن التأويـل يتخـذ بعـداً جـدلياً فـي خصوصـية قيادتـه لصـيرورة المعـاني والتـي تقتـرن بالبواعـث الشـكلية المـرتبط معهـا ، والتـي تشـكل خاصـية أكثـر إنغلاقـاً فـي الترميـز ، لكنهـا تسـمح بإنفتـاح تـأويلي يتحـدد وفـق عـدم اسـتقرار الرمـز ضـمن معنـى محـدد ، وهـذا يمكـن تحقيقـه فـي النتـاج الفنـي وفقـاً لأسـلوب عطائـه الشـكلي والـذي يلتقـي مـع التشـكيلات الجسـدية للممثلين ،بما تتمتع به من شكلية /حسية يمكن تكشفها بما يسند فعاليتها التأويلية .

ومـن الملاحـظ ، أن التوجهـات الجماليـة الحداثويـة والمعاصـرة علـى مسـتوى التنظيـر والتطبيـق إتجهـت نحـو الترميـز والتأويـل بسـمة عامـة ، علـى الـرغم مـن مرجعيـات التأويـل إلـى مراحـل سـابقة بوصـفه سـمة جماليـة تميـزت بهـا جانبـاً مـن النصـوص الشـعرية والأدبيـة والتـي نالت إهتمام (المفكرين)[Ω] الحداثويين والمعاصرين في نظريات التلقي .

المبحث الثاني
أساليب تشكيل الأجساد جمالياً في المسرح الغربي

لقـد قـاد التحـول التجريبـي فـي نتـاج العـرض المسـرحي إلـى تفعيـل دور الشـكل علـى المضـمون مجسـداً الاهتمـام بالمعطيـات التـي مهـدت إلـى وجـوب تنـاول الواقـع بصـور بصـرية تتناسـب والتقـدم التكنولـوجي ،ممـا دعـا إلـى إيجـاد مقاربـات تقنيـة تسـتوعب التقنيـات الجديـدة ومحاولـة احتوائهـا ضـمن الصـورة الشـمولية لخطـاب العـرض المسـرحي ،

---

[١٠١]- ينظر : نبيهة ، قارة . مصدر سابق ، ص١٤.

[Ω] -مـن المفكـرين الـذين اهتمـوا فـي مجـال التلقـي و توجهـات التأويـل قطبـا المدرسـة الألمانيـة (أيـزر و يـاوس) ممـا جعلهمـا امتـداداً للشـكلية الروسـية عبـر دعوتهمـا إلـى مبـدأ "كسـر الألفـة "، أو "التغريـب " بمـا يتـيح جعـل التفاعـل أو الحـوار بـين المتلقـي وانسـاق الـنص بمثابـة المعنـى . وقـد كـان لـدعوة (ياكوبسـون) المبكـرة التـي تجعـل الـنص أدبيـاً (الأدبيـة) بمثابـة إرهـاص لعنصـر ملـء الفجـوات التـي يقـوم بهـا المتلقـي /القـارئ. وقـد جـاء الناقـد (ولفغـانغ آيـزر) بمفهـوم (القـارئ الضـمني) ذلـك الـذي يولـد مـن داخـل بنـى الـنص و أنسـاقه أثنـاء مـلء الفجـوات الفارغـة ، ومـا دوره إلا القيـام بتعـديل آفاقـه وفـق مـا يمليـه الـنص عليـه . أمـا الناقـد (هـانز روبـرت يـاوس) فقـد جـاء بمصـطلح (أفـق التوقعـات) حـين جعـل القـارئ فـي اسـتقباله للنصـوص مرتبطـاً بتفاسـير النصـوص السـابقة ، لـذا فهـو يُبعـد عـن الـنص كـل مفهـوم محـدد . بينمـا المنظـر (فـيش) وضـع مـا أسـماه (الجماعـة المفسـرة) التـي تقـرأ النصـوص للقـارئ ، وكـأن القـارئ لا يسـتطيع أن يقـرأ النصـوص ، مـا يريـده مـن وراء هـذا هو أن يجعله وهو يقرأ النصوص تحت لواء مؤسسة نقدية تنشأ لديه عبر ترسبات الخبرات القرائية .

ينظـر: بـارة ،عبـد الغنـى. إشـكالية تأصـيل الحداثـة – فـي الخطـاب النقـدي العربـي المعاصـر،(القاهرة:الهيئـة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م)، ص١٠٦،ص١٢٠.

بالإضافة إلى التأكيد على أصالة المسرح عبر التأكيد على عنصره الأساس ألا وهو الممثل بوصفه العنصر الحيوي الذي يمنح وسائل العرض الأخرى خصوصيتها التوظيفية بفعل تعاطيه الفني معها ، أو محاولة التعويض بأدائه الجسدي عن اغلبها وتأكيد دوره الإبداعي بالتقشف في توظيفها ،بالشكل الذي كشف جلياً الإسهام الفاعل لأجساد الممثلين في رسم التفوق الموازي لوسائل الأعلام فقد نمى أسلوب الأداء الجسدي وتداخل في مفترقات الجوانب الحياتية وشهد تلاقحاً ثقافياً سيسيولوجياً بلور صياغة تشكيلية شمولية أكسبتها بعداً جمالياً ، منحت تأسيس العلاقات الجسدية للممثلين الدور الأهم في بنائية العرض المسرحي الكلي ،مما تطلب معرفة كل ممثل لأسس هذا التشكيل ومتطلبات علاقة جسده ضمن التشكيل الكلي للأجساد ، بما يضمن حث طاقاتهم الإبداعية التجريبية لإيجاد ما هو جديد ضمن إطار السمات الجمالية تعزيزاً لدور المخرج المسرحي، إذ " لا يمكننا أن نتصور جماليات الإخراج ، بدون إبداعات الممثل الخلاقة ، حيث يتحول بعده الجسدي الخارجي إلى منظومة علاماتية،...".[١٠٢] كما يحتل الممثل مكانه مهمة عند المخرج (بوبوف) " فالممثل في رأي (بوبوف) هو الذي يوصل المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي وبدونه يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه . فالمناظر المسرحية والملابس والملحقات والموسيقى ... كل هذا إنما يخلق ظروف الفعل المسرحي والجو العام للعرض . وإذا لم تشع في هذا كله روح الممثل الواعي لمهماته فلن تنفع أية حيل إخراجية ، أو مؤثرات تكنيكية في تعويض العنصر الرئيسي".[١٠٣] كما " يقول المخرج ..(نفستونوغف) : لايمكن لأية قضية إخراجية معاصرة أن تشكل قيمة فنية ، إلا وتجلت في عمل الممثل ".[١٠٤]

مما يعني أن ، التشخيص الحسي لتشكيلات أجساد الممثلين يمثل الواجهة المباشرة في سياق خطاب العرض المسرحي إزاء متلقيه ، بغض النظر عن مستوى البث المستوعب عند الممثل لتوجهات المخرج لاسيما وان الممثل المسرحي كيان حي يتمتع بخصوصيته الإبداعية التي يتطلع إلى أن يجد صداها في العرض المسرحي ، لذا يكون جوهر الفن المسرحي نابع من روح التعاون الإبداعي بين الممثل والمخرج ،إذ أن المخرج ".. ، في مجال البناء التكويني للعرض ، مثله مثل الكاتب والرسام غني بالوسائل التعبيرية ، غير أن

---

[١٠٢] -يوسف،عقيل مهدي . جماليات المسرح الجديد ، مصدر سابق ،ص١١٤.

[١٠٣] -بوبوف، الكسي . التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٦)،ص٥.

[١٠٤] -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، التوزيع في الأردن :دار فارس للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢م).ص١٢٥.

امتلاك حرية التعبير الفني عند المخرج أمر في غاية الصعوبة ، ذلك أن وسيلة فنه مادة حية ومعقدة هي الإنسان –الممثل ".[١٠٥]

ومن هذا المنطلق ، يتحمل الممثل دوراً مهماً في مستوى التكشف الجمالي للعرض المسرحي وان جسده يشكل المادة الحسية التي عبرها يعكس جميع الجهود التي تعاونت معه في صياغة أدائه ضمن التشكيلات الجسدية ، وان تشكيل الأجساد يمثل البوابة الأساسية للخطاب الجمالي ضمن خصوصية العرض المسرحي .

ولكي يتحقق التأثير الجمالي يستلزم معرفة كل ممثل للكيفية التي يتم وفقها صياغة جمالية العلاقات التشكيلية للأجساد ومتطلبات توزيعها الفني على مساحة العرض ،وفق المنظور التكويني لجمالية العرض ، ويحدد الممثل والمخرج (ستانسلافسكي) المنظور فيما يخص الممثل عبر " التوزيع الرشيد لقواه الإبداعية ووسائله وألوانه التعبيرية (المعبرة)، ...ويقول (ستانسلافسكي) محدداً المفهوم العام للمنظور : " لنتفق على أن نطلق كلمة " المنظور " على التآلف الهارموني والتوزيع الرشيد للأجزاء عند عملية الإحاطة بالوحدة الكلية في المسرحية والدور ".[١٠٦]

إذن يلعب الإدراك الجمالي عند الممثل المسرحي دوراً أساسياً في توجيه أدائه التشكيلي ضمن مجموعة الأجساد ويسهم في مراعاة التبادل التأثيري لكل جسد ممثل مع الآخر ضمن خصوصية الإشتراك الجمعي الذي تتمتع به التشكيلات الجسدية ، و ذلك لا يستثني المعرفة بأساليب تكشف البعد المضموني عبر الحسي ، فعلاقات الأجساد يتمازج فيها الحسي بالمضموني ، مما يتطلب تقصي واقع التأثيرات الحسية المحتملة و إعتماد معرفة الإنشاء الجمالي لها بمتمعنات سيكولوجية لرفع مستوى مقاربته مع الممكن النموذجي لحسن تلقيه ، نتيجة اتخاذ النسق الصحيح ضمن التشكيل المتفاعل بين الأجساد (بينجسدي)، والذي يتخذ مساحة واسعة في التوجهات الحداثوية وما بعد حداثوية ، في محاولة لتأكيد الخطاب الشمولي بتوجهات سيسيولوجية تمعن في تأكيد جمالية الاستناد إلى التشكيلات الجسدية في خطاب العرض المسرحي ، والتي شكلت المعطيات المسرحية الشرقية (اليابانية والصينية والهندية) حافزا مهما في التوجه نحو جمالية التشكيلات الجسدية ، فضلاً عن المعطيات المسرحية التي أكدت على الجوانب التشكيلية لأداء الممثلين وعلى البلاستيكية

[١٠٥] -بوبوف ، الكسي.مصدر سابق ،ص٣١.
[١٠٦] -بوبوف ، الكسي.مصدر سابق ،ص١٤١.

والنحتية لأجسادهم والتي تبلورت في (المسرح الشرطي)[Ω] بعد ان وجد فيه الممثل والمخرج المسرحي(ميرخولد) " ان الكلمات ليست كل شيء ، ولا تقول كل شيء ، ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية ، بشرط أن لا تكون هذه الحركات ترجمة للكلمات" . [١٠٧]

وشكل الاهتمام بما هو تشكيلي ، منطلقاً تجديدياً لأداء الممثل في المسرح الغربي ، بعد أن تم تلقيح أداء الممثل الغربي مع أداء الممثل في المسرح الشرقي ،نتيجة إدراك خصوصية هذا الأداء ، والتي شكلت حافزاً لاستثماره في المنظومة المسرحية في الغرب ، وهذا ما حدث فعلاً في (المسرح الملحمي) إذ " ساهم المسرح في شرق آسيا في صياغة نظريات وهي في طور التشكيل كما هو الحال عند (برتولد برشت) عام ١٩٣٥ م حين شاهد الممثل الصيني (ماي لان فان) ، وهو ينهض في مكانه وبدون تغيير للملابس و الإضاءة ويتقمص شخصية نسائية، وهذا ما سماه (برشت) لاحقاً بالتغريب".[١٠٨] الذي عزز مكانة الأداء التقديمي ضمن معطيات الاتجاه الملحمي و تأسيس جمالية خطابه المسرحي التي شملت الممازجة بين المعطيات القديمة والواقع المعاش مع إبانة دور الترميز الإيمائي للمعطيات الجسدية والتأكيد على دور الإيماءة الحركية(الجست)في تعزيز التغريب الجسدي بغية الكشف الجمالي للعرض .

كما تكشفت التأثيرات الشرقية جلياً في الإسهام الفاعل للأجساد عبر المعطيات الحسية/البصرية لعروض (مسرح القسوة) بفعل الاهتمام بالتكشفات التشكيلية لأداء الأجساد والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها إلتواءات الأجساد واضطراب حركتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان أمام نفسه نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي. كما أتخذ (المسرح الفقير) أسلوبه التأثيري الإيجابي في التأكيد على دور الإسهام الجسدي للتعبير الدرامي وتكشف مستواه الجمالي لاسيما في قدرته الإعاضة عن غالبية عناصر العرض الأخرى والاستناد الأساس لأداء الأجساد عبر التأكيد على أهمية بلاستيكية

[Ω] - طرح منهاج (المسرح الشرطي)من قبل (ميرخولد ١٨٧٤-١٩٤٠م)الممثل والمخرج (السوفيتي-سابقا) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الاسلبة) ، والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقى (الإيقاعي) . وقد تميز أسلوب (ميرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية ، والمبالغة الشديدة ، والمجاز المسرحي ، والتهكم الحاد والميل إلى إعطاء الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمماً .

ينظر :بوبوف، الكسي . مصدر سابق، ص٢٢.

[١٠٧] -اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : مطابع اليقظة ،١٩٧٩م) ،ص٢٣٤.

[١٠٨] - الشرجي ،أحمد ، الهوية المسرحية ، Copyright, Al-Vefagh Newspaper ، السنة الثامنة – العدد –٢٢٩٠ في ٢٠٠٥/٨/١٠م.صفحة ثقافة، contact us: WWW .Al-Vefagh .COM .

الأجساد وتشكيلاتها العلائقية التأويلية و نحتيتها فالممثل في (المسرح الفقير) " ممثل طقسي وهو الممثل الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز .. من العقل الباطن للمجتمع ... وهو.. يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة والموسيقى الإلكترونية والفن التجريدي ، أو المكياج ...".[١٠٩]

إن تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية متميزة لطابع التجديد في المسرح الغربي ،إذ جعله نقطة التلاقح الجامعة لخاصية المسرح في الشرق والغرب ، مما أسهم في الإيحاء بممكنات التشكيل الجسدي للتعبير الجمالي ، الأمر الذي حفز محاولات جاهدة للإنزياح عن أيقونة الأداء الجسدي والإنزياح إلى ممكنات تشكيلاته العلائقية الترميزية و التأويلية والرغبة في إيجاد خطاب عرض بصري مثير للنقد الفاعل للمتلقي و مشاركته بصورة أكثر إيجابية في خطاب العرض عبر المعطيات التشكيلية للأجساد ، التي تستفز الذهني بمداعبات عاطفية تبغي الممازجة بين ما هو جمالي وأيديولوجي .

لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث " بالرغم من أن الإغريق تميزوا بإستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته ، إلى جانب امتيازها بالبدائية ، حيث كانوا يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما .. تأويل ، وصولا إلى المسرح الحديث ، حيث نجد ان الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات فأصبحت (لتعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة ...".[١١٠]

وجاءت الأساليب التشكيلية لأجساد الممثلين وتوظيفها في علاقات متداخلة ومتراكبة استجابة لمحاولات التجديد في المسرح الغربي والتي استدعت إيجاد صيغ خطاب يُفعل التأثير الجمالي لعلاقات الأجساد بوصفها عنصراً فاعلاً في إبانة كثير من المواضيع الإنسانية الملحة والتي تزامنت مع عصرها وفق مرجعيات تداخلت بين سابقها وعصرها، فجاء إنشاء الأجساد عاملاً مهماً في تحقيق هذا النوع من الخطاب المميز ، والذي تطلب بالضرورة أستقطاب كل ما يمكن من مقومات التجديد و الإنزياح خارج بؤرة التقليدي تحقيقاً لمطالبة واسعة بغية تفكيك الشكل المألوف لأداء الأجساد والتحرر منه ، والانفتاح نحو أشكال توظيفية مميزة للأجساد تنهل من أزمات الواقع ، وتنبض بالطاقة الشكلية المميزة ، بغية إيجاد خطاب جمالي

---

[١٠٩] -حسون ، ضياء شمسي . العرض في المسرح البولوني المعاصر ، (في : مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية ، المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م)،ص٤٦٦.

[١١٠] -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . مصدر سابق ،ص١٩٦.

لأجساد الممثلين ، الذين يشكلون أساس الصورة البصرية في خطاب العرض المسرحي.

لقد تبلورت تلك المحاولات التجريبية في عدد من المسارح منها **(مسرح الأستوديو التجريبي)** [Ω] الذي تميزت عروضه بالإهتمام الشكلي وبث جمالية خطاب العرض بالإستناد الى التشكيلات الجسدية بصورة أساسية بغية الوصول الى تعبير جمالي يتخطى اللفظ ، لذا تميزت عروض(مسرح الاستديو التجريبي) بالاهتمام الرئيس بالجوانب التشكيلية البصرية في العرض والتي استندت (الممثل الإنسان + السينوغرافيا) فأصبحت سمة العرض(رؤية تشكيلية-بلاستيكية) تبغي فضح حضارة القرن العشرين أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها بما زخرت به من أفران بشرية تم تجسيدها في عرض مسرحية (اكروبوليس) حيث مشاهد الاعتقال في المعسكرات وما تتضمنه من أجساد وإكسسوارات مثلت سلسلة من القمامة تعج بمختلف الأجساد البشرية ذات العاهات مع المعادن والعجلات في صور بصرية تم تشكيلها بأسلوب (الكولاج)[Ω] عبر إيجاد ترابط عام بين مختلف التشكيلات المتفتتة ، التي سحب تفتيتها إلى إلغاء هوية الأجساد ومنحها طابعاً شمولياً عبر تهميش ملامح

وجهها، ومنحها بدل ذلك حركتها وإبداعها الخلاق لتأكيد شخصيتها ،مما عزز رمزيته، فأصبح التفتت مصدراً لقوام شخصية الممثل المتجسدة بصرياً ، وهذا الأسلوب تطلب توسيع مساحة العرض لتتداخل مع الصالة والابتعاد عن مسرح لعلبة ،والاستناد إلى نوع من(التكوينات المتحركة mobile [Ω]assmblage)و(الامبلاج [Ω] embage).[(١١١)]

ويكشف أسلوب تفتيت العلاقات الشكلية للموجودات الحسية على مساحة العرض مع توحيدها بإطار كولاجي يضمها،عن المقاربة الفلسفية لمفهوم التفكيك بوصفه أسلوباً حداثوياً اقترن

[Ω] - تبلور(مسرح الاستديو التجريبي) بجهود المخرج والسينوغراف البولوني (جوزيف شاينا ت/ ١٣/اذار/ ١٩٢٢م) وقد كان سجينا في معسكر الاعتقال (باوشفينشيما و بوخيفالد) وقد شارك مع (جروتوفسكي) في إنشاء عرض (اكروبوليس acropolis) لـ(ستانسيلاف وايزبيانسكي ١٨٦٩-١٩٠٧م).
ينظر : خليل ، فاضل . جوزيف شاينا ، (في : المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول ،العراق :تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كانون الأول ،٢٠٠١م) ،ص٦٢.
ينظر أيضاً :صلاح ، سامي . الممثل جسد مفكر –التجريب على الجسد في الولايات المتحدة ،(في: مجلة المسرح المصرية ، العدد (١٤١-١٤٢) ،٢٠٠٠م)،ص ٥٦.

[Ω] -الكولاج يعني (اللصق) ويعد من المقومات المميزة في المنجز الطليعي ،وأن نجاح أية أطروحة طليعية يمكن قياسه عن طريق كيفية قدرتها على ربط المبدأ الشكلي الطليعي للصق (الكولاج) والمونتاج بشكل مقنع . وقد تبنى(شاينا) في عروضه عملية(الكولاج) لتمثل لحظة (مونتاج)لمختلف زوايا الواقع الجديد .إذ يقول(إنني أقوم بصنع (الكولاج) بداية فوق خشبة المسرح،أفتته، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل ،ثم امنحه في النهاية (الكلمة)). ينظر : بيرجر ، بيتر. نظرية المسرح الطليعي ،ت: سحر فراج ، مراجعة : نبيل راغب ،(مصر : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢) ، ١٩٩٤م)،ص ٥٣.
ينظر أيضاً: خليل ، فاضل ، المصدر السابق ،ص٦٣.

[Ω] لعل المقصود هنا (assemblage) أي التجمع و(mobile assemblage) بمعنى التجمع الجوال/المتنقل/المحمول.

[Ω] لعل المقصود هنا (ambage) أي التشويش /التغليط .

[(١١١)] -ينظر : خليل ، فاضل . المصدر السابق ، ص٦٢-٦٣ .

بالاضطراب المفاهيمي إزاء تقلبات الحياة وسطوة الآلة الحربية والتي استدعت تفكيك الأشياء والعودة إلى عناصرها الأولية من ثم إعادة صياغتها بأسلوب فني يكشف حقائقها مسرحياً بخطاب عرض يعتمد التأويل أسلوباً جمالياً يتكشف عبر تشكيل الأجساد وسينوغرافيا العرض التي تخضع تشكيلاتها البصرية / الجسدية إلى مقومات التأسيس الجمالي لتحقيق التأثير الفاعل ،وهكذا ،فإن التشكيلات الجسدية تمتعت بالبلاستيكية التعبيرية ووحدة المتباينات الجسدية ، فضلاً عن التداخل المتباين بين مكونات العرض والذي سمح به الكشف الكولاجي الذي منح صورة جمالية لوحدة المتباينات و إمكانية سيميائية لتعدد المدلولات بسبب أسلوب التشكيل القابل للتأويل ،كما حدث مثلاً في عرض(اكروبوليس) الذي شمل فيه التوظيف التأويلي الكلمة التي تم الارتقاء بها إلى المستوى البصري ، فقد أخذ التأثير البصري أهمية مميزة ، إذ تم منحه تركيزاً يفوق اللغة اللفظية لتأكيد إمكانية تعدد التأثير الصوري للبعد البصري وتنوع تشكيلاته بأساليب تخدم المسار الفعال في صياغة التشكيل ضمن منظومة البناء الكولاجي الذي يسهم في رفد التشوق و سحب الترقب إلى مستويات التواصل المستمر .

لقد حققت تشكيلات الأجساد في (مسرح الأستديو التجريبي) مقومات فنية تم صياغتها بسياق يقود إلى تعددية التنويع التوظيفي للعناصر البصرية/الجسدية وتركيبها ،وهو ما يلتقي مع أسلوب (المسرح الشامل) الذي يتكشف في عروض الطليعيين التي تتخذ منحى جسدي بصورة تغلب على الحواري ، وتبيح للمثل استقلاله في تفسير دوره المسرحي ،بغية إيجاد إيقاعات بصرية تسهم في رفد الإيقاع الكلي للعرض عبر الحركات البهلوانية ،واللعب على الحبل،والحركات البطيئة المقاربة للتقنية المستخدمة بالأفلام.[١١٢]

ان مثل تلك الأساليب المسرحية تثير ممكنات التأويل في سينوغرافيا العرض بشكل يحقق مجالاً واسعا لملئ مساحة العرض بالعناصر التشكيلية الجسدية ضمن بنية بصرية تحفز الذائقة الجمالية لدى المتلقي بسينوغرافيا المعروض الجمالي من الأجساد وبناها المعبرة عبر توظيفها كوسيلة أيديولوجية تتكاثف تأويلاتها التي لا تقتصر على دور التشكيلات الجسدية فحسب بل وفي الإسناد الجمالي لمكملات العرض .

ويمكن الاستنتاج ،أن الصورة الحسية/الجسدية لخطاب عرض (مسرح الأستوديو التجريبي) انطلقت من اعتماد بنيات التواصل التفكيكي الذي تبلور في الكشف الكولاجي للصورة المسرحية ، مع مراعاة جدلية العلاقات الجسدية ضمن سينوغرافيا العرض ومستويات توظيف مقوماتها جمالياً ،والتي تضطلع بتشكيلاتها البصرية في بلورة متضايفات علائقية تحقق نسقاً متميزاً هو مجموعة أنساق تكتليه قائمة على سمة وحدة متباياتها بانتمائها إلى إمكانية ربط الأجساد ربطاً ضرورياً لتأكيد وجودها المشترك و إعلاء الشكل الجمالي بغية إعطاء سمة التأويل بعداً تأثيرياً في الصيغ الجمالية تسمح

[١١٢] -ينظر: زكي ، احمد ، المسرح الشامل ،(لبنان-بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم ،د.ت)،ص٤٠-٤١.

بالتواصلية الفاعلة السامحة باستشفاف مضمونها ضمن التكوينات (المنمذجة) حيث تُشكل الأجساد وفق شمولية خطابية تتأسس بنسق السمات التركيبية الجمالية ، لتفعيل عملية التلقي وحسن التذوق الجمالي اتجاه تشكيلها نتيجة نسقها الكولاجي القابل للتأويل بالاستناد إلى أساليب فنية تسهم في تنشيط الترقب التتابعي نتيجة توظيف أسلوب الكولاج الذي يمنح تشويقاً معرفياً في تحديد تنسيقاته ضمن تمرحل البناء و إعادة الصياغة واستلهام الخيال و تحفيز الذاكرة لإيجاد التواصل الفعال في بناء الصورة الكلية جمالياً وترتيب مكوناتها في فضاء التشكيل ومستلزمات أشغاله ضمن الإطار الكلي للعمل المسرحي.

ومن المسارح التي اهتمت بالتشكيلات الجسدية(**المسرح الحي**) [Ω] حيث ظهرت فيه أساليب تشكيل جمالية تجسدت بالمشاهد المتقطعة والإرتجال الجماعي فضلاً عن المشاركة الفاعلة للمتلقين .ولم يختلف (**المسرح الحدثي**) [Ω] في الاستناد إلى حرية توظيف ممكنات (المسرح الشامل) فضلاً عن المشاركة الجماعية في الأداء من رجال ونساء و أطفال وشيوخ بغية التحفيز الذهني،كما يتم الاستناد إلى الصمت والآلة الإلكترونية بما يسمح بدمج الفن بالحياة بحيث تندمج مثلاً المحاضرة بالتمثيل أو تظهر مجموعة أشخاص تعترض بشكل تظاهري على موضوع يتم إلقاؤه عن الحرب،فالحدثية تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل مرئية وصوتية

أو لفظية تحقق مشاركة فاعلة للمتلقين .كما لم يختلف كثيراً (**مسرح فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية**) [Ω] في إعتماد التشكيلات الجسدية عنصراً أساسياً في محاولة لتأكيد العنصر الحسي المتناغم مع مكان العرض الذي قد يكون مشغلاً أو مرآباً أو كنيسة مهجورة أو حديقة عامة ولا يشترط أن يكون الكل من الممثلين بل يمكن اختيار

[Ω] - تأسس (المسرح الحي) في سنة ١٩٥١م عند تقديم(جوليان بيك وجوديت مالينا) مسرحيات أربع في منزلهما وكانت (جوديت) مشتركة في حلقة (بسكاتور) صاحب نظرية (المسرح السياسي) وخلال مرحلة الستينات امتد (المسرح الحي) إلى أوربا فكانت المرحلة الذهبية بالنسبة إليه مستخدماً تقنيات اليوغا و الإرتجال الجماعي .

ينظر : عزام ،محمد . إتجاهات المسرح التجريبي ، (في : مجلة البيان ، الكويت :رابطة الأدباء ، العدد/٣٦٩/أبريل ٢٠٠١م)،ص٤٠-٤١.

[Ω] تأسس (المسرح الحدثي happening أو مسرح الواقعة) سنة ١٩٥٢م بفعل (جون كاج /المولود في لوس أنجلوس سنة ١٩١٢) الذي أكد على نبذ الفواصل بين الفن والحياة وضرورة الإفادة من الحدث الآني وطابع التغيير الكامن فيه ، مع إتخاذ الحرية الكاملة في التعبير بما يحقق المشاركة الجماعية في العرض .

ينظر : عزام ، محمد . المصدر نفسه ،ص٣٩.

[Ω] - أسس (فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية) المخرج(روني ديفيس) عام ١٩٥٩م ، وقد أستند التعبيرات الجسدية في إيصال الحدث المسرحي بمرافقة فرقة موسيقية وظف معها مسرح العرائس و الموسيقى الإلكترونية و الأفلام كما استند إلى الارتجال وتوظيف الهواة مع الأخذ بنظر الاعتبار توزيع الأدوار عليهم بدقة .

ينظر :عزام ، محمد . مصدر سابق ،ص٤٤-٤٥.

أنـاس اعتيـاديين ممـن لهـم بريـق آسـر علـى خشـبة المسـرح ، شـرط أن يكـون وجـه الممثلـين أمـام الشـمس لا المتلقين ، ولكـي يحقـق هـذا المسـرح تـأثيره يمكـن التقـاطر تباعـاً فـي موكـب حـول الحـي مـع توظيـف كافـة ممكنـات الموسـيقى بحيـث يكـون الأداء الجسـدي بحركـات رشـيقة وسـريعة لا تسـتبعد التعامـل الارتجـالي مـع أي حـدث يمكـن توظيفـه مسـرحياً بحيـث يقتـبس الممثـل كـل ممكنـات الأداء الحركـي ومنهـا السـيرك للوصـول الـى هـدف العـرض الكـامن فـي تصـوير مصـادر قهـر الجسد وعذاباته في الأسر والحرب والعنصرية في دعوة واضحة للتغير بأسلوب أخلاقي.[١١٣]

وفـي **(مسـرح الخبـز والـدمى)** Ω تـم تشـبيه أهميـة المسـرح بالحاجـة الماسـة للخبـز ، وجـاءت عروضـه متماشـية مـع الأسـاليب الحداثويـة فـي تجـاوز التقوقـع فـي مسـرح العلبـة ،مثلمـا ظهـر فـي مسـرحية (النـار)التي عالجـت موضـوعة حـرب فيتنـام عبـر توظيـف التشـكيلات الجسـدية للممثلـين مـع مـنح العـرض تفـاعلاً شـمولياً لبـاقي عناصـره بـالاقتراب مـن تقنيـة (المسـرح الشـامل) حيـث الأضـواء والألـوان والـدمى والأشـرطة المسـجلة والأقنعـة فضـلاً عـن إدخـال المتلقـي فـي التجربـة الفنيـة القائمـة فـي العـرض المسـرحي . كمـا أسـتند **(مسـرح لا ماما التجريبـي)** Ω الارتجـال والتشـكيلات الجسـدية فضـلاً عـن إشـراك المتلقـين فـي العـرض المسرحي.[١١٤]

وفـي **(المسـرح المفتـوح)** Ω تـم التأكيـد علـى تجـاوز الأسـلوب التقليـدي لخطـاب العـرض المسـرحي سـعياً نحـو تبنـي خطـاب الأجسـاد وسـيلة مـؤثرة تطغـي علـى لغـة اللفـظ

---

[١١٣]- ينظر:عزام ،محمد . مصدر سابق ، ص٣٩-٤٠ ،ص٤٤.

Ω -تأسس (مسرح الخبز والدمى **bread and huppet**) في ستينيات القرن العشرين ويعد الألماني(بيتر شومان ١٩٣٤) مؤسسه ،وكانت أولى عروضه(رقصة الأموات) التي قدمت في كنسية ، ومن العروض التي قدمها مسرح (الخبز والدمى) أيضاً مسرحية (النار) التي تم توظيف تقنيات مسرحية متعددة فيها.

ينظر :عزام ، محمد . مصدر سابق ،ص٤٣.

Ω -أسس (مسرح مقهى لا ماما التجريبي **la-mama**) كل من (فريد ستيورات وأخته آلن) وذلك عام ١٩٦١م في نيويورك وأول عرض لهذا المسرح كان في قبو صغير لا يتسع لأكثر من خمسة وعشرين متلقي قدمت فيه مسرحية(الذراع) عن قصة لـ(تينسي وليامز) . ينظر :عزام ، محمد . مصدر سابق ،ص٤٣-٤٤ .

[١١٤]- ينظر :عزام ، محمد . مصدر سابق ،ص٤٣-٤٤ .

Ω - نشط (المسرح المفتوح **open theatre**) في المرحلة ما بين عامي (**١٩٦٣-١٩٧١**) ، إذ اجتمع الناقدان (جوردون روجوف) و(ريشارد جيلمان) والكتاب المسرحيون (ميجاي تيري)، و(ماريا ايون غوريس) و (جان– كلود فان ايتاللي) و(بربارافان) و (جيري راجيني) و اتفقوا على تأسيس مسرح تجريبي أسموه (المسرح المفتوح)، وفي موسم عام ١٩٦٥-١٩٦٦ أتحد هذا المسرح بمسرح (اللاماما) حيث أخذ بتقديم مسرحية كل شهر إضافة إلى الحلقات العلمية التي كان يقوم بها . وقد طور من قبل (جوزيف تشايكن /المولود في نيوريوك ١٩٣٥م) وهو من أصل روسي كان يطمح لعرض مسرح اللامعقول ولا يتبنى مسرح النجم في محاولة لتأكيد ميله نحو العمل الجماعي الذي يكون المتلقي جزءاً فاعلاً فيه ، وقدم على (المسرح المفتوح) أعمالاً منها (الأفعى) لمؤلفها (جان – كلود فان اتياللي) والذي ألف أيضاً

"... فلم يكن اتصال (المسرح المفتوح) بالجمهور لفظياً فقط (لفظ حوار) ، بل كان في اغلب الأحيان بوساطة (الجسد) وحركاته ،وقد طور (جوزيف تشايكن) أسلوباً في الإيماءات والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة وهي أقل جلبة من تلك التي كانت في (المسرح الحي) وكان يعتقد سلفاً بأن طريقة واحدة لتدريب الممثل لا تكفي لذلك أعتمد الألعاب بجانب التدريب (بالطريقة) الستانسلافسكية باعتبار أن الألعاب أولاً هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول الى الشخصية المسرحية ..."[١١٥].

وقد تميزت عروض (المسرح المفتوح) بالاستناد إلى الارتجال ، مع تأكيد التشكيلات الجسدية الجماعية ونبذ الفردية (الممثل النجم)عبر توظيف الأداء الجماعي كما في مسرحية (روك فيتنامي ١٩٦٦م) إذ تشكل الممثلون بأشكال طفولية تهدهدهم أمهاتهم ، ثم تشكلوا بأسلوب عسكري يلتحق بالجيش ، فكان تشكيل الممثلين أشبه بقطع طائرة هليوكوبتر .[١١٦]

كما يظهر في(المسرح المفتوح)اقترابه من أسلوب (المسرح الفقير) بالاستناد إلى الجسد والتقشف في باقي عناصر العرض المسرحي ،ففي عرض مسرحية (الأفعى) " ... وهو عمل صامت الممثلون فيه بلا ديكور ، وبلا أدوات مسرح يستخدم تقنية التحول مثلاً موت كندي أو مارتن لوثر الى جنة عدن – ثم قصة هابيل و قابيل – ثم يتحولون الى قرارات طويلة عن الأجناس البشرية التي تلت آدم يصاحب ذلك بانتوميم عن الولادة وتحول الأطفال إلى شيوخ يتقدمون صوب الجمهور وتنتهي المسرحية ثم ينتشرون ويمثلون موتاً حقيقياً ثم يرتجفون ويجتمعون ويغنون أغنية ثم يخترقون الجمهور ويختفون ".[١١٧]

كما تميزت عروض (مسرح المفتوح) بأسلوب التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض ، " فوحدة المشاهد والممثل قد

مسرحية (مرحى أمريكا : وهي تصوير لكابوس مرئي من أمريكا المعاصرة تعكس فيه الآلية والحوار الآلي ميكانيكية الحياة وضياع الإنسان في أمريكا) . ومسرحية (الآخرة) إذ تم الاستناد بها إلى الارتجال ،كما تم تقديم مسرحية (المحطة) التي أستند فيها إلى توظيف القناع.

ينظر:حسون ، ضياء شمسي . التجريب في المسرح الأمريكي ، (في : مجلة جامعة بابل ، العلوم التربوية ، المجلد٦، العدد٢، ٢٠٠١م)،ص٢٧٢-٢٧٣.

ينظر أيضاً :عزام ،محمد . مصدر سابق ،ص٤١ .

[١١٥] -حسون ، ضياء شمسي . التجريب في المسرح الأمريكي .مصدر سابق ،ص٢٧٢.

[١١٦] -ينظر:عزام ، محمد . مصدر سابق ، ص٤١ .

[١١٧] -حسون ، ضياء شمسي . التجريب في المسرح الأمريكي ، مصدر سابق ،ص٢٧٣.

اكتسبت اليوم دلالة جديدة ... ان الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلاً منا كأفراد ، هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية . وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور ".[١١٨]

و لم يختلف كثيراً أسلوب **(مسرح الكروش)** Ω في توظيف تقنية الأجساد ضمن عروضه المسرحية و الاستناد إلى التقشف الكبير في الديكور و الإضاءة والتقنيات الأخرى عموماً ،و اعتماد اختلاط الممثلين بالمتلقين وتجاوز مسرح العلبة نحو الشوارع والساحات حيث تقدم العروض بشكل مواكب جوالة فيما يشبه احتفالات طقسية.[١١٩] ولعل " الموكب هو أحد أقدم أشكال التمسرح في الهواء الطلق ، وهو جزء لا يتجزأ من أي مجموعة طقوس ... ربما يكون قديماً قدم العقيدة ذاتها . ومن وجهة النظر التقليدية يمكن القول بأن الموكب المسرحي جانبين رئيسيين : الأول هو الجانب الرمزي والثاني هو الجانب التربوي ".[١٢٠]

و تتسم عروض **(مسرح الشارع والمسارح المفتوحة)** Ω عموماً بالاستناد إلى الأداءات الجسدية المميزة بغرابتها والتي لا تخلو من حركات كوميدية و إقحامات ارتجالية

---

[١١٨] -جادامر ، هانز – جيورج . تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص١٥٨ .

Ω -تأسس (مسرح الكروش GUT THEATRE عام ١٩٦٧م) بفضل الدور الأساس للكولمبي الأصل (أنريك فارغاس)الذي يعد من أعضاء فرقة (الكوميديا ديلارتي) وكان يهدف الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي عبر الذهاب إليه حيث هو وليس استدعاءه للمسرح .

ينظر :عزام ،محمد . مصدر سابق ،ص٤٢ .

[١١٩] -ينظر :عزام ،محمد .مصدر سابق ،ص٤٢-٤٣.

[١٢٠] -ميسون ، بيم . مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، ت: حسين البدري ، مراجعة : محمد عناني (القاهرة :مطابع المجلس الأعلى للآثار ،١٩٩٧م)،ص٢١٤.

Ω -يشتمل (مسرح الشارع والمسارح المفتوحة) أيضاً مجموعة من الفرق المسرحية ، ومن فرق (مسرح الشارع) فرقة **(ميتافوليس METAFOLIS**)المسرحية ، وتعتمد عنصر المفاجئة والدهشة ، ومن فرق (مسرح الشارع)أيضاً فرقة**(كوميديات ايلس COMMEDIANTS EIS)** المسرحية وهي تنتمي الى إقليم (كتالونيا) الأسباني ، وتقوم بقيادة إعداد جماهيرية كبيرة فيما يشبه الرحلة وهم يقعون تحت تأثير الفعل المسرحي، وهذه الفرقة مثل فرقة **(آرتشاوس ARCHAOS)** وفرقة **(الملكي الفاخر ROYAL DE LUXE)** من الفرق العنيدة التي لا تذهب الى مكان إلا إذا قامت بما تريد ، وتستخدم الألعاب النارية بأعداد كبيرة وغالباً ما يرافقهم ضابط إطفاء .ومن فرق الاستثارة فرقة**(المسرح الطبيعي the natural theatre)** وهي من فرق (مسرح الشارع) والتي استندت فن الإثارة باستفزاز أفراد الشرطة والمتظاهرين شديدي الانفعال بوصفها أشكالاً وموضوعات للسخرية وتعتبر الفرقة من الفرق الأوربية الراسخة ، وأفرادها يمارسون الأداء المسرحي منذ أكثر من واحد وعشرين عاماً شمل مختلف بلدان العالم وغالباً ما يكون العمل في شكل مجموعات عديدة تعمل في الوقت نفسه، وقد تخصصت الفرقة في عروض (مسرح المتجولين) التي تتبع العروض المسرحية المتحركة.ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرق (النقد والتعليق) ومنها فرقة **(دولة الرفاهيةwelfare state)** وفرقة **(الصامت ودادا dada & mumer)** والتي تميل الى توظيف الأداء

تستثير انتباه المتلقي وتجذبه نحو العرض المسرحي ، فضلاً عن طابع الإنفتاح الإنساني الشمولي الذي تبنى التشكيلات الجسدية وسيلة للتواصل الثقافي و إيجاد نوع من التلاقح بين الثقافات الإنسانية المختلفة والذي تبلور ليس فقط في محاولة إيجاد خطاب بصري موحد اتجاه جنسيات المتلقين المختلفة بل وتأكيد هذا التوحد الإنساني في وجود جنسيات مختلفة بين صفوف الممثلين أيضاً .

واهتمت فرقة (ميتافوليس) المسرحية بالتلاقح الثقافي و الاشتراك المتنوع الأجناس من الممثلين ، إذ تتكون الفرقة من ثلاثة أشخاص (منهم إثنان فرنسيان وثالث ألماني) واستندت الفرقة التشكيلات الجسدية التي كان لها الدور الأساس في إبانة الوحدة الإنسانية و إيجاد الخطاب المؤثر عالمياً بوصفه يتخطى

حدود الاختلاف اللفظي ، فكان خطاب الأجساد ضرورة لتحقيق التأثير الجمالي بتضميناته السيميائية فضلاً عن الإستناد إلى عنصر المفاجئة و الإدهاش في الأداء الجسدي الذي يتكيف وفق التغير المكاني والموقف الذي يمكن أن يطرأ أثناء العرض في الأماكن المفتوحة ، إذ تتميز الفرقة بالمعالجة الهادئة مع المكان مع الحفاظ على الدقة المتناهية في أداء الحركات الجسدية الجماعية التي تثير حالة من الترقب والتوتر بفعل الحركات الإيمائية المعبرة.[١٢١]

بينما استندت فرقة (كوميديات ايلس)المسرحية على التماسات الجسدية التي يولدها الإحتكاك والتعارض بين الممثلين والمتلقين والتي تتخذ أحياناً شكل مضايقات جسدية إرتجالية تقحم المتلقي في العرض المسرحي و تعتمد ردود أفعاله التي يتعاطى معها الممثلون بطريقة تجعل المتلقي جزءاً فاعلاً في العرض ، فقد وظفت الفرقة المضايقات الجسدية بوصفها وسيلة

الصامت الذي يتناول موضوعة المواجهة بين الموت والحياة بنهايتها السعيدة عن البعث وعودة الحياة ، وهذه الفرق لا تستند التداخل مع المتلقي ويتمركز صراعها بين أبطال المسرحية ، وتستند الإعداد المسبق والإيهام الذي يتطلب افتراض وجود الجدار الرابع .ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرقة **(دوجترويبdogtroep)** المسرحية التي تعد من أشهر الفرق الهولندية التي بدأت مشوارها الفني سنة ١٩٧٥م وقضت العشر سنوات الأولى في تجريب أشكال وأساليب مختلفة ، وقد اشتهرت بتقديم عروضها في الكنائس والمستودعات والمصانع ومحطات السكك الحديدية المهجورة .وهناك فرقة (ستاكر ستلتس **stilts stalker**) وقد تأتي بمعنى (سيقان خشبية تسير عالياً) وهي فرقة مسرحية أسترالية تتكون من ثلاثة ممثلين .

ينظر : ميسون ، بيم . مصدر سابق،الصفحات:٤٦-٤٧ ،٦٥ ، ٦٧ ، ٧٣،٨٣-٨٤ ، ٩١ ، ١٠٥، ١١٢.

[١٢١]- ينظر :ميسون ، بيم . مصدر سابق، ص٤٦-٤٨.

لتحفيز المتلقين للمشاركة الفاعلة في الأداء وبغية إثارتهم للإفادة من ردود أفعالهم ضمن سياق العرض .[١٢٢]

وقد تبنت فرقة (دوجترويب) المسرحية أسلوب التشكيل الجسدي الذي يستند ملابس وماكياج غريب و استخدام لآلات متنوعة بتحويرات شكلية وكل تلك الصور تبث رسائلها الجمالية التي تباعد تحصل معناها حتى تغدو أقرب للغموض منه للوضوح وهو ما يسند التوجه التأويلي للمتلقي وتعدد الرؤيا ومن ثم تعدد المعاني ، فالصورة المرئية لا تحمل معنى واحداً ، لأن مجموعة الصور والأشكال المقدمة تكون قادرة على أن توحي بالكثير ، وهو مستمد من التأثيرات البصرية التي تتمتع بها تكنولوجيا الاتصالات التي تمنح سيلاً لا ينتهي من الصور ، بشكل اختزالي يمكن من التقاط الرسالة في أقل وقت ممكن ، ويجعل من المتعذر أن ندرك تلك الصور دون أن نحاول إضافة أو إيجاد معنى لها أو مجموعة من المعاني .[١٢٣]

أما فرقة (ستاكر ستلتس) فقد استخدمت سيقان خشبية (طوالات) لمنح الأجساد أطوالاً مميزة تجذب الإنتباه فضلاً عن المرونة العالية في استخدامها بتشكيلات مختلفة تتضمن حركات الوقوف على اليدين والرأس ، فضلاً عن القابلية

المميزة في النهوض ثانية دون معونة ، والعرض يتكون من فقرات ثلاث تكون الأجساد في الفقرة الأولى مغطاة برداء يشمل حتى الوجوه بالشكل الذي يجعل الأجساد وكأن لها أذرع طويلة أقرب الى شكل أذرع الحشرات وفي الفقرة الثانية يتم خلع الرداء كي لا يعيق وقوف الممثلين على الأرض و الإرتفاع عنها بغية أداء حركات التوازن والدوران الهوائي وفي الفقرة الأخيرة يستخدم الممثلون مجموعة أعلام ملونة بغية إنشاء تشكيلات منوعة تتآلف مع أدائهم الجسدي .[١٢٤]

وتمثل مسارح الشارع والمفتوحة شكلاً مسرحياً يتطلب إمكانيات جسدية مميزة نتيجة الانفتاح المكاني الذي يتطلب الاهتمام بما هو بصري في شد انتباه المتلقي الذي يمر بالقرب من تلك العروض أو يجد نفسه فيها بفعل حسن توظيف الممثلين لعملية إقحام المتلقي في الفعل المسرحي أو بإيجاد من يقوم من الممثلين بقيادة جموع المتلقين بطريقة لطيفة تفتح المجال

---

[١٢٢] -ينظر :ميسون ، بيم . مصدر سابق، ص٦٥.

[١٢٣] -ينظر :ميسون ، بيم . مصدر سابق، ص١١١.

[١٢٤] -ينظر :ميسون ، بيم . مصدر سابق، ص١١٢.

للمشاركة الفاعلة للمتلقي ، وهذه المشاركة تنسحب نحو التداخل الثقافي عبر إيجاد ثقافة عالمية مشتركة تذوب الفروقات بين الثقافات أو تجد المشتركات بينها والتي يشكل الجسد النموذج الجمالي الذي يشترك فيه البشر ، مما جعله سبيلاً لتحقيق الانفتاح الإنساني الشمولي الذي يستوعب إمكانية تقديم خطاب العرض دون محددات قطرية تقتصر على بلد ما أو ثقافة معينة في سعي لإنشاء تلاقح ثقافي بين الحضارات الإنسانية المختلفة ، والتي يشكل الجسد بكافة جنسياته الهوية الموحدة للنموذج الإنساني ، والعنصر المؤثر في (مسرح الشارع) نتيجة خطابه البصري/الحسي الذي تميز به بصورة غالبة ، مما جعل " ...،(مسرح الشارع) ينظر إليه على أنه أحد أفضل أشكال التبادل الثقافي أو التثاقف ويتبلور ذلك من خلال تأكيده على التواصل المرئي أكثر من التواصل اللفظي حيث يساعد ذلك على التخلص من عوامل المشكلات اللغوية ويؤدي أيضاً الى وجود نوع من العالمية والكونية التي يتصف بها (مسرح الشارع) ،...".[١٢٥]

إذن ، كان التوجه نحو الأماكن المفتوحة ، فضلاً عن عرض المسرحيات في أماكن مختلفة تتجاوز حدودها القطرية ، سبباً في جعل توظيف الأجساد ضرورة ملحة تسهم في كسر الحواجز اللفظية في بث رسائلها الجمالية المستندة صورتها المرئية إمعاناً في تحقيق التأثير البصري بغية إيجاد التوتر والغموض في عروضها في محاولة لجذب المتلقين بفعل الأداء الجماعي لأجساد والذي قد يصل

لأعداد كبيرة يتداخل فيها الممثلون مع المتلقين أثناء الفعل المسرحي عبر أساليب إستفزازية وتحرشات و تعويقات في الطريق مثل الحجز أمام عابر طريق أو التماس الجسدي معه والتعامل ارتجالياً مع ردود أفعاله ، فضلاً عن الإنتشار الجمعي المتوزع على الأبنية والشوارع و اعتماد المواكب الاحتفالية والألعاب النارية والألعاب البهلوانية والأزياء الغريبة ، وكل تلك الأساليب تُعتمد بغية التأثير بالمتلقي ،مع تأكيد الانفتاح الشمولي على العالم وتذليل الفروقات الثقافية عبر توظيف الخطاب الحسي /التشكيلات الجسدية بصورة غالبة.

كما ظهر في مسرح (**أستوديو البانتوميم**) Ω محاولة إيجاد خطاب يعتمد أداء الأجساد وتشكيلاتها بوصفها بديلاً للكلمة الملفوظة ،إذ يتم تحويل النص المسرحي إلى نص

---

[١٢٥] -ميسون ، بيم .مصدر سابق ،ص٢٩٨.

Ω - تأسس هذا المسرح في عام ١٩٥٦م بجهود (هنريك توماشفيسكي ١٩١٩-٢٠٠١م) وهو مخرج بولندي درس فن المسرح في مدينة (كراكوف) ، وعندما أسس أول مسرح للبانتوميم في البلاد عمل في أوبرا مدينة (فروتسلاف).وهذا المسرح الجديد عاش يومه الحاسم في الرابع من تشرين الثاني عام ١٩٥٦ أي العرض الأول الذي أشتمل على أربعة

بصري حركي يستند بالأساس إلى خطاب تشكيل الأجساد بغية الإرسال المعبر عبر فن الإيماء الذي يحقق لغة عالمية الفهم بوساطة أداء الجسد ، فلغة الجسد (المايم) يجب أن تكون عالمية لكي يتمكن أي شخص على هذا الكوكب من فهم القصّة التي يجسدها،والمايم يستند الجسد كي يروي قصة المسرحية ، دون مبالغات ، ولا أصوات مرتفعة ، ودور الجسد أن يظهر بصورة تتفق مع طبيعة الدور المسرحي الذي يؤديه.[١٢٦]

وقد تم الإفادة في عروض (أستوديو البانتوميم) من "... الباليه والإيماء حيث صار مسرح حركة فبمساعدة الرموز المستقاة من الثقافة الأوربية والشرقية (الهند و سومر) والفنيين القديم والمعاصر ومن الأدب والتصوير والنحت والفلم .. والميثولوجيا والأديان خلق عالماً للمخيلة تمتزج فيه اليقظة بالواقع ...".[١٢٧]

والتأكيد على أهمية تبني التعبير الجسدي وسيلة أساسية للاتصال جعل من الضروري التأكيد على توفر مستلزمات التحرر الجسدي لإيصال المعطيات السيميائية ولا يقتصر ذلك على الحضور الفردي، بل يشتمل تشكيل الأجساد ،فقد " كان (توماشيفسكي) يفضل الأخذ بالعمل الدرامي (الجماعي) وعلى العكس من منحى فنان البانتوميم الفرنسي .. (مارسيل مارسو) الذي عرف بأدائه المنفرد ".[١٢٨]

ويؤكد الاهتمام بالعلاقات العضوية بين وحدة التشكيلات الجسدية في خطاب(مسرح الإيماء) إبانة الضرر الكبير الذي يلحقه أي خطأ يصدر من أي أداء جسدي ضمن التشكيلات الجسدية مما يتطلب شعوراً عاليا بالمسؤولية ضمن أداء الأجساد وتشكيلها الجمالي فضلاً عن الأيديولوجي بشكل أسند حقيقة " أن الموزاييك الرفيع للعناصر المختلفة التي تشكل عرضا تتحطم إلى أجزاء صغيرة عندما يظهر شرخ في الوسيلة المتماسكة ،وهي الحركة المدعومة

فصول مسرحية مستقلة استقاها (توماشيفسكي) من (المعطف) و (أحدب نوتر دام) وفي عام ١٩٥٨ أبدل أسم المسرح إلى (مسرح فروتسلاف للبانتوميم) .

ينظر: ++++ . توماشيفسكي وفن البانتومايم www.kenanah.com article/ar/print ar.asp?art – id =١٠٥٦&lang ٢٤/٠٩/٢٠٠٥.Page١ ٠f١.

[١٢٦] **ينظر-** richmond shepard , mime the technique of silence , an illustrated work book ,illustrated by e.m.louise sandoval . drama book specialists (publishers) new york ,١٩٧١.p.٣,٥.

[١٢٧] - حسون ، ضياء شمسي . مصدر سابق ، ص٤٦٧.

[١٢٨]-+++++ . توماشيفسكي وفن البانتومايم . مصدر سابق ، ص١.

بمبدأ موحد للتفسير . والحركة هنا تعني المخلوقات البشرية ،الإيمائيون بشكل منفصل أو شامل ".[١٢٩]

كما إن لغة الصمت تكشف عن أبعاد النص عبر البصري بما قد لا يظهر جلياً عبر اللفظي ، مما يمنح إمكانية تحسس عالي لبواطن النص و ممكناته التعبيرية عندما يجسد بصرياً ، وهذا ما حدث مع معطيات شكسبير النصية ، لاسيما ترجمة نص " الليلة الثانية عشرة " الذي تساعد في ترجمته أشخاص من الصم والبكم بمساندة أشخاص اعتياديين وقدمت المسرحية في (أمريكا) عام ٢٠٠٠م بوساطة ممثلين اعتمدوا لغة أجسادهم مع فسح فرصة للمتلقين الاعتياديين من سماع قراءة النص التي يقوم بها ممثلون خارج مساحة العرض البصري ، وقد ترك هذا الأسلوب في عرض النص (الشكسبيري) بلغة الجسد أثره في إيصال المعاني والعواطف الإنسانية التي شهد الحضور وقتها بأنهم لم يفهموا شكسبير سابقاً كما فهموه عبر هذا العرض .[١٣٠]

وعليه ، فإن تكشف المعاصرة في (مسرح الإيماء) تجسد عبر إنشاء العلاقات الجسدية وتبعات تشكلها الجمالي في الارتباط بالمضمون الأيديولوجي الذي يسهم في كشف الذات الأدائية بفعل تفكيك المتمركزات القائمة في التسلط التقليدي مع تأكيد المعايير الناظمة للارتباطات التبادلية بين كل جسد وإسهاماتها في الإنشاء الكلي الذي يبقى متمسكاً بمقومات البعد الجمالي رغم خاصية التجريب ، إذ انه يحافظ على إيجاد صياغات جسدية خاضعة بشكل من الأشكال إلى مقومات النهوض الجمالي .وقد جسدت عروض (مسرح البانتوميم) تشكيلات متنوعة استلهمت مواضيع الأنثروبولوجيا بصفة إنسانية شمولية وباتجاهات ثقافية متباينة تكشف فيها إيجاد أطر وظيفية تمنح الشكل تغريباً ميثيولوجياً منحها طابعاً رمزياً مميزاً ،كما تميزت العروض عموماً في هذا المسرح بتنوع أساليب توظيف التشكيلات الجسدية فضلاً عن التوظيف السيميائي للديكور بإسناد فاعل لتقنيات حركية الأجساد.

---

[١٢٩] - هاوسبراندت ، اندريه . توماشيفسكي وفن الإيماء البولوني المعاصر ، ت : رياض عصمت ،(في مجلة : الحياة المسرحية العدد (٤-٥)، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ربيع-صيف /١٩٧٨م)،ص٥٣.

[١٣٠] - ينظر : أبو جوليان ، شكسبير ولغة الصم والبكم

, p.١. http://www.zaidal.com/٢٢٩/showthread.php?threadid=١٤٤٠

وفـي **(المسـرح المسـتقل)** [Ω] تثبـت الفعاليـة البنيويـة جوهريـة العلاقـات الكاشـفة لعلاقـات العناصـر الفنيـة فـي العـرض المسـرحي بنسـقها التنـاغمي وسـعيها نحـو الإنسـجام ،عبـر " خلـق صـلات جديـدة بـين المسـاهمين فـي العـرض مـن ممثلـين مـن جهـة وبـين النـاس والمـواد والأشـياء .. إن (كـانتور) يعلـن فـي كـل مناسـبة أنـه يريـد مـنح العناصـر الفنيـة حقوقـاً متكافئة ..."[١٣١]

وضـمن السـياق الجمـالي تتخـذ عـروض (المسـرح المسـتقل) خطابـاً تشـكيلياً يـدخل تشـكيل الأجسـاد ضـمن المنظومـة الجماليـة لكليـة العـرض المسـرحي بـرؤى حداثويـة تلتقـي مـع تقبـل المنظـور الشـمولي ، المقتـرب مـن الإتجـاه التحليلـي المعاصـر وتشـاكل التضـمينات فيـه وتطابقهـا مـع سـمات تكشـفها الجمـالي وفعـل التشـاكل المتصـل بحالـة التحـرر والتـي سـحبت تأثيراتهـا علـى خصوصـية الممثـل في(المسـرح المسـتقل) ، فـالممثلون " ... هـم مجموعـة مـن الفنـانين التشـكيليين المشـهورين . المصـورين والنحـاتين . وجماعـة مـن البشـر العـاديين غيـر المتعلمـين ...إنـه بـذلك يحقق حرية الحركة والفعل عند الممثل ".[١٣٢]

و الإنقيـاد نحـو المتمازجـات الشـكلية ونزعـة التوسـع تطلبـت إنفتاحـاً علـى أفـق الترميـز و التأويل في محاولة للوصول إلى تعددية تضفي تشويقاً في تتبعها التصـوري

الـذهني التقبلـي ومدياتـه الممتـدة بحيـث يبقـى قـابلاً لاحتـواء المفترضـات المنقـب عنهـا " ...، حتـى إن أرواح المـوتى تظهـر مـع الممثلـين بشـكل مانيكانـات ولهـذا سـمي بـ(مسرح المـوت) [Ω] ، وهكـذا تخـتلط الحقيقـة بـالوهم ... يقـول (كـانتور) : " لقـد إكتشـفت شـيئاً

[Ω] -أسس هذا المسرح التجريبي المخرج المسرحي البولندي (تادووش كانتور ١٩١٥- ١٩٩٢م) وهو رسام ومخرج و سينوغراف وممثل ومنظّر في الفنون التشكيلية والمسرحية ... وفي أعماله تجتمع البنيوية والسريالية والرمزية والدادية والتعبيرية ، من غير أن ينتسب مسرحه الى واحد منها. وهو مبدع مسرح الهابننغ التجريبي منذ الأربعينات وحتى نهايات القرن العشرين و خلال الحرب العالمية الثانية أسس مسرحاً سرياً أسماه "مسرح ما تحت الأرض " ومفهوم الاستقلال بمسرحه أتخذ طابعاً تطبيقياً قائماً على تجاوز الأنظمة التقليدية والمصطلحات الفنية السلفية.

ينظر : قلعه جي ، عبد الفتاح. المسرح و اتجاهات ما بعد التجريب ،(E- MAIL: aru@net.sy)،دمشق : العدد ٩٥٨ _١/٥/٢٠٠٥م. صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

[١٣١] -حسون ، ضياء شمسي .العرض في المسرح البولوني المعاصر، مصدر سابق ، ص٤٦٦.

[١٣٢] -قلعه جي ، عبد الفتاح . مصدر سابق ، صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

[Ω] -مسرح الموت ويسمى أحياناً {(كريكور-٢ نسبة إلى (كريكور –١ : الذي يمثل أول مسرح تشكيلي في بولونيا أسسه "يوزيف ياريماي " سنة ١٩٣٣م)} ، وقد إقترنت تسمية الموت بهذا المسرح عبر مفهوم (كانتور) الذي صرح به بأن (الحياة لا يمكن التعبير عنها في الفن إلا من خلال إنعدام الحياة والتفكير بالموت) وأغلب عروض هذا المسرح تأتي بمثابة إضفاء الحركة للإتجاه التشكيلي المسمى (باللاتشكيل) الذي يعد (كانتور) أحد خالقيه الأوربيين ، وقد

جديداً ، وهو أن الوهم عدا معناه التقليدي يتضمن معنى ميتافيزيقي وهذا الجانب الميتافيزيقي للوهم هو التكرار . وإن هذا التكرار هو خصوصية الفن ،..".[١٣٣]

وفي (المسرح المستقل) تتكون قراءة استدلالية لتحول المضمون بواسطة صيغ جمالية تشغل فضاء التشكيل وتزوده بمقومات التقابلات العلائقية للأجساد واستكشاف تغيراتها وشبكة علاقاتها الداخلية ورصد تناقضات بنيتها القائمة على الترميز في حضورها الأيديولوجي وتشكيله الجسدي الموحي بالمرمز بوصفه حضوراً لمضمون خفي وهذا الالتقاء بين الحضورين يسند نسق الحضور المزدوج للفعالية الجمالية في الإرسال والتلقي.

وكل بنية تشكيلية للأجساد في عرض (المسرح المستقل)تحيل بنظامها إلى كينونتها وفق تلاحم مستويات التشكيل الكلي و إنعطافاتها ضمن التطور الاستدراكي لمراحل نمو الفعل الأدائي لتدعيم الشكل في الإسهام الجمالي ، مع الأخذ بنظر الاعتبار تدعيم أنظمة العلاقة بين زمن الحدث التأريخي وزمن الخطاب المسرحي وبين التشكيلات وتقاربها مع معطياتها السيميائية التي تفتح مجالات التأويل عبر فعالية التضمين التي تتكشف بأطر جمالية متنوعة يتشكل منها خطاب العرض الجسدي بصورته النهائية .

ان بنية الفكر في(المسرح المستقل) تتجسد عبر تشكيل الأجساد سعياً إلى تيسير معرفة مضمونها الأبستمولوجي ولكي يعلن خطاب التشكيل ذلك ، فإنه يتجاوز العلاقة التقليدية بين الأجساد وينفذ إلى إنتاج محدث تحكمه سمات تشيد بناءَه الجمالي بفعل تنوع التوظيف وتقاطعات العلاقات التكوينية ومتغيراتها التوالدية التحويلية وبحث جوهر العلائق بين الأجساد وتلاحم مستوياتها التعميمية في مقابل التوالدات التأولية الكامنة في نظام تأسيسها ألما قبلي ، لما تمتلكه من إمكانية التدفق والابتداع توافقاً مع جوهر التجربة في إنبعاثها وانسيابها الأدائي المسترسل وفق خاصية أداء الأجساد وإمكانياته المتحققة.

وينطلق خطاب(المسرح المستقل) من تشكيل نوعي للأجساد يُمكن فعالية الإدراك الذوقي الجمالي من أن تسهم في صهر التلقيات في حقول معرفة متطلبات جمالية تشكيل الأجساد وتكريسها في بنيوية التشكيل وإستحضار التصور الذهني ومقارباته في الثقافة السيسيولوجية التي تنم عن اتحاد تكاملي بين تشكيل الأجساد ومضمونه الفاعل في رفد

تجسد ذلك في عرض (الراهبة والمجنون) لـ (فتكانسي) إذ يلقي الممثلون النص الأدبي بآلية مطلقة دون السعي إلى تفسيره .

ينظر:حسون ، ضياء شمسي .مصدر سابق ، ص ٤٦٦-٤٦٧.

[١٣٣] -قلعه جي ، عبد الفتاح .مصدر سابق ،صفحة جريدة الأسبوع الأدبي .

مقومات الحكم الجمالي ، وتكشف ذلك بوضوح في خطاب مسرحية(موت الفصل الدراسي) الذي تميزت صورته المسرحية بتقشف واضح إقتصر على بعض قطع الديكور البسيطة بينما نال أداء الأجساد الحصة الأكبر في تشكيل فضاء العرض سواء بالثبات أم التحرك بأسلوب يحفز خيال المتلقي وتأويله.[١٣٤]

وما تقدم يقود إلى القول أن ، المقومات الجمالية لأنظمة تشكيل الأجساد في (المسرح المستقل) تتموضع ضمن نسيج علائقي يوحد تبايناتها ويعيد إنتاج جدلية خطابها بما يضمن الدور الأساس للإسهامات الجسدية في تشكيل صورة العرض الكلية ، مع تقشف باقي مفردات العرض ، كما أن الإسهامات الجسدية الفاعلة ضمن المعطيات الأساسية في (المسرح المستقل) تؤكد أهمية تشكيلاتها ودورها في كشف المضمون المسرحي الفاعل في عملية التلقي وكشف جمال العرض المسرحي، فالمضمون يتحقق بنسق التشكيلات الجسدية التي تضمن شمولية خطابها الإنساني ،وتؤكد ضرورتها في قيادة ترجمة لغتها الإيمائية البصرية ،إلا أن حصر هذه اللغة الجسدية لا ينفي مقابلاتها من مفردات العرض ، لكن هذه المفردات ليست سوى إمكانية محدودة إتجاه علاقتها بدور التشكيلات الجسدية وإمكانياتها الشمولية للتواصل، لان التشكيلات الجسدية معطى سلفاً في حقل التركيب الإنساني ويتيسر تحليل بنياتها التركيبية وتفحص علاقاتها الإيمائية في البنية الذهنية الإنسانية السائدة والتي تحكم تكشفاتها السيميائية وفق تفاعل طبيعة الصور الجسدية وتوافقها مع متطلبات التقبل التصوري الذهني بغية

استخلاص توسيعه جمالية تتضمن في تراكمها التكويني نسيج أبنيتها العضوية المنغرسة في تقابلاتها المفرداتية مجسدة انعكاسات التصورات الافتراضية ومحيلاتها نحو تعدد غير نهائي للمتوالدات التأسيسية نتيجة تنوع شبكة علاقاتها وهذه التنوعية التباينية تتسع بمجالات تشكيل الأجساد وفق منظور إنتشاري يبقي المجال مفتوحاً للأفق التقبلي المرتبط بمقتضيات التفعيل الحركي للبنى الجسدية وتركيبها في صور متغيرة مستمرة لا تستبق فرضياتها وتخضع للآنية وجموح التجربة التشكيلية للأجساد نحو مديات تشكيل نوعي حداثوي يقتضي تجارب تتحدى تقليديات الأداء وثوابتها النمطية و الانطلاق بحثاً عن قدرات أدائية تستجيب إلى حد كبير لمتطلبات إكتشاف قدرات الأجساد وبحث أسلوبية بنائها بصياغة جمالية .

---

[١٣٤] -ينظر :هبنر ،زيجمونت . جماليات فن الإخراج ،ت: هناء عبد الفتاح ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م) ، ص٢٨١.

وقد أتسم(**مسرح فرقة نوريا أسبرت**) [Ω] بطابع رمزي تجلى في خطاب عرض مسرحية(كلمات مقدسة) [Ω] فقد تميز عرضها بـ " أسلوب يعتمد على (جسد) الممثل وحركاته الرياضية المرنة وصياغة تكوينات جمالية من أجساد الممثلين ومساحة المسرح الخالية . ويعتمد على ديكور بسيط موحى مركب ومتحرك معاً يقوم بعشرات الوظائف ".[١٣٥]

أستند بناء المقومات الجمالية لعرض (مسرح اسبرت)إلى تناغم أداء الأجساد مع عناصر العرض ، حيث يظهر تلاعب الأجساد مع تشكيلات الظلال التي تولدها بعض القطع الديكورية فضلاً عن ما يتخللها من إضاءة أسهمت في تصعيد الموقف الديناميكي لأداء الأجساد ضمن حيوية الضوء والظل عبر بنية ديناميكية منسجمة تتفاعل فيها كافة عناصر العرض بغية تحقيق المسار الجمالي للتشكيل الشمولي لخطاب العرض ،مما كشف عن توجه شكلي جمالي تسند فيه عناصر العرض مستويات النهوض الجمالي لأداء الأجساد بغية أشغال مساحة العرض بأداء الأجساد وملحقات العرض الفنية التي لا تقتصر على ما يسلط عليه من إضاءة بل ومنتجات الظل الناتجة عن المساحة المقتطعة من الضوء بوساطة القطع الديكورية وهذا ما عزز التلاقح التشكيلي بين الأجساد وممكنات الإضاءة لطابع الديناميكية الممكن إنتاجه من هذا التلاقح ، حيث يتلاعب الضوء عبر القطع الديكورية مشكلاً معها ومن خلالها تكوينات تشكيلية متحركة يتشكل أداء الأجساد وفق صياغتها الفنية .[١٣٦]

[Ω] تأسس (مسرح فرقة نوريا أسبرت) في مدريد عام ١٩٥٩م بمشاركة المخرج (فيكتور غارسيا) الذي يعد من المخرجين الأسبان المميزين في النطاق المسرحي بما يتمتع به من موهبة وحساسية فنية عالية ، كان لاشتغاله مع (بيتر بروك) في المركز الدولي للتجريب المسرحي في باريس دوراً في صقل موهبته ، رغم مقاربته في الرؤيا الدرامية مع المخرج البولوني (جروتوفسكي) في الاستناد إلى التشكيلات الجسدية أساسا في خطاب العرض المسرحي .

ينظر : حافظ ، صبري . التجريب والمسرح ، (مصر:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م)،ص١٩١.

[Ω] -(كلمات مقدسات) مسرحية كتبت عام ١٩٢٠م للكاتب الأسباني (رامون ماريا ديل فاييه انكلان) وقد قدمتها (فرقة نوريا اسبرت) في زيارتها التي استغرقت ثلاثة أسابيع باستضافة المسرح القومي الإنجليزي.

ينظر : حافظ ، صبري . المصدر نفسه ، ص١٩٢.

[١٣٥] -حافظ ، صبري . المصدر نفسه، ص١٩٤.

[١٣٦] -ينظر : حافظ ، صبري . مصدر سابق ، ص١٩٤.

أن لـدور الأجسـاد الأهميـة الأساسـية فـي ديناميكيـة الفعـل المسـرحي فـي (مسـرح فرقـة نوريـا اسـبرت) مهمـا تباينـت مقومـات خطـاب العـرض فيـه ،إذ يـتم التأكيـد علـى أشـغال فضـاء العـرض بـالأداء الجسـدي وعلاقاتـه التشـكيلية حتـى وإن لـم تتكشـف كافـة ممكناتـه التشـكيلية فـي تلاحقيـة التلقـي أو تقوقعهـا فـي مفـردات مسـرحية تكميليـة تقلـل هيمنتهـا أحيانـاً فـي خلـيط مـن الخطـاب الجمـالي الكلـي ، إلا أن الهـدف يبقـى متجهـاً نحـو إنشـاء حـداثوي للعلاقـات التشـكيلية للأجسـاد ومكملاتهـا ، علـى الـرغم مـن أن الأجسـاد تؤكـد حضـورها المتميـز فـي التصـميم الحـداثوي عبـر الاستعاضـة والتهمـيش للمفـردات الأخـرى وتحقـق هيمنتهـا بقـدرتها علـى تفعيـل بـاقي عناصـر العـرض ، بمـا تمتلكـه مـن طاقـة توظيفيـة عاليـة لتلـك المفـردات وهـي التـي تمنحهـا خصوصيتها الجمالية عبر التفاعل معها .

لـم يبـارح **(مسـرح سفينارسـكي)** [Ω] تمازجاتـه مـع (المسـرح الملحمـي) بإشـتماله عناصـر جماليـة متميـزة "فالمسـرح الملحمي(البريختـي) قـد امتـزج في(مسـرح سفينارسـكي) بعناصـر السـخرية اللاذعـة وفـن الجروتسـيك والتنـاقض المعارض.كانـت هـذه العناصـر مقدمـة واضـحة فـي اكتشـاف (مسـرح سفينارسـكي) السـاخر والمثيـر.. ، ذي المعنـى المـزدوج لمختلـف الظـواهر الإنسانية".[١٣٧]

وبنـاء وحـدة المتضـادات فـي التشـكيلات الجسـدية مـن سـمات (مسـرح سفينارسـكي) بهـدف تنشـئة جماليـة فـي تأسيسـها و تشـاكلات علاقـات الأجسـاد فيهـا بأسـلوب يتقـارب والسـياقية الثقافيـة التـي تسـتتبع خطابـاً جسـدياً يعتمـد خبـرات أدائيـة فاعلـة التـأثير بصـورة إيجابيـة تقتضـي ضـمناً كـل الممكنـات التشـكيلية المعبـرة السـاعية لإثـارة العلاقـة بـين أداء الأجسـاد و متلقيهـا ، إذ يبهـر المتلقـي فـي خطـاب عـروض مسـرحياته وذلـك " ... بإشـكالياته الفنيـة الجديـدة لبلاسـتيكية اللوحـات المسـرحية المعروضـة بشـكلها المتكامـل غيـر المنفصـم ،... . فهـو

[Ω] -يعـد " كـونراد سفينارسـكي onrad swinarski " مخـرج هـذا المسـرح وأخـذ منـه تسـميته ، وهـو مخـرج بولنـدي ، سـينوغراف . يعـد مـن أهـم فنـاني المسـرح البولنـدي فـي منتصـف القـرن العشـرين بجـوار الفنـان البولـوني الأشـهر(ليـون شـيللر) . فـي عـام ١٩٥٤ كـان (سفينارسـكي) مخرجـاً مسـاعداً فـي إخـراج مسـرحية " بنادق السيدة كرار " لبريخت .

ينظر : هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

[١٣٧] - هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

يمزج بين عناصر أسلوبية تقف في تناقض فني مع العناصر الطبيعية ، مما يخلق مسافة مزدوجة لرؤية العرض المسرحي من خلال عين المتفرج(المتلقي) ".[١٣٨]

وعليه ، أستند عرض (مسرح سفينارسكي) صوراً بلاستيكية جسدت المتلاحمات التنظيمية للتشكيلات الجسدية ضمن شروط (المسرح الملحمي) الذي ترك بصماته في صياغتها الشكلية التي أوجبت إنقطاعات جزئية تفترض تلاصقات كلية تحددها الفكرة العامة للعرض ، مما أسهم في تدعيم الجوانب الشكلية لتمظهرات الأجساد مع تأكيد غلبة التشكيل الترميزي ، أما التوظيف القصدي للتناقض الشكلي والمضموني فقد تميز بفعالية توالدية حققت وحدة المتباينات الجسدية بصورة متجددة تمتعت بجماليتها عبر العلاقات التركيبية الديناميكية وهو ما ساند بوادر الجذب البصري الذي حقق التواصل الصحيح بل تقدمت نتائجه لكونها محصلة البحث المتناغم بين الجمالي والأيديولوجي عبر معطيات البصري من أشكال و مسطحات ومستويات عززت تكشفات تشكيلات الأجساد بأبعادها الجمالية كمحصلة لتجديد أسلوب أداء الأجساد ومراعاة التأثير الفاعل للحضور الجسدي في المسرح مقابل مفردات أخرى تشغل خطاب العرض أو يتفرد الموجود الجسدي كسلطة مهيمنة تعويضية عن الأخريات تعالج عدم وجودها أو تواجدها الهامشي بغية التميز وكشف إمكانيات تشكيل الأجساد جمالياً .

في حين تميز خطاب **(مسرح الاودن)** Ω بكشف العلاقات الجسدية بأشكال تحقق إمتاع المتلقي عبر أشغال الفضاء المسرحي بالمكونات الجسدية و مزج التباينات التشكيلية الجسدية وتنظيمها في فضاء التشكيل بصور يتناظر ويتقارب فيها أداء الأجساد ضمن أطر جمالية تعمق الخصوصية السيسيولوجية و تخضع معانيها الممكنة إلى نبذ التشتت وإنشاء

---

[١٣٨] - هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص ٢٤٨ .

Ω مسرح أسسه المخرج الإيطالي (اوجينيو باربا ١٩٣٦م-؟) وذلك عام ١٩٦٤م في(النرويج) ، ثم انتقلت فرقة الأودن الى مدينة (هولستبرو) في الدنمارك في عام ١٩٦٥م ، وتمكن مؤسس هذا المسرح من دراسة أنثروبولوجية الأديان وتميز بالسفر المتنوع وواجه حالة النبذ من قبل الفرق التي أراد أن يدخل فيها قبل تأسيس مسرحه الذي جمع الشباب الذين رفضهم المسرح التقليدي و أخضعهم الى تمارين رياضية قاسية ، استند فيها على تمارين استعارها من البيوميكانيك لـ(ميرهولد) ،وتمارين(غروتوفسكي)،وتقنية (مسرح الكاتاكالي)الهندي .

ينظر : البياتلي ، قاسم . دوائر المسرح – تجربة الاودن وأنثروبولوجية المسرح ، ج١ ،(لبنان –بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨م)،ص١١-١٥.

التشكيلات الجسدية بترتيب متناسب ضمن سياق نسيجي ديناميكي ، يُفعل فضاء التشكيل ويبلور تلميحات يتم وفقها تفعيل المتباينات التشكيلية للأجساد ، بغية إيجاد توتر درامي في إنشائية صياغتها، وإبانة ضرورتها في الإنشاء الجمالي لتحقيق الوظيفة التواصلية ، بما تسهمه من تحديد التتابعية السياقية لنسق السمات التركيبية وصياغتها المتفقة مع تضميناتها ضمن فضاء العرض ، حيث تتشكل الأجساد في الفضاء بديناميكية تشكل حضوراً يندمج مع محيطه ويخضع لتغيير يتناسب مع الترتيب الجمالي بغية العمل على إحالة الاهتمام إلى طبيعة العلاقات الجسدية وصياغتها النسيجية و تضميناتها الثقافية المتبلورة في التكوين الشكلي للأجساد بوصفها تجربة معاشه حية .

كما ابتعدت بنائية التشكيلات الجسدية في (مسرح الاودن)عن منظومة العلاقات التقليدية في تشكيل المعطيات الجمالية ، لكي تؤكد التناغم الشعوري الداخلي المتراكب عبر محاولات التجريب ،التي تقود ذاتية الإبداع ،وتطلق العنان للذات ، وفق رؤية آنية تشيّد بناءً جسدياً يكشف بعداً جديداً يتجاوز المتوقع القبلي ، منطلقاً في مسار يتخطى المرسوم ، بفعل ممكنات الذات نحو تحفيز قدرات الابتكار الجمالي ، وفق منهج يعيد تنظيم الأجساد ويقوض ثبوتية التوظيف البنائي للأجساد ،كي يصل إلى زعزعة أفق التوقعات ويحرر المخيلة ، بفعل تصميمات جسدية مؤثرة إيجابياً في الذوق الجمالي ، تتحقق بتغاير سياقاتها المألوفة و الاتجاه نحو البحث عن تشكيلات

تعمق التوظيف البنائي للسمات الجمالية بأسلوب محدث ينوع توظيفها تماشياً مع التحولات الحياتية بغية إيجاد تكوينات متميزة في تركيبية الأنساق الجسدية .

ولعل ما تميزت به عروض (مسرح الاودن)من وجود شمولية إنسانية تلغي الفروقات القطرية،يعود إلى تنقل (باربا) بين البلدان ودراسته للأنثروبولوجيا وشعوره بالغبن إزاء من رفضوه هو و أمثاله من المهمشين ، مما دفعه لإنشاء مسرح خاص به يستوعب أمثاله من المرفوضين ليؤكد قدرتهم للإنتاج الإبداعي ويعزز الصلات الإنسانية المتنوعة ، وهذا ترك تأثيره في أسلوب توجه(مسرح الاودن) الذي تميز بالسعي نحو إنشاء خصوصية مسرحية تتحقق بالإسهام المشترك لكافة الأفراد الذين لم تمنح لهم فرصة لتأكيد وجودهم ، بمعنى رفع شأن الثانوي وتأكيد دوره ونبذ المركزية بتفرد الممثل النجم ، ولعل هذا يلتقي مع مفهوم التفكيك والذي شمل أيضاً الخروج عن التمركز القطري ونبذ التقوقع المحلي والإنطلاق نحو الإنفتاح الإنساني ورمزيته الشمولية وتأكيد وحدة المتباينات الثقافية ، التي تكشفت عبر مبدأ (المقايضة) والذي يتيح فرصة تلاقح الثقافات المختلفة بين الفرق الفنية، مما يعزز تبادل الثقافات الفنية المختلفة ،بما تتضمنه من رموز وطقوس تتخطى الفروقات اللغوية،مما يحصر

عملية التواصل في المستوى الجسدي،الأمر الذي جعل(المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية)يركزعلى الأنماط الفسيولوجية في عملية التعبير والمشتركة بين كل الثقافات لذا كانت اغلب عروض(الاودن) تستند إلى أداء الأجساد والأشكال الفنية المنوعة.[١٣٩]

وقد سحب التوجه نحو وحدة المتباينات الثقافية الى تأكيد وحدة المتباينات الجسدية التي تكشفت في (مسرح الاودن) وجسدت مستوى التلاقح الثقافي الإجتماعي (السيسيوثقافي) بين الشعوب ، وتعزيز الوحدة الإنسانية عبر خطاب العرض المسرحي الذي يتمكن من إستيعاب كافة الأطياف الشكلية ويمزجها في صورته الجمالية عبر تشيد جمالي للأجساد يكشف في تنظيمه عن تجليات تخرج التشكيلات الجسدية من إطارها السيسيولوجي المتمركز في حلقة مغلقة إلى الانفتاح الشمولي لمزيج التكوينات السيسيوثقافية وصهرها في بوتقة وحدة الأجساد ، رغم تنوعها بغية تكثيف علاقاتها وإستخلاص طابعها الجمالي الذاتي والموضوعي بفعل الخطاب الجسدي المتآلف في (مسرح الاودن) ،لذا تؤشر " الناقدة (بافيس)التجربة التي قادها(اوجينيو باربا) .. في إقليم سالنتو بإيطاليا حين قدم عرضا لمسرحية " فاوست " بفهم تجريبي معاصر ، إذ قام : "..بجمع مؤدين شرقيين (.. هنود ويابانيين) ومشاركين متلقين غربيين في استجابة جمعية لفاوست (جوته) وفاوست (مارلو) ".[١٤٠]

وسعت التحولات التشكيلية للأجساد في (مسرح الاودن) جاءت لإتخاذ شكلاً تجريبياً يتخطى النمط التقليدي لعلاقات الأجساد ، فظهرت ضرورة تنموية تنهض في بث السعي نحو التغير بصيغ تشكيلية بلاستيكية تلبي ترابطية علاقاتها في منظومة جمالية أظهرت مستوى التكوين المتجدد لخطاب العرض ، إذ " أن كافة عروض الاودن إتصفت بدرامية موسيقية بحركات ..بلاستيكية متداخلة في شبكة من العلاقات الدرامية . فكل عنصر يدخل ضمن ... العرض في حبكة متماسكة ".[١٤١]

أما عن البنى الأساسية في تشكيل العرض التي تبناها (مسرح الاودن) فهي الكولاج والمونتاج حيث تم اعتمادهما كأسلوب صوري جمالي يحقق وحدة المتباينات الشكلية،ويلعب فيها الممثلون دوراً مهماً ، ففي مسرح (الاودن) "...يتركز العمل على „دراماتورجية الممثل„ أي التأليف من خلال الأبعاد والإمكانيات المختلفة التي يمتلكها الممثل وتقنيته التي يكتسبها ، وتركيبها على شكل إشارات وعلامات „حركية ، إيمائية ، صوتية „ درامية ، في قناة متعددة الاتجاهات تربط بين الممثل و(المتلقي) ".[١٤٢]

---

[١٣٩] -ينظر :اينز ، كريستوفر ، مصدر سابق ، ص٣٢٦-٣٢٧.

[١٤٠]- يوسف، عقيل مهدي .جماليات المسرح الجديد . مصدر سابق ، ص٥٩.

[١٤١] - البياتلي ، قاسم . مصدر سابق ، ص٥٦.

[١٤٢] -البياتلي ، قاسم .اوجينيو باربا ومسرح الاودن تياتر ،(في :مجلة فضاءات مسرحية ، تونس,العدد (٧-٨)السنة الثانية ،١٩٨٦م)،ص١٥٧-١٥٨.

كما تميز خطاب (مسرح الاودن) أيضاً بتأكيد فعالية أجساد الممثلين مع المتلقي ،إذ يدور الممثل حول المتلقي ويشعره بأنفاسه المتصاعدة ويقترب منه لدرجة إدراك جميع التفاصيل الدقيقة في أدائه من ملامح الوجه وأصابع اليد إلى استخدام محبس صغير في البنصر وفي مسرحية (كاسبرينا قدمت عام ١٩٦٧م) لعب الأداء الجسدي دوراً أساسياً في تفعيل دور المتلقي موجداً صوراً فعلية إيقاعية مثيرة عبر التماس بين العرض والمتفرج وفي مسرحية (بيت الأب سنة ١٩٧٢م) شُبه العمل المسرحي باللوحة التشكيلية حيث التمازج بين المايم والتناقضات الانفعالية.[١٤٣]

يكشف توجه (باربا) نحو نبذ المألوف وتجاذب أطراف تباينات العلاقات الاجتماعية للأجساد (السيسيوجسدية) أهمية التجريب في منظومته البنائية وموازناتها للارتقاء بمديات التوظيف الجسدي وعلاقاته التكوينية القابلة للتحريف عن أسلوبها المعتاد و " هذا التحريف لتلك التقنية العادية للجسد أو هذه التقنية فوق ـ العادية كما يوضح (باربا) ترتكز أساساً على تبديل التوازن وهدفه التوصل إلى وضع دائم لتوازن غير ثابت . وحين يرفض الممثل التوازن الطبيعي يشغل بجسده الفراغ بتوازن (لوكس) أو متميز وهو توازن يبدو معقداً ومركباً ... ويتطلب كماً هائلا من الطاقة".[١٤٤]

لقد جاءت الصيغ الجمالية في(مسرح الاودن) لتخضع منطلقات التأسيس التشكيلي للأجساد بصورة أكثر تحرراً في إيجاد الموازنات الجسدية وطرق توظيفها بما يخدم المسار التقدّمي للتوظيفات الجمالية وتعارضها مع بنية التشكيلات المألوفة و الاتجاه نحو تكوينات جسدية تبلغ غايتها الجمالية بتجاوز أطرها التقليدية وهذا ما طرحه (باربا) في محاضرة قدمها " ...عام ١٩٨٠ في وارشو بعنوان „أنثروبولوجية المسرح :اقتراحات أولية "... وفي تلك المحاضرة طرح (باربا) „المبادئ الراسخة„ التي يستند عليها عمل الممثل : مثل „ مبدأ تغيرات التوازن في الجسد „، و „ مبدأ التضاد في الحركة „ و „ مبدأ الطاقة في الزمان وفي الفضاء „. "[١٤٥] كما طرح مفاهيم جمالية اقترنت بالتمرين لكنها شكلت منعكسات حقيقية على مساحة العرض فالتمرين "... ليس مجرد القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة ، بل هو ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد على المبادئ في التنويع والإيقاع والشدة ، وإبراز أجزاء منه أو التحكم بدقة حتى بلوغ تفجيره نحو إمكانية الإبداع ". [١٤٦]

---

[١٤٣] -ينظر: البياتلي ، قاسم . دوائر المسرح – تجربة الاودن وأنثروبولوجية المسرح. مصدر سابق ، ص٥٥.

[١٤٤] -باربا ، اوجينيو وآخرون. طاقة الممثل ، ت: سهير الجمل ، مراجعة وتقديم :منى علي صفوت،(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٨٦م)،ص٧٣-٧٤.

[١٤٥] -البياتلي ، قاسم . مصدر سابق ، ص٦٠.

[١٤٦] -البياتلي ، قاسم . مصدر سابق ، ص ٢٨-٢٩ .

ويمكن القول أن ، تلك المبادئ شكلت سعياً نحو بناء جمالي لتشكيلات الأجساد تمتزج في كلية الخطاب المسرحي وتتفاعل فيه المتباينات بغية استمكان السمات الجمالية في ترتيب المكونات الجسدية بحيث تكون كلية التشكيلات نتاج عام لصورة موحدة تظهر بنائية رصينة توحد المتباينات الجسدية لتغدو بأنساق بنائية مشوقة ضمن النظام السينوغرافي الكلي .كما أرسى (مسرح الاودن) سبل جديدة لإيجاد التوازن المميز، الذي شكل طابعاً أساسيا في عروضه ، عبر تجسيد تحريفات شكلية للأجساد تتجاوز المألوف بحيث يكون الأداء ما بين الاستقرار وعدم الاستقرار ، مما يشد المتلقي بحيوية الطاقة الكامنة حتى في حالة سكون الأجساد ، إذ تسعى الأجساد إلى الاتزان مع كل حركة وسكون، فالجسدي حيوي حتى في سكونه ،مما يشكل تضامناً مع الفلسفات المثالية ، الحاكمة بوجود طاقة روحية محركة للجسد ، أو على الأقل توفر نوعاً من حيوية المادة كطاقة متقدة في الداخل الجسدي ،هي التي تمدد الجسد بفعل تحفيزها ، ضمن جدلية الأداء الجسدي ، لتصوير الطاقة الكامنة فيه بصرياً ، بفعل تحريك حدسي يتفاعل أرسالياً مع المتلقي ، ويتميز بحمله شعوراً داخلياً ، يتقد بالمظهر

الحسي للأجساد ، ويدمج المتلقي بحالة الاتقاد مزيلاً الفواصل ،ومحققاً التلامس الشعوري الافتراضي الناتج عن الإدراك البصري ، أو عن إمكانية الشعور اللمسي المتحقق فعلاً وهنا يقضي تفعيل جميع ممكنات الإدراك البصري للاستدلال على باقي الحسيات في المعروض الحسي /البصري الممثل بالتشكيلات الجسدية.

ان تجسد رد الفعل السبقي للفعل المتبنى من قبل الممثل نحو هدفه الذي يبغيه من الأداء يكون وفق تراكم الجزئيات المنتجة للطاقة النابعة من إرادته المتجه نحو هدفه الذي يتسع مع أفق التحول الأدائي بسبب استفحال الرغبة في توجه الفعل بحيث يتخذ تشكيل الأجساد اندفاعاً معاكساً يتكيف مع متطلبات الفعل المتوقع بالاتجاه الآخر وهذا التناقض جدلي يُنشط الأداء المقصود ويقوي طابع إبانة الطاقة المخزونة ، مما يمنح حيوية عالية للجسد تتكشف في الحركة والسكون على حد سواء وتطرح عبرها فكرة عن مستوى الأداء والسيطرة عليه لدى الممثل ، مما يرفع من مستوى التأثير الجمالي في إبهار المتلقي بالممكنات الأدائية وتنوع توظيفها لأعلى مستوى في التشكيل الكلي حسب مستوى العلاقة الذاتية بين أعضاء الجسد الواحد بشكل يكشف دائماً مستوى التفعيل المركز لأي منها لأن الضرورة الكلية تفرض تفاعلات متوازنة بالنتيجة النهائية تؤكدها الصورة المنسجمة

لتشكيلات الأجساد وفعاليتها الجمالية القادرة على رسم ملامح المضمون أو إقصائه لصالحها والتي تستلزم في الوقت نفسه تجسيد الطابع الدرامي الذي يبلور تلك الجدليات في تآلف جمالي كلي .

كما تكشف الاهتمام في (مسرح الاودن) بالعمل الجماعي بغية تهميش التمركز للجسد البطولي و إعلاء دور الأجساد الثانوية عبر الارتماء بمسوغات التشكيل الجمالي الجسدي بمقتربات تفكيكية تلتقي مع معطيات (دريدا) فيما بعد الحداثة ويتم فيها تداخل عدد من مفردات العلاقات الجسدية بصرياً لصالح التمازج الشكلي كنموذج نحتي يتضمن أجساداً تناغم المتخيل ، ضمن خريطة تشكيلات الإبداع التمثيلي ،حيث التشابك والتلاحم المولد لأشكال تفتح آفاقاً جديدة ، نتيجة تآلفات شكلية يتم تنظيمها بتوظيفات تراكيبية مستحدثة ، تكشف عن إمكانات الأجساد للتحول الأدائي ، وتأكيد أهمية الجزء بموازاة الكل استبعاداً للفردانية ،والتوجه لصالح التكتلات الجمعية ، بوصفها قاعدة حيوية لتطبيقات جمالية ، تعمق التأثير المعبر لمفترضات المضمون الذي يستمد مكملاته في فعالية التلقي ولا ينغلق فيها بسبب الأسلوب التأويلي لتكشف التشكيلات الجسدية ، فضلاً عن تمتعها بالتنويع والإيقاع والتحكم الدقيق بجزئيات أدائها المرن ، بحيث تظهر وفق تناغمات ادائية ترتبط وتتوحد بكينونة الاشتغال العلائقي المنطقي لها ، وتعزز النزعة الوحدوية التي تلتقي مع إنتظارات جميع الأطر السيسيولوجية ، كي تحول صورة الخطاب المسرحي إلى شكل مميز يتألق بسمات جمالية تشكيلاته الجسدية .

أما **(مسرح الصورة)** [Ω] فقد أستند الحركات الجسدية الإيقاعية الحديثة والتمثيل اللا شفهي مع تأثيرات المسرح الضوئية الخفية ، من أجل صياغة صورة متفردة

Ω- تأسس مسرح الصورة (Image Theatre)على يد (إيفا أستروف) مدير المسرح الفني ،أما الأعضاء الآخرون للمجموعة فهم (جوزيف تيتش ، بيتر لي ، كارينيه بي و مايكل هيتشت). و الموسيقى ، تنتج في الغالب من قبل (زدين) مدير موسيقى المسرح . وقد سافرت الفرقة حديثاً إلى (كوريا واليونان)، كما قامت بجولات سابقة لـ(ألمانيا، اليونان، تركيا، فرنسا، إيطاليا، سويسرا، بلجيكا، هنغاريا ، سلوفاكيا، قبرص ،سيؤول الكورية وإيزرايليك كارميل). ومن أعمال (مسرح الصورة) وفقاً لسنوات عرضها : ١٩٩٠ قصص جازميم – ١٩٩٢ هوى –١٩٩٤ طيران ليلي-١٩٩٧ وزارة-١٩٩٧ أفضل الصورة آي ،١٩٩٩ كلوناريوم ،٢٠٠٠ أفضل الصورة الثّانية، ٢٠٠١ قصة ،٢٠٠٢ مشكال ،٢٠٠٣ معرض فرانك وجو . وفي ٢٠٠٤ التحضير لليلة إفتتاح رواية بوليسية جديدة تحت عنوان، صندوق أسود. أما موقع : (مسرح الصورة) فهو في مدينة: براغ ،العنوان: باريزسكا ، رمز بريدي: ١١٠ ٠٠رقم الهاتف: ٤٢٠ ٢٢٢ ٣٢٩ ١٩١ يو آر إل / موقع ويب.

.٢٠٠٦(c)http//:www.prague.tv/ , Image theatre.++++: ينظر

٠. Image Theatre :http://www.expats.cz/prague/directory/theatre/.++++:ينظر أيضاً

للمشهد البصري ، يكون المتلقي جزءاً مكملاً في أغلب أوقات الأداء الشاعري السحري ضمن العرض المسرحي المملوء بمجموعة من العلامات المميزة ، كما يقدم (مسرح الصورة) عبر مصادر الإضاءة غير المرئية مقدمة مثالية تمثل تشكيلاً نموذجياً يجسد أحياناً مخلوقات تخدع البصر وأسرار خفية ، بحيث يكون خطاب العرض خليطاً سحرياً من المايم ، وأفلام متحركة ، ودمى ، و العرض المسرحي ينقل المتلقي من ظلام كلي الى إضاءة واضحة ملونة الأمر الذي يجعل الظلام الحاد لمسرح الضوء غير المنظور ملئ بالخيال ، بحيث تقترب الصورة الشاعرية من الغموض ، فالممثلون مخفيون ، ثم فجأة يظهرون بشكل مميز ، وتشكل الحركات الجسدية الإيقاعية جزءاً رئيساً في العرض ، ويحفز المؤدون الفطنون العواطف بخفة أدائهم ، و إظهارهم التحدي لقوانين الفيزياء . أما الموسيقى فتبث الحياة في العرض ، تحول المأساة الى كوميديا ، وتجعل غير القابل للتصديق حقيقة ، و باختصار فإن العرض يهيئ إحساس المتلقي لرحلة استكشاف داخلي قد تجعل المتلقي يجد شيئاً في نفسه لم يكن يعرف بوجوده .[١٤٧]

أما **(المسرح الأسود)** Ω فهو تسمية مرادفة لـ(مسرح الصورة) وفيه يجد المتلقي عدداً من العناصر الجديدة. إذ يفاجأ بإمكانية تأثيرات المناطق السوداء (الظلام)،والإضاءة

١٤٧- **ينظر** :++++. Image theatre , http://www.prague.tv/(c)٢٠٠٦. مصدر سابق .

ينظر أيضاً:++++.Image Theatre ,Old Town, Prague١:http://www.pragueexperience.com/theatre/theatre.asp

Ω - مسرح خاصّ نشأ بجهود (ألكساندر سيهار) و (إيفا أستروف) أستند تأليف (المسرح الأسود) على، حركات جسدية ايقاعية ، جاز حديث وتمثيلية صامتة لا تخلو من جرعة كوميدية . أي مسرح يمنح جمهوره ترفيهاً.وعلى الرغم من المشاكل المالية، والحاجة إلى أجهزة تقنية في البداية،فقد تم افتتاح (المسرح الأسود) بدون أيّ دعم رسمي. أما مبادئ (المسرح الأسود)فتستند على صياغة (آينشتاين) لقانون الطاقة وتشكل قاعدة هذا المسرح كذلك يستند (قانون بلانك) لتوزيع الضوء. والتطبيقات التأثيرية (للمسرح الأسود) تشتقّ من القوانين الطبيعية التي سبق ذكرها. فالمسألة هي نتاج إشعاعين يؤثّران على بعضهم البعض. و يمكن أن تنتج مثل هذه الظواهر إنكسار وإنحراف وإستقطاب للضوء . يجعل بالإمكان إظهار خيوط طيفية تظهر عند تحرر الطاقة الإلكترونية والتي تظهر بألوان تشكل تجربة لطيفة للمتلقي . ومن عروض المسرح الأسود (بلاتينيوم ، بوشمان ، الحلقة ،الأعواد ، الكرات ، البندول ، الشبكة) .

ينظر كل من:++++. The story of IMAGE , http://www.imagetheatre.cz/index_e.asp.

وتأثيراتهما البصرية. وأداء جسدي حديث مدعوم من قبل التقنية المميزة للضوء غير المنظور ، بشكل يجعل المؤدين يدورون ويتحرّكون تحدياً لقواعد الجاذبية. بتكوينات ملهمة ،بحيث تصاغ تشكيلات الأجساد بصورة خيالية ، تجعل العقل اللاشعوري لكلّ متلقي يتمكن من إيجاد تفسيره الخاص. عبر مجموعة الدعائم المثيرة، ومنها الموسيقى التي تزود المتلقي الدولي بتجربة غير عادية. بفعل خطوط أدائية لا شفهية، وخطاب يعكس قصص العمل والجريمة. فالممثلون يجسدون قصّة عن الجريمة الغير معلنة والمجهولة.[١٤٨]

ووفق (مسرح الصور) [Ω] فإن جملة من المتمايزات تحدد كلية الخطاب الجسدي في الاتجاه الحداثوي الساعي لأن يكون دوره مرتبطاً بالعلاقات الجسدية ضمن صياغات كشفية تستند إلى المقومات الجمالية بوصفها معطى فاعلاً تعتمده الحداثة وفق مستوى ما تكون عليه الكيفية المحتملة لأفق الانتظار لتلقي شبكة علاقات الأجساد " وخلال العرض يتصرف الممثلون بصورة ... يمثلون الأوجه المتعددة لمؤلف العرض ، ويعبرون عن مستويات وعيهم . وهذا بحد ذاته تدمير للوظيفة التقليدية للممثل و إعداده ،كأنما يسعى هذا المسرح الى أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان". [١٤٩]

و وفقاً لهذا الأسلوب يتم التأثير بذوق المتلقي الذي يعتمد على جدلية العلاقة بينه وبين خطاب العرض المسرحي ضمن تفاعل تأثيري متبادل يبلغ مستواه بفرضيات المتلقي للمعروض من أداء الأجساد ، فـ " ما يهم (فورمان) هو التعليم وإيصال أفكاره ، وثمة مشاهد تؤدي بالحركة البطيئة لتوحي بمنظر ثنائي الأبعاد ، ومشاهد أخرى تؤدى من منظور مسرح البرواز ، ونجد الممثلين يحملقون في الجمهور ، وثمة تلاعب بالمنظور أحياناً .

ينظر أيضاً :++++. Principles of Black Theatre , http://www.imagetheatre.cz/index_e.asp.

ينظر كذلك :++++. VIDEO & PHOTO GALLERY,http://www.imagetheatre.cz/index_e.asp.

[١٤٨]-**ينظر:++++.**Theatre IMAGE THEATRE Black Theatre, http://www.aharontravel.cz/prague-culture.html

[Ω] أهتم بدراسة (مسرح الصور THE THEATER OF IMAGES) الفيلسوف والكاتب المسرحي (ريتشارد فورمان) الذي عمل على مسرح الهستيريا الإنطولوجي وفق قاعدة فلسفية جمالية تنحو جوانب نفسية وتختزن مسرحياته شحنات دلالية لا تتكشف إلا عبر الصور المسرحية المعروضة بسبب ما يحتمله النص من تفكيك ومسرحياته مشحونة بالدلالة ، لكن هذه الدلالة لا تظهر ، و ارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح ، من مسرحياته(تملق الجماهير).

ينظر : قلعه جي ، عبد الفتاح .مصدر سابق. صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

[١٤٩] - قلعه جي ، عبد الفتاح .مصدر سابق. صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

باختصار يبدو هذا المسرح خارجاً عن القوانين المتعارف عليها للمكان والزمان ".[١٥٠] ، في محاولة لجعل التركيز ينصب على الجوانب الظاهرة من العمل المسرحي والتي من شأنها جعل المتلقي اكثر وعياً بالأحداث ، وهذا ما جعل (فورمان) يؤكد على العلاقة المباشرة بين المتلقين والحدث المسرحي انسجاماً مع فكرة الوجود التكاملي في المسرح.[١٥١]

لذا كان التوجه في (مسرح الصورة) نحو توحد تشكيلات الأجساد و الاهتمام بالمتغيرات الأدائية بما يضمن انسجاماً ضمن المعالجة الإبداعية التوالدية المنفتحة نحو إحالات جمالية تضم متباينات التشكيلات الجسدية ، و تحث على التكاتف وتصعيد

الاهتمام الحسي لمدركات التشكيل بعلاقات ترابطية تحدد طبيعة أداء الأجساد بأسلوب جمعي ، يمنتج تنويعاتها ، مع تأكيد ارتباطاتها العلائقية الأيديولوجية و تفعيلها ، بغية إثارة ذوقية المتلقي عن طريق الخطاب البصري الذي يتم فيه تحريض الأجساد نحو مكامن جمالها الذاتي والموضوعي ببعض الممارسات التي تتخطى مألوفية خطابها التقليدي ، عبر تنظيمها بأسلوب يتخطى المتوقع ويحقق الإبهار ، بشكل تتضح فيه علاقة الأبعاد الثلاثة للأجساد ، مع نحتيتها ،مع تآزر تكويناتها في وحدة عضوية تمثل المادة الأساسية في بناء الفضاء المسرحي عبر تأكيد وحدة المتباينات لعلاقات الأجساد ومستويات المرونة في بنائها البلاستيكي وتجميع أشكالها المؤسلبة المتأتية من التمازج الشكلي بالمضمون الخفي الساعي نحو التكشف عبر الأجساد واستيعاب صور جديدة تثبت وجود تناول لسمات لا تزال فاعلة في التجربة التطويرية لأداء الأجساد .

كما تضمن (مسرح الصورة) تشكيلات جسدية تطوع المضمون الأيديولوجي في تكويناتها المتباينة شكلياً إلى جانب تباينا تها التشكيلية بين الضوء والظلام، بغية تحقيق خطاب بصري مؤثر يتبنى لغة جمالية إيمائية عالمية تستوعب سلسلة التحولات الشكلية لسلوكيات الأجساد التي تكون قادرة على مواكبة التغير الفني المستمر دون أن تطيح بسمات التأسيس الجمالي مهتدية إلى ما هو جديد مع إحتضانها أبعاد جمالية تجعل مستوى إبانة مضمون التشكيلات الجسدية ينفتح نحو مجالات تأويلية توشك الإفصاح المباشر دون التسليم بكليته لإتاحة مستوى من المسافة الجمالية وخلفية فكرية تفعل دور المتلقي في رصد توظيفات التنظيم الجمالي للأجساد دون عزل بنائها الدرامي وفق منهج توظيفه ،إذ يشكل البناء الجسدي لكل ممثل توازنات مع علاقاته الجسدية

---

[١٥٠] -قلعه جي ، عبد الفتاح .مصدر سابق. صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

[١٥١] -ينظر :كارلون ، مارفن .فن الأداء ، ت: منى سلام ، مراجعة :نبيل راغب،(مصر:وزارة الثقافة –مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي "١١")،ص٢٢٤.

الأخرى التي تشكل نسق الأجساد المتجهة نحو إشباع استقرارها عبر وجودها التشكيلي المتناظم وتنفي مبدأ أحادية الممثل (النجم) وتتجنب السقوط في العزلة الفردية وتؤكد الدور الجماعي بغية إيجاد منافسة تحرر قدرات الممثل الجسدية وتوظيفها وفق معايير تشكيلها الجمالي ،التي تتخذ في (مسرح الصورة) خصوصيتها بسبب طبيعة متطلبات الانسجام اللوني والشكلي بين كينونة الأجساد فضلاً عن التشكيلات المعقدة وما تتطلبه من طاقة جسدية تبني الأداء بأقل جهدٍ وأكثر تصعيداً لمستوى الأداء التشكيلي الجماعي ، والذي يستند خيال ظلي لأجساد تشترك معه أو قطع ديكورية تتفاعل شكلاً و لوناً في منظومة التشكيل الجسدي و التي تسهم في إيجاد السيطرة على محفزات القوة الأدائية بالصورة التي تعمق مضمونها وتأثيرها الجمالي عبر التمسك بثوابت السمات الجمالية ومنحها مرونة التشكيل انطلاقاً منها .

يمكن القول أن ، (مسرح الصورة / الأسود) يستند جملة من المقومات الجمالية ، منها الانسجام الشكلي والتنويع والتناظر ونعومة ومرونة الأجساد والتوازن والتضاد الشكلي الناتج عن التلاعب بالإضاءة ، بما يمنح فرصة لإظهار أجزاء جسدية دون غيرها ،كما حدث في عرض مسرحية (نصف أشخاص) (ينظر الصور رقم ١،٢،٣)، فضلاً عن اعتماد اللون لإيجاد أشكال تخيلية كما حدث في عرض مسرحية (العجلة /الدولاب)(ينظر الصورة رقم ٤) ، إضافة إلى ذلك يتم توظيف تشكيلات جسدية بصورة معقدة تسهم في تأويلها ، كما تجسد في عرض مسرحية (بلاتينيوم) (ينظر الصورة رقم ٥) ومسرحية البندول (ينظر الصورة رقم ٦). ووفق تلك الفرضيات تتكشف مستويات تجلي السمات الجمالية عبر الأساليب الاستقرائية المستنتجة في تجربة التلقي التي تتجاوز الاشتراطات المسبقة لحلول الصياغة الفنية لصهر تلك السمات في بنية التشكيل مع العمل على سلب الخطاب من الوضوح التفسيري المباشر وربطه بالتوافق مع الرؤيا الحداثوية التي تفعل الاجتهاد لدى المتلقي في إدراك المعنى بفعل الصياغة الجمالية للتشكيلات الجسدية التي تمنح الخطاب قيمة فنية متميزة تسهم في رفد الجوانب السيميائية.

ويمكن تحسس مقاربات **(مسرح المقهورين)** [Ω] مع معطيات مسرح الصورة ، من حيث الاهتمام بالجوانب التربوية والتعامل مع المسرح كوسيلة تعليمية تستنهض

[Ω]- أسس البرازيلي (أوغسطو بوال ١٩٣١- ؟) (مسرح المضطهدين) في منتصف الستينات من القرن العشرين ، وهو كاتب ومدير وعالم نظري ومعلّم ، درس الكيمياء الصناعية في نيويورك وأصبح مغرماً بالمسرح.حين عودته إلى البرازيل ، أصبح مديراً فنياً في مسرح الصالة في (إس زو بولو)، وفي عام ١٩٧٢ وبعد ثلاثة شهور من السجن والتعذيب ، ذهب (بوال) إلى المنفى، أولا في الأرجنتين وبيرو، ثمّ البرتغال، ليستقرّ أخيراً في باريس، حيث بقى

الهمم لردم الهوة بين التناقضات الطبقية بغية بلوغ أهداف التعايش السيسيولوجي السليم وأن تكون الوظيفة الترفيهية للمسرح محاولة لإيصال الأبستمولوجي الذي يتطلب بالضرورة ألا يكون المتلقي سلبياً في العملية المسرحية بل أن يكون فاعلاً تضامناً مع توجهات (المسرح الملحمي) في التغريب بغية استثارة الوعي الإنساني نحو التغيير بمتقاربات ماركسية تستهدف التعامل مع الواقع ليس لأجل تفسيره و إنما لأجل تغييره ، وهذا أستدعى إلى نبذ الفواصل القائمة بين الممثلين والمتلقين في (مسرح المقهورين)، بل والسعي الى إشراك المتلقي كممثل في العرض المسرحي ، وكل ذلك من أجل هدف تعليمي وظف فيه الجسد كوسيلة أساسية لتحقيق التأثير الإيجابي " كما في مثال حملة محو الأمية في (بيرو)عام ١٩٧٣ التي حاول فيها (بوال)أن يجعل من الجسد وسيطاً تعبيرياً ولغة للتواصل اليومي لتلك المنطقة الفقيرة بالاعتماد على نموذج (مسرح الصورة) أي بجعل نحت التعابير على الجسد حياة ممكنة للمعاني ، بديلة عن الوسائط الشفاهية ، بقدر يستنبت دلالات مختلفة باختلاف تشكيلاتها ، تكشف عن التكوينات الشعورية ".[١٥٢]

وشكل مسرح **(حلقة النقاش)** تقنية مهمة في (مسرح المقهورين) حيث يظهر من تسميته الإشارة الواضحة نحو أهمية إشراك المتلقي في العملية المسرحية و الابتعاد عن الشكل التقليدي الذي يفصل بين المتلقي والممثل والذي كان يعامل المتلقي على إنه مستلم سلبي يخضع لإرسال الممثلين ، فتكشفت أهمية مشاركة المتلقي الفعلية في إعطاء العرض صورته الكلية عبر تدخل المتلقي في الأداء وتنفيذ تصورات المتلقين التي يقترحونها بخصوص أداء الممثلين ،والكل يشترك في موضوعة حياتية تمت الى القهر بصلة ضمن قضية سيسيولوجية ، تستدعي طرح حلول مقترحة مرتجلة تستند الخبرات الشخصية ، تمكن هذه التقنية من إيقاف العرض في كل مرة استجابة لمقترح آخر يعاد صياغة شكل أداء العرض وفقه ،وهذا التغير يخضع لصياغة (الجوكر) الذي يمثل شخصية متعددة الوظائف إلا أن دورها الرئيس التحكم

حتى عودته إلى البرازيل في أواخر الثمانينات . في هذه المرحلة طوّر (مسرح المضطهدين) ، عندما رجع إلى (ريو) أسّس مركزاً هناك . ثم حقق إتّجاهاً جديداً هو (المسرح التشريعي)، كمحاولة لاستعمال المسرح لصياغة القوانين ، وأداة للوصول إلى شكل حقيقي من الديمقراطية.مؤخراً ، توجه (بوال) نحو المسرح التقليدي (مائل إلى التقليدية – كنسخة سامبا ترافياتا على سبيل المثال) ، إضافة إلى العمل بمجموعاته في السجون ومع إم إس تي (حركة الفلاحين بدون أرض). من نتاجات (أوغسطو بوال):مسرح المضطهدين،، مطبعة بلوتو، ٢٠٠٠/ ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ١٩٩٢/قوس قزح الرغبة: طريقة بوال للمسرح والعلاج، ١٩٩٤/المسرح التشريعي، ١٩٩٨/هملت و إبن بيكر: حياتي في المسرح والسياسة ، ٢٠٠١.

ينظر :+++, theatre of the oppressed ,http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog٥.ram

[١٥٢] - السادة ، أثير . مدخل إلى تجربة مسرح المقهورين ،www.masrahi.net . ص١.

في صياغة المقترحات والنهوض بها فنياً بغية التعبير عن الأفكار المقترحة واختيار المناسب وحل المعرقلات . والعملية جميعها وفق رأي (بوال) تصب في تحفيز وعي المتلقي بشكل متصاعد مع بناء العرض المسرحي ومحاولة إشراك المتلقي ضمن عملية التغيير في الواقع عبر الفعل السيسيولوجي والمشاركة المؤثرة في إيجاد الحلول المناسبة.[١٥٣]

ومن الفروع الأساسية لـ(مسرح المضطهدين) فرع (مسرح الصورة) الذي يتحقق عبر سلسلة من التمارين والألعاب الطبيعية المصممة لكشف الحقائق الضرورية حول المجتمع، ثقافة، نفس، الخ. وتستعمل أجساد المشاركين كـ"طين"، "نحت" لتماثيل بشكل صور ثابتة تمثّل تجاربهم، مشاعرهم، أفكارهم، جورهم، وأحلامهم ، أما (قوس قزح الرغبة) فهي تقنية يتم فيها تحلّيل قصّة شخص بما تتضمنه من علاقة متوترة – والد / طفل ، ربّ عمل / مستخدم ، أحباء، أصدقاء، إلخ. باستعمال مسرح الصورة ، بحيث تعاد الحياة إلى العواطف المتعارضة المختلفة بما فيها من مخاوف ورغبات تحدث داخل الأشخاص.و تتجاوز العملية القصّة الفردية إلى استكشاف تجربة المجموعة إذ أن "قوس قزح" تعرفنا بأنفسنا. أما الأشكال الأخرى فتتضمّن **(المسرح المخفي)**[Ω] ويتحقق عبر قضية توجه للمشاهد في أماكن عامّة لتحفز حواراً يشمل الجمهور دون أن يعرف بأنه يشهد عملاً مسرحياً.كما أن هنالك **(المسرح التشريع)**[Ω] الذي يمثل نظرة جديدة، قام

---

[١٥٣] -ينظر : السادة ، أثير . المصدر نفسه ،ص١.

[Ω] -تحدث أحداث (المسرح المخفي) عادة في أماكن غير المسارح العامّة مثل مراكز التسوق، الشارع أو في مواقع تحت الأرض . يبدع واحد أو مؤدّون كثر مشهداً مدهشاً، يصمّم لإنتزاع المناقشة أو النقاش؛ على سبيل المثال , تعرض إمرأة معدمة كلّ حاجاتها للبيع على الشارع، أيّ شئ، طالما هو ذو علاقة بالنقاش، الذي فيه المشاركون يتمنّون الإثارة. وعندها يحصل على ممثل آخر كعميل محرّض، ويظهر رأي ضدّ العمل الذي يشاهده ؛ ثمّ مؤدّي آخر يأتي ويجادل وجهة النظر المعاكسة، بقدر الإمكان. وبشكل تدريجي أكثر فأكثر أعضاء الجمهور سوف يسحبون إلى النقاش. ثمّ اللاعبون الأصليون قد يختفون بشكل هادئ، ويتركون وراءهم المناقشين.

ينظر :++++. theatre of the oppressed ,http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog٥.ram

[Ω] -تم إنشاء (المسرح التشريعي) ، بعد ان أصبح ، (أوغسطو بوال) (مشرّع) على مجلس مدينة (ريو دي جانير) في عام ١٩٩٧. حيث أخذ كامل مجموعة مسرحه إلى المكتب معه، وسوية طوّروا (المسرح التشريعي) . حيث يتم اقتراح حلول للمشاكل وبعد بعض التحرير والمراجعة، يأخذ (بوال) هذه القوانين ويقوم بدراستها. بهذه الطريقة، تم صياغة مايقارب ثلاثة عشر قانوناً.وجرّبت المجموعات حول العالم نسخهم المحلية الخاصة بـ(المسرح التشريعي). وفي عام ١٩٩٨، ومع (أدريان جاكسن) والآخرين، حقق (بوال) جلسة رمزية عن (المسرح التشريعي) في مجلس (لندن الكبرى) القديم. وفي عام ٢٠٠٠، وبالمساهمة من سي سي إس، بدأ فعلياً مشروع (المسرح التشريعي). وفي عام ٢٠٠٢, إستعمل (مسرح المنتدى CYMRU) (مسرحاً تشريعياً) بعدد من

بتحقيقها(بوال) تهدف الى إقتراح قوانين يتم استنباطها من آراء الناس عبر مشاركتهم الفاعلة في الفعل المسرحي.[١٥٤]

ويمكن القول ، أن (مسرح المقهورين) بكل توجهاته المسرحية ومنها (مسرح حلقة النقاش) شكل عموماً دفعاً أسلوبياً نحو توظيف جسدي يخدم المسيرة التعليمية على المستوى السيسيولوجي بغية بلوغ هدف التغير الحياتي عبر إشراك الوجود الإنساني لكافة الخاضعين لسلطة العرض سواء من كانوا على مساحة العرض أو من هم خارجها من المتلقين ، إلا أن هذه المساحة وفق هدف جعل المتلقي ممثلاً تكون أكثر مرونة في التوسع التي تجعل من أسلوب التوظيف الجسدي لا يقتصر على المسميات التقليدية للممثل و إنما تنزاح نحو سحب جسد المتلقي إلى خصوصية هذا النوع من المسارح والذي يشتمل بالضرورة الإسهام الذهني ضمن عملية الأداء الجسدي في صيرورة العرض الكلية ، فآلية الاعتراض والاقتراح والمشاركة تجعل من الوجود الجسدي وجوداً مشتركاً لا يفصل تأثيراته فواصل الممثل والمتلقي بل تقحم الكل في نسق جسدي تكاملي ، يشكل بالضرورة نسقاً جمالياً لما يشتمله من تغريب لحالة العلاقات الجسدية فضلاً عن طابع التواصل النفعي الأكثر وضوحاً والمتكشف في تسمية (النقاش) والذي يحيل الى سمة جمالية تُفعل الحوارية بين كافة المشتركين في العملية المسرحية ليس على مستوى اللفظ و إنما تشمل ضمن تكوينها النقاشي الإسهام الجسدي السيميائي في تحديد طبيعة العلاقات الجسدية سيسيولوجياً لطابع التبادل التأثيري بين الأجساد والواقع تحت خاصية إثبات الوجود التي سبق أن أكدها (سارتر) في طروحاته الفلسفية .

أما مسرح **(مؤسسة بيرد هوفمان)**[Ω١٥٥] فقد تميزت عروضه بمراعاة العناصر التشكيلية ، فالفعل المسرحي يتشكل ، وينحل ، ويتداخل مع أشياء أخرى ، و يتشظى ، ويعاد تشكيله ، كما تميزت عروضه باستلهام المواضيع القديمة ،مما جعل العروض توصف بأنها(اسفنجة الأساطير) ، فضلاً عن تمتعها بطابع الترميز الممكن استيعاب بعضها ضمن إطارها الثقافي ،إلا أنها تغدو اقرب للغموض في إطار ثقافي آخر،فكانت العروض اقرب للحلم والهلوسة وبأطر زمنية تشوه طرائق الإدراك التقليدية بسبب مجاورتها للسريالية بغية تجاوز المألوف مع إضفاء طابع تجريدي غريب ، مما وضعها في دائرة

المجموعات للدخول إلى سياسة الجمعية الويلزية المشكّلة حديثا . أخيراً، يعد (المسرح التشريعي) طريقة في (مسرح المنتدى) مستعملة كقاعدة لصياغة سياسة أو قواعد أو تشريع، لأي شخص من المدرسة إلى الحكومة.

ينظر :++++. theatre of the oppressed ,http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog٥.ram

[١٥٤] - **ينظر**: ++++. theatre of the oppressed: http://www.mandalaforchange.com/index.htm

[Ω] -أسس مسرح (مؤسسة بيرد هوفمان Byrd Hoffman Foundation) المخرج والكاتب الأمريكي (روبرت ويلسون ROBERT WILSON ت / ١٩٤٤م) و كان مديرا فنياً له ، وذلك عام (١٩٦٩ م) ، وقد اعتمد في مسرحه على إنشاء عروض تبنى بتراكيب تشكيلية / بلاستيكية ،لا أدبية و سيريالية يطلق عليها أسم (أوبرا الصمت) وقد قدم عروض منها (BYRDWOMAN و THE KING OF SPAIN و PROGRAM PROLOG NOW و THE DIFE AND TIMES OF JOSEPH STALIN).
ينظر: هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

الغموض وصعوبة إدراك المعنى،هذا بالإضافة إلى الإيقاع شديد البطء،والتكرارية التي تكشفت بها أغلب العروض .[١٥٦]

لقد تكشف في مسرح (مؤسسة بيرد هوفمان) توظيف سيكولوجي يتخذ تحرراً تشكيلياً تحقق عبر أداء الأجساد وعلاقاتها التشكيلية،بأسلوب كشف عن قدرات الممثلين المصابين بالصم والبكم لما يمتلكونه من قدرات جسدية متميزة وذلك لاعتمادهم على اللغة البصرية في إيصال خطاباتهم ، مما سبب الاعتماد على التكشفات التشكيلية للأجساد ، بشكل تطلب الحرص على دقة أداء كل حركة جسدية ،والتي عكست الاهتمام بفن التشكيل عبر التأكيد على أهمية جزئيات كل حركة وقدرتها الأتصالية الجمالية،مما دعا إلى إتباع أسلوب تشكيل أداء الأجساد بحركات بطيئة،دعماً لتلقي الخطاب الجسدي،يقول(ويلسون):"يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على أن نكون واعين بها .أريد – يستطرد (ويلسون) – أن يدرس الممثلون كل حركة ، كل حركة صغيرة للجسد،ورسالتها الدقيقة داخل المساحة المحيطة بالإنسان الذي يتحرك في قلبها.كلما كانت الحركة أبطأ عند تحرك الإنسان،زادت قدرتنا على الرؤية..".[١٥٧]

وفي الوقت الذي يؤكد (ويلسون)أهمية الأداء الجسدي وتأثيره بالمتلقي،فانه يسعى إلى تحقيق نوع من المعالجة النفسية التي تمنح فرصة للمتلقي للإنفتاح على(الانطباعات الداخلية) عبر الأداء الجسدي البطيء والتكرار وطول مدة العرض،إذ استغرق العرض المسرحي(نظرة الرجل الأصم)الذي قدم عام(١٩٧٠) مدة(٧ ساعات) وتضمن حركات جسدية متتالية بين أم وطفلها وبإيقاع بطيء " ان مثل هذا الأسلوب في الأداء يشد الانتباه إلى نفسه باعتباره هو نفسه مصدراً ممكناً للمعنى،... ويبدو أن (ويلسون) كان يرى في طبيعة وإيقاع هذا الأسلوب في الأداء وسيلة للكشف عن العديد من المشاعر المعقدة والمعاني المركبة التي لا نلحظها عادة "[١٥٨]. بينما استغرق عرض (جبل كا وشرفة جاردينيا) حوالي (٢٦٨ ساعة) وقد تم تقديم العرض في (مهرجان شيراز عام ١٩٧٢م)وتميز الأداء الجسدي فيه بالحركة البطيئة بغية إسباغ طابع حلمي على العرض ومساعدة المتلقين في التركيز على جزئيات الأداء ، مع تكشف كولاج صوري لا يبيح بصورة مباشرة إيجاد دلالة ذهنية معينة أو يحقق صلات ترابطية ممكنة ، مما فتح المجال للتأويل بسبب الصيغة الصورية التي تبدو عشوائية ، والتكرار، وحالة الثبات التي تنطوي عليها الصور الدرامية هنا والتي تعقد الوصول إلى إيجاد علاقات ذهنية مباشرة ، وقد قدم عرض (جبل كا) بأسلوب ملحمي تضمن مشاركة اكثر من (خمسين ممثلاً) فضلاً عن مجموعة من الحيوانات الحية ، كما تميز بنفس السمات عرض (خطاب إلى الملكة فيكتوري) والذي قدم في (مهرجان

---

[١٥٦] -ينظر : أينز ، كريستوفر . المسرح الطليعي(من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢م) ، ت: سامح فكري ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ،" سنة نشر الكتاب الأصلي –لندن / نيويورك،١٩٩٤م ")، ص ٣٩٧ -٣٩٩.

[١٥٧] - هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص ٢٥١ .

[١٥٨] -كاي ، نك . ما بعد الحداثية والفنون الادائية ،ت:نهاد صليحة،ط٢،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩م).ص٩٧.

سبوليتو عام ١٩٧٤) وفي(برودواي عام ١٩٧٥) إلا أن مرجعيات هذا العرض كانت سيسيولوجية وليست دينية ، وقد تضمن العرض أزواجاً يجلسون حول مناضد مقهى يؤدون إيماءات تعبر عن انفعال تتزامن ومفردات لفظية متقطعة ، بينما يترصدهم قناص يطلق النار على الأزواج فيتساقط الواحد منهم تلو الآخر حول المناضد ، وفي مشهد آخر يظهر أربعة طيارين يقفون و ظهورهم للمتلقين و تتناوب نظرتهم نحو الأرض و نحو السحاب ، ويمثل هذا

التضاد الحركي والشكلي سمة مميزة لدراما (ويلسون) وتمتد صيغ التضاد تلك لتشمل جميع مستويات العرض وهذا ما تم تكشفه في عرض (رباعية) التي قدمها (ويلسون) عام ١٩٨٦م في (شتوتجارت) عن نص لـ(مولر) والذي يظهر فيه التضاد الشكلي وطابع الاختزال المجرد الذي تتسم به ما بعد الحداثة ، كما يمتد التوتر والتضاد إلى درجة الافتقار إلى أية صلة واضحة بين التشكيل واللفظ ،فالشعر اللفظي الذي يصوغه (مولر) والصور المرئية التي يبدعها (ويلسون) يستقل كل منهما بما يشبه طرفي المجاز المنفصلين .[١٥٩]

يمكن القول أن **(مؤسسة بيرد هوفمان)** شكل معالجة سيكودرامية لا تخضع المتلقي لخصوصيتها في تكشفات الذات بل وتقحم الممثلين في إماطة اللثام عن معاناتهم الداخلية دون المساس بكرامتهم ، بل على العكس فأن الدور المناط إليهم يعزز من شعورهم بوجودهم النفعي على المستوى السيسيولوجي ، فضلاً عن الإسهام الجمالي المتكشف عبر التشكيلات الجسدية التي تخضع إلى أسلوب يحقق لها الترميز والتأويل، بما يستثير ذهنية المتلقي وفضوله الكشفي الذي يحقق اللذة الجمالية بمساندة الصور المسرحية المصاغة وفق طريقة(الكولاج)والتي تستدعي محاولة إيجاد الصلات الفنية بينها .

بينما اتخذت العلاقات البنائية للأجساد في**(مسرح الشمس)**[Ω] دوراً رئيساً في تأسيس الخطاب المسرحي و تميزت بطابعها التزييني لكي تتلائم مع المطروحات الأيديولوجية مانحةً التشكيل قابلية التأثير الجمالي عبر التناغم الجمعي الذي حقق استجابة جمالية للمضمون وإرساء للحداثة في التصوير المسرحي و توظيفاته في استنباط أساليب خطابية جمالية هي نتيجة للتغير المستمر مع الحفاظ على سياقات التشكيل وتتبع سماته الجمالية ضمن التشكيلات الجسدية لمجموعة(مسرح الشمس)، التي تتخذ

---

[١٥٩] -ينظر : أينز ، كريستوفر . مصدر سابق ، ص٣٨٨ ، ٣٩٠ -٣٩٣،٣٩١-٣٩٤ .

[Ω] أسست (آريان منوتشكين /ت-١٩٤٠م Ariane Mnouchkine) مجموعة الشمس ، وتعد (منوتشكين) واحدة من الممثلات من أصل روسي ، درست(منوتشكين)علم النفس في أحدى جامعات إنكلترا ، قبل الإتجاه إلى المسرح. أسّست (منوتشكين) المسرح الجماعي، مسرح du سوليل ، في ١٩٦٤. أول الأمر، أدّت المجموعة عرضها في خيمة سيرك، ثمّ انتقلت إلى مسرح منوعات مسرحية في مونتمارتر. منذ ١٩٧٠، المجموعة كانت في موقعها الحالي في كارتوتشيري من فينسينز , في مستودع ذخيرة سابق على أطراف باريس. بعض الأعمال المبكّرة كانت تمثيلات مسرحية من مسرحيّات تقليدية، مثل مسرحية المطبخ لـ(ارنولد ديسكر) ، ثم ان المجموعة بعد ١٩٦٨ إنتقلت لمرحلة الإنتاج الجماعي للأعمال ذات الصلة السياسية و الاجتماعية. مما جعل العمل الفني يقترب من المسرح الملحمي والسياسي، مع تأكيد تعاون المجموعة ,بتركيب حر ، ومن الملاحظ إزدياد إهتمامها بتقاليد الأداء الشرقي ، خصوصاً الفن الياباني والهندي.

ينظر :++++. Interactive Archive Ariane Mnouchkine.htm.
http://www.alternativetheater.com/index.html.

من العمل الجماعي منطلقاً لها فلا توجد شخصيات أقوى من الأخرى وكل فرد من الممثلين هو قائد نفسه حيث تنتفي المركزية إزاء تعدد المراكز وهو أسلوب مستلهم من المسرح الشرقي .[١٦٠]

ويكشف التشكيل الجماعي للأجساد اللاحدود البنائية في الرؤية الفنية التي يتم فيها عزل التفرد واعتماد التكتل بوصفه معطى جمالياً و أيديولوجياً يظهر المنحى الحاسم للطابع السيسيولوجي العالمي بإدراك أهمية الجزئيات وتفكيك المركزي من ثم تحليل الجزئيات وصهرها في نظم إدراكية جمالية تمنح معرفة تبث بصفة شمولية تجسدت بالتنوع الثقافي لجمع المتلقين في (مسرح الشمس) ، لاسيما ما ظهر في عرض(ألا تريدون) المستقى من ثلاثية اغاممنون – حاملات القرابين والذي أستقطب ممثلين من ثقافات مختلفة في تأكيد لأهمية فن المجموعة التي تحقق وفق رأي(رولان بارت) تساوياً بين اللغات والفنون التي تؤديها بفعل الأداء الجسدي الذي يلغي الحدود الفاصل ما بين أنواع الأداء الصوتي لها.[١٦١]

وتَكشُف الاهتمام بالتنوع الثقافي لممثلي(مسرح الشمس) منح الأجساد دوراً مهماً في تجسيد الصورة المسرحية لما تمتلكه الأجساد من وحدة إنسانية وإمكانية تذويب الفروقات الثقافية ، وهذا التفاعل الثقافي بين أجساد الممثلين شهد تفاعلاً آخر مع المتلقين ، إذ تتآزر التشكيلات الجسدية مع المتلقين ضمن مساحة العرض المسرحي التي تتجاوز الأطر التقليدية لمسرح العلبة ، وقد تبين ذلك جلياً في ،عرض مسرحية(حلم ليلة منتصف صيف)لشكسبير،حيث كانت المخلوقات الغريبة تزحف بين مقاعد المتفرجين وتتسلق فوق رؤوسهم وأيضاً في عرض مسرحي تم تقديمه في فرقة "المسرح الصغير " في ميلانو قدمت (منوتشكين) مسرحيتها بعنوان(١٧٨٩)عن الثورة الفرنسية،وكانت أنموذجاً لما يسمى –المسرح البيئي- واعتادت فرقة(مسرح الشمس)على أن تقدم عروضها في أماكن خارج الأبنية التقليدية للمسرح .[١٦٢]

كما أن التوجه نحو التنوع الثقافي للممثلين عزز النهوض بأسلوب وحدة المتباينات الثقافية الاجتماعية(السيسيوثقافية) وقيمتها البنائية في إنشاء الأجساد وتناغم مكوناتها وما ينطوي عليها البناء الفني من إرساء مبادئ التصميم التشكيلي البصري بما يحقق وحدتها الأدائية ،إذ تكشف في (مسرح الشمس) التأكيد على الطابع الكرنفالي ومشاركة المتلقين والاختزال ، حيث انطلقت (منوتشكين) من التجريب على الرمزية السائدة في المسرح الصيني ،وتوظيف الأقنعة بغية إيجاد نوع من التغريب والإدهاش مع استلهام المواضيع المسرحية القديمة بأساليب جمالية تستند المنظورات الشرقية فضلاً عن

---

[١٦٠] -ينظر: أينز ، كريستوفر . مصدر سابق، ص٤٠٩.
[١٦١] - ينظر : يوسف ، عقيل مهدي .جماليات المسرح الجديد ، مصدر سابق ،ص٦١.
[١٦٢] -ينظر: مينوشكين ، أيريان . كلمة يوم المسرح العالمي٢٧ آذار، http://www.almadapaper.com/sub/٠٣-٣٤٨/contactus.htm، ٢٠٠٥م.

التأكيد على وحدة التباينات الثقافية و تظافرها في العرض المسرحي تحقيقاً للتنوع الثقافي وشمولية التعبير الإنساني .[١٦٣]

ويشكل التوحد الأدائي والاشتغال على المفردات الحسية فرزاً لتداعيات إنسانية شمولية وجدت طريقها ضمن النسق الفني لعروض (مسرح الشمس) ،إذ تتكشف أنساق بنائية للأجساد بصورة منسجمة ضمن المشاهد الجزئية والكلية بفضل تخطي عوامل التفريق وتعزيز الوحدة التشكيلية للمفردات وللعلاقات التكوينية وتحولاتها وفق

إقترابها من السمات الجمالية ومحاولة تجاوز التقليدي بشكل يحقق تعزيز الرؤية الجمالية .مما منح إنشاء التشكيلات الجسدية معايير بنائيتها الجمالية رغم المستجدات التوظيفية لنسق تشكيلها بغية إيجاد شكل متجدد يحاول تقريب الأحكام التذوقية للمجتمعات الإنسانية قدر المستطاع بتوظيف العطاء الجسدي بتشكيلات بصرية مؤثرة ، وعلى هذا النحو يصبح التشكيل حاملاً للمقومات الجمالية الإنسانية بما يمتلكه من ربط عضوي تتكيف صفاته البنائية بفعل حسي يفترض محتواه عبر تعاطي صور التوحد التشبيهي وعدم الإعتاق من كينونتها الإنسانية المتكشفة بتشكيلات جسدية توحي بتجردها عن طابعها المحدد وتفعيل دور المظاهر في إبانة احتمالات المضمون وإطلاق التأويل إلى مساحاته الممكنة بفعل تفاوت مستوى العلاقة بين المحتوى والتشكيل مع إتاحة فرصة للتوصل عبر التشكيل إلى إحدى معانيه المقترحة .

ويمكن القول ، أن التشكيل الجمالي في (مسرح الشمس)تحقق عبر مظاهر الأبنية الجسدية كنسق يغادر الايقوني بفعل تبني توظيف تجريبي لها وتحديد علاقاتها الأدائية بشكل أتاح كشف طبيعة المعالجات البنائية وما تتطلبه من إبداع في مجالات الصياغة الجمالية وإدخال تقنيات التجديد ، بما طور الخطاب البصري جمالياً عبر الاستعانة بتكنيكيات الأجساد المتنوعة ثقافياً وإزالة الصفات المألوفة لتصعيد الاستقصاء الأدائي لتوحدها المميز وقابليته للتجريب ، كما كان إخضاع التشكيلات إلى غربلة شوائبها الفردية واعتماد الجماعية دوراً في إحلال تنظيمات علائقية تقود إلى بلورة الخطاب البصري بشكل إنساني شمولي ودمج منظوماته البنائية بسبل جمالية ، تعزز تركيب التشكيلات وفق سعي دائب لبلوغ وحدة الأجساد وكشفها عبر نتاجات مسرحية توضح المواقف الإنسانية بصيغ جمالية عبر عطاء رمزي ينبذ التفريقات الإنسانية ويثير الإستفهام حول أسبابها كضرورة للتواصل ضمن السياقات الثقافية المتنوعة و المحفزة لأداء التشكيلات الجسدية وتنقيب ممكناتها ، فبدت الأشكال مميزة بوحدتها العضوية و تشكيلاتها المرنة مع تحقيق أقصى درجة من الاقتصاد الأدائي الذي أرتبط بإنشاء بنائي سعى إلى تحشيد الطاقات بأسلوب فني نشد تآزر مكوناته الجسدية

[١٦٣] -ينظر: أينز ، كريستوفر . مصدر سابق، ص٤٠٢-٤٠٣، ٤٠٦.

بترتب جمالي لعلاقاتها التي ضمنت متباينات أحالت إلى مضمونات ثقافية ذات طابع شمولي تمسك بمتغيرات الوقائع السيسيولوجية ومحاولة تسخيرها بمشاركة الانعكاسات الثقافية ، بغية تجاور الظواهر الجسدية العالمية وتعزيز انطباعاتها في التكوين الفيزيقي للممثلين استكمالاً لمؤثرات الانفتاح المكاني ومغادرة تقليدية مكان المسرح بما يحقق تفاعل الأجساد مع خصوصية الانفتاح المكاني و متطلباته ، مما يؤلف خطاباً متمازجاً

تتساوى فيه الأجساد على المستوى العالمي في محاولة لتأكيد وحدة الإنسان ، ومن هذا المنطلق الجمالي نشأت فعاليات بناء العلاقات الجسدية وفق تآلفات لا تلغي الغيرية في المتقابلات الجسدية المتشكلة بل تتجاوز إلى إبانة المضمون بشكل الأجساد عبر تمازجات جدلية تكشف تفاعلات الشكل والمضمون بأسلوب جمالي يقوم على مواصلة المتوازيات بين الأداء الجسدي والإيقاع الكلي بشكل يسهم في إسناد تحليل بنيتها ورصد مكوناتها بطابع جمالي لا يخلو من إحالات مرجعية لمواضيع إسطورية ونصوص مسرحية سابقة تلاحق في الإستذكار الآني أثناء خطاب العرض المسرحي .

بينما شكلت **(فرقة أوليهاب)**المسرحية الفرنسية أحد المنطلقات المهمة في الكشف الجمالي عبر ما حققته من شمولية الخطاب وتوظيف التنويعات الفنية والأسلوب التفكيكي ، فضلاً عن كشف التظافر الإنساني الذي تجسد في عرض مسرحية (جزء الداخل) إذ ظهرت مجموعة من الممثلين في طوابير عبرت عن رحلة الكفاح الإنساني نحو غاياته التي يبغيها ، وهؤلاء الممثلون يخرجون بالتتابع من داخل الورشة الفنية التي تمثل مكان العرض بتكوينات توحي بالعفوية ولكنها تنشط باحتمالات المعنى وتعدده باتجاهات حياتية مختلفة، في إيقاع دقيق حقق أثراً جمالياً في نسق العرض عموماً ،رغم الجمع بين الفنون المختلفة التي تشكل منها العرض (نحت-فيديو-أوبرا-موسيقى- تشكيل) في محاولة لإبانة التفكيك والإيحاء بللامعنى .[١٦٤]

وبذلك يمكن القول أن ، فرقة (أوليهاب) تتعاطى مع التشكيلات الجسدية بوصفها خطاباً مفتوحاً يتم تكشف إمكانياته الجمالية بما يتناسب و ضرورة التحرر من المألوف الخطابي ومحاولة تفكيك كينونة التمركز الجسدي المتفرد وبث فعالية الشكلي و إعلاء الثانوي المتموضع سابقاً خلف المتمركز الجسدي ورفض الخضوع له ونبذ تألقه المتفرد

---

١٦٤ - ينظر :زهدي ، محمد . جزء الداخل الفرنسي .. تظافر مدهش لفنون المسرح الحية.masraheo@masraheon.com ، ٢٠٠٤م،الصفحة الأولى .

ينظر أيضاً :خميس ، أحمد . العرض الفرنسي عالم من الصلصال المتناثر ، masraheo@masraheon.com، ٢٠٠٤م،الصفحة الأولى.

والـدخول ضـمن جـدليات العلاقـات السيسـيولوجية للأجسـاد التـي تمـنح كـل منهـا مكانـة متسـاوية ضـمن علائقيـة شـمولية يتحـدد وفقهـا مسـار فعاليـة التلقـي ضـمن رؤيـة حداثويـة يجـد المتلقـي ذاتـه فـي خطـاب التشـكيلات الجسـدية بحيـث يخـوض تجربـة معرفيـة تسـاؤليه عـن البنيـة التوظيفيـة لإسـتحقاق جماليـة العـرض مـن ثـم الحكـم علـى مسـتوى الأداء الجمـالي للأجسـاد ومحـددات الشـكل العام لصياغة التشكيلات الجسدية .

وعبـر كـل مـا تقـدم يمكـن اسـتنتاج ، مـديات التنـاغم الواضـح للتشـكيلات الجسـدية المسـرحية مـع روح العصـر بأسـاليب مسـتجدة تسـتلهم بعضـاً مـن سـابقها وتنتقـي جانبـاً مـن عصـرها ضـمن البحـث المغـاير لصـياغتها وفـق متطلبـات العصـر بحيـث يتـداخل القـديم مـع الجديـد والمضـمون مـع شـكله الجسـدي المعبـر عنـه دون الخـروج عـن حيـز وجـوده الإنسـاني لأنـه ينتمـي إليـه ويتمثلـه ويتماسـك بـه مشـكلاً مـدركاً حسـياً يسـتوعب فـي حيـزه الجمـالي كـل بـوادر تشـكله السـيميائي المنسـجم مـع بـاقي معطيـات فضـاء العـرض بغيـة إعطـاء البنيـة الحدثيـة انبعاثـاً يجـدد وجودهـا وديمومتهـا عبـر إثـراء الـوعي الكشـفي للشـكل ودمـج الثنائيـة الفاصـلة بـين الشـكل والمضـمون والتعامـل معهـا جماليـاً بـرؤى مختلفـة تسـتجيب لتغيـرات الواقـع المعـاش وإدخـال تلـك الـرؤى الحداثويـة فـي التجـارب المسـرحية وتمثلهـا بمـدركات خطابيـة جسـدية جماليـة تغـاير مألوفيتهـا التقليديـة السـابقة عـن عصـرها بحيـث تغـدو العـروض المسـرحية متواكبـة مـع عصـرها عبـر خطـاب شـمولي تنسـجم فيـه الأجسـاد وتشـكيلاتها وتنبـع مـن تمازجـات داخليـة تحقـق تناغمـاً شـكلياً مظهريـاً للأجسـاد ،مـع إبانـة حقيقـة التصـاق صـفة التفكيـك بطـابع التأويـل فـي أسـلوب عـرض التشـكيلات الجسـدية وإقترانهـا بـالتحرر والخيـال ممـا جعلهـا أقـرب إلـى التجريـب الحـداثوي الـذي مـنح العـرض المسـرحي إمكانيـة الوصـول إلـى الروحـي ، فخطـاب العـرض المسـرحي المتسـم بالتأويـل يسـمو إلـى الحقيقـة الجوهريـة للتكشـفات المضـمونيه بالحسـي المتجسـد عبـر مكونـات الأجسـاد وعلاقاتهـا التنظيميـة حيـث تتسـامى العلاقـات البنائيـة لأنهـا تتجـاوز الـواقعي وتسـتفز الجزئـي ضـمن كليتـه بـاختراق الحسـي و الاتجـاه نحـو متعـددات مسـتبطناته الممكنـة فـي توجههـا نحـو المطلـق ومـا تمتلكـه مـن حريـة التشـكل بمـا قربهـا مـن التصـوفية ، بمـا امتلكتـه التشـكيلات الجسـدية مـن إمكانيـات تأثيريـة ارتبطـت بتعزيـز الطاقـة الداخليـة للارتقـاء بمسـتوى الخـرق الجسـدي والأداء المتنـاغم مـع التخيلـي، والـذي تجسـد فـي محاولـة إيجـاد أسـاليب بلاسـتيكية للتشـكل مـع تأكيـد علاقـات نسـقية غيـر مألوفـة تمعـن فـي تنويـع تكشـفات الأداء التشـكيلي للأجسـاد ورصـيده السـيميائي بغيـة إيجـاد توجهـات مغـايرة تسـتوعب الطاقـة الإنتاجيـة للأجسـاد وقابليتهـا المتجـددة للتعبيـر ، ضـمن الخطـاب المسـرحي الـذي يبغـي اثـارة تسـاؤلات عـن الواقـع لا محاكاتـه الدقيقـة وبتطلعـات ابتكاريـه توالديـة تبلـور تسـاؤلات تتجسـد تشـكيلياً بصـورة جسـدية تحـاول الابتعـاد عمـا

هو مألوف وتحاول التقرب حثيثاً من التجاوز والاختلاف بوصفها منطلقات تحررية تبيح كسر الشكل التعبيري الايقوني بما يفتح أساليب جديدة للتغيير التشكيلي لأجساد الممثلين تتفق ومتطلبات الحداثة والمعاصرة وتستوعب التساؤلات المحركة لجماليات خطاب العرض المسرحي.

المبحث الثالث

السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في خطاب العرض المسرحي

إن المقاربة التشكيلية في الاتجاه المسرحي تحيل نحو مديات الفعل المتأسس وفق قصدية تنظيمية تستهدف البت بعوامل الإنشاء الجمالي للمفردات المسرحية ،التي تلعب الأجساد فيها دوراً رئيساً في بلورة توجهاتها الحداثوية وإمداداتها المعاصرة ،لما بلغته من استيعاب لشمولية البعد الإنساني وامتلاكها لإمكانية الإسهام الفاعل في التأثير عبر معطياتها البصرية و مردوداتها في أخذ المكانة المنافسة للفظ ،عندها تكشف التجاذب بين الأداء الجسدي واللفظي لفضح المضمون عبر الصفات الطبيعية للكيان البشري .

وإذ أن ، الرغبة الفنية في البحث عما هو جديد جعل التوجه ينحاز إلى إيجاد أساليب تشكيلية تختلف عن توظيف الشكل التقليدي للعلاقات الجسدية الايقونية بما يتناسب والتغيرات التنوعية للإدراك الإنساني نتيجة الإشباع الحاصل فيه والرغبة في استنباط أشكال جديدة تستثير التحفزات الفضولية الجمالية باستبعاد المباشرة التي تتكشف غالباً في خصائصها الأيقونية .

ولم يعد في إمكان الممثل المسرحي الاكتفاء بالوقوف على خشبة المسرح بمسافات تحدد مسار علاقاته الواقعية في الأداء ، لذا تبدت هنا الحاجة لتجديد أسلوب علاقات الأجساد تواكباً مع التطورات الحياتية المستمرة وسرعة التطورات في مجال وسائل الاتصال ، فوجد الخطاب المسرحي ضرورة أن يجد طريقاً يواكب به تلك التطورات دون أن يفقد خصوصيته في إيصال رسالته بالاستناد إلى التشكيلات الجسدية للممثلين ،إذ أن "..العالم الدرامي في المسرح لا يمكن أن تتم له خصوصيته ، واستقلاليته في مواجهة تحديات الشعر والسينما والتكنولوجيا إلا بواسطة ارتكاز الإبداع المسرحي على تكوين إبداع الممثل . فالممثل بحدوده الجديدة ، وبما لها من الحرية الإبداعية في حركته إنما هو عنصر يقع في قلب الطاقة المسرحية الخاصة بالعرض المسرحي ... ولا أحد يستطيع أن يحدد وظيفة المخرج في معزل عن موقع الممثل في التشكيل الحركي ".[١٦٥]

[١٦٥] -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي .مصدر سابق ،ص١١.

ومن المنطلق نفسه فإن ، التشكيلات الجسدية للممثلين لا تأتي بتجمع للأجساد بل ببناء صياغة فنية تستوعب أسس تأسيسها الجمالي عبر تبني السمات الجمالية وتضمينها التشكيل ، لذا فهي تشترط خصوصية الإنشاء مهما بلغ التجديد ،طبقاً للتفاعل بين المواكبات التأسيسية للتشكيلات الجسدية . مما أتاح للأجساد إمكانية الانفتاح نحو تشكيل الفضاء المسرحي كونها بنية حيوية متآزرة في إنتاج الخطاب البصري ، وتستنهض الحواس بإمكانية استلهام الخبرة الذاتية والمكتسبة في تحسس بواعثها الشكلية المتأسسة بالأجساد وما تحيل إليه في الموروث ضمن السياق الثقافي ، بأسلوب يفعل تبني إظهار الحقيقة ، عبر طرق فنية تستلهم الواقع بتشكيلات جسدية ، تمثل محصلة معاشه تستجلب مكنوناتها بإطارها الفيزيقي لتطرحه بتشكيلات ممسرحة ، تمنح رافداً أبستمولوجياً يقبع في الموروث وممكنات الانطلاق من الحاضر نحو الفرضيات المستقبلية بمعطيات ماضية، عبر تأكيد البعد السيسيولوجي الشمولي لتناسقها الشكلي وتآلفها المضموني ليشكلان عبر الجسدي عنصراً كشفياً يبحث في التخاطب الجمعي عن أنواع الوعي ونقاط التقارب في الممارسة السيسيولوجية اليومية ذات البعد الشمولي.

هذا التوجه المسرحي ، قاد إلى ضرورة إحاطة الممثل بمتطلبات التشكيل الجمالي بغية الوصول إلى أقصى حالات ممكنة للإبداع في الأداء الجسدي وسلطته التأثيرية التي تنهض بتوظيف السمات الجمالية التي يمكن استلهامها من جمالية الفن التشكيلي و جمالية صياغة القصيدة ، إذ " أن الأداء التمثيلي الخلاق ، والعرض المسرحي المؤثر على حد سواء ، ينضجان بالقوانين ذاتها التي تنضج على أساسها اللوحة عند الرسام والقصيدة عند الشاعر .."[١٦٦].

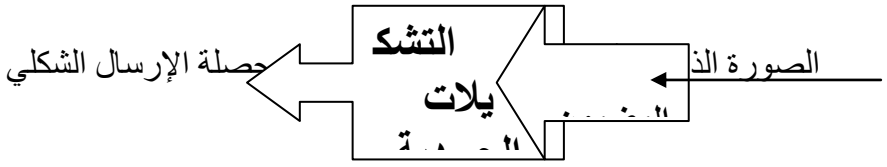
ان توظيف السمات الجمالية يحدد مسار الصياغة الفنية لكل جسد في التشكيلات الجسدية الكلية ويُفعل دورها السيميائي بسبب الإمكانيات الكامنة في أدائها المتمازج بالمقومات الجمالية بحيث لا يكون الفصل بينهما صحيحاً لاكتمال دائرة التواصل المؤثر إيجابياً عبرهما في عملية استقطاب التلقي وسحب الإدراك إلى مستوى التفاعل مع المعروض الجسدي لأن العلاقة القائمة بين التشكيلات الجسدية لا تستنهض طاقاتها الإبداعية في مجرد وجودها أو حضورها على مساحة العرض ، بل تنال الرضا والاستحسان بالكشف عن تناسقاتها ضمن سياق الأحداث ، بما تحمله من سمات جمال تأسيسها التي تمنحها حرية الأداء

[١٦٦] -بوبوف ، الكسي .مصدر سابق ،ص٤٣.

فـي إطـار جمـالي وبسـياقات مـؤثرة ،بمـا يوسـع دائـرة إشـتغالاتها ويفـتح أفـق القـراءات المتعـددة بالاقتراب من تعتيمية المعطيات الجسدية عبر ممكنات التحوير و الإنزياح التشكيلي لها.

والسـعي نحـو مـا هـو جمـالي ، لـم يُفقـد المسـرح التوظيفـات الموضـوعية أو تغييـب الأيديولوجيـة مـن تشـكيلاته الجسـدية ، هـذا يعنـي أن الاتجـاه الحـداثوي والمعاصـر للمسـرح لـم يتخـلَ عـن طابعـه الأبسـتمولوجي لصـالح الجماليـة ، بـل وجـد طريقـاً مـازج فيـه بينهمـا ، بإطـار يغلـف سـيميائيتها بجماليتهـا ضـمن كليـة التشـكيلات الجسـدية ، مـع إحـالات شـكلية بنسـبة أكبـر لكنهـا تبقـى مسـتوعبة لمضـمونها ،حتـى وإن مارسـت نوعـاً مـن الإبهـام اتجاهـه ، بحيـث يغـدو أداء التشـكيلات الجسـدية الجماليـة بعيـداً عـن المعنـى ، لكـن المعنـى متحصـل فيـه ،بحيـث تحـوي تشـكيلات الأجسـاد مضـامينها الأيديولوجيـة بمـداعبات وجدانيـة. تنقـل عمليـة إدراك الخطـاب الـى مسـتويات الهرمونطيقيـة المتوائمـة مـع متطلبـات بلـوغ التطـورات التشـويقية لبحـث التواصـل المسـرحي الفعـال ، بفعـل التحفـز الـذهني الناشـئ عـن جدليـة الكشـف وفـك طلاسـم الغموض المتأسس بالبناء التشكيلي للأجساد.

وهـذا مـا يجعـل التشـكيل المَعْبَـر الأسـاس لمسـتبطناته ،ضـمن مقاربـات فينومينولوجيـة تحـدد مسـارات هـذه الخاصـية للبعـد الشـكلي فـي تـدارك منطلقـات كشـف الأبسـتمولوجي عبـر المحـاولات المنطقيـة فـي التفاعـل المظهـري والتـي أدت إلـى تنسـيق الوظـائف الشـكلية و إمكانيـة تحديـد صـياغتها الجماليـة ومـدى إسـهامها فـي إنجـاز أهـداف التنسـيق الكلـي ، علـى الـرغم مـن أهميـة المعطـى الإتصـالي للتشـكيلات الجسـدية مـن ناحيـة المضـمون ،إلا أن هـذا المعطـى يغـدو غيـر ذي فاعليـة دون تشـكيله حسـياً ، لمـا يسـبب غيـاب الحسي/الجسـدي مـن قطـع التواصـل مـع المضـمون نتيجـة الطـابع اللاحسـي للمضـمون ، ورغـم ذلـك يلعـب المضـمون دوراً مشـتركاً فـي واقـع التشـكيلات الجسـدية ،إذ يـنهض بفعـل الإنشـاء الجمـالي ،ويحقـق التواصـل الجمـالي بـين الأجسـاد التـي تتمحـور حـول المعنـى وجماليـة طـرح المعنـى ،وكلاهمـا يسـهم فـي فعاليـة بنـاء التـأثير الجمـالي وتفسـير المعنـى وتدعيمـه بحيـث يغـدو الاتصـال عبـر التشـكيلات الجسـدية كـلاً متكـاملاً وبصـورة منسـجمة تتجـه نحـو بنائيـة الحـدث وتطورهـا للمسـاهمة فـي إيجـاد التفاعـل الجمـالي/ السـيميائي المشـترك فـي معطيـات العـرض المسـرحي مـن التشـكيلات الجسـدية التـي تستوعب مضمونها في إطارها الشكلي .وكما موضح في الخطاطة الآتية:



خطاطة رقم (١)توضح أهمية تشكيل الأجساد في استيعاب كل مستبطناته الذاتية وتجسدها المرسل

إن تقصي السمات الجمالية من الملامح المهمة في الإنشاء المسرحي لتداخلها في منظومته التكوينية لاسيما عبر المنظومة الديناميكية ممثلة بأداء أجساد الممثلين بغية فتح المجال أمام شرح النواحي الإجرائية وما تطلبه من رعاية في تنسيق قنوات الاتصال فيها ومتطلبات التفاعل المجدي على مستوى التداخل الذاتي والموضوعي لأجساد الممثلين بحثاً عن المكاسب الأبستمولوجية للإنشاء الجمالي وموجبات التشكيل الكتلي بالإنخراط في تفاعلات سيسيولوجية تطور النمط الذوقي وتشبعه بشكل مرضي ؛ والذي يتحصل عبر القيم المتناسقة للتبادل العلائقي بينهم بغية سند الأواصر المشتركة لتشكيلات الأجساد ،ووحدتها بحيث يؤدي كل جسد وظيفته ضمن وحدات متكاملة ، تتمحور في شبكات من العلاقات المتداخلة ،يعتمد كل جسد فيها على الآخر ضمن الإسهام الشكلي لخطاب العرض المسرحي " لان فن المسرح يتميز بخواص ومميزات أهمها طبيعته التركيبية والتكافلية " (١٦٧).

وتعود طبيعة المسرح التكافلية إلى متطلبات التعاون الجمعي لمشتركات المنجز المسرحي والذي ينسحب بالضرورة إلى علاقات الأداء التمثيلي لما تتطلبه تشكيلات الأجساد من وحدة النسق وانسجام العلاقات بين مكوناتها ، بما يمنح الأهمية إلى تواجدها الجمعي بصورة تفوق متفردات الأجساد ، التي ينشأ منها التشكيل ، مع منح مساحة للتنويع الشكلي لأجساد الممثلين عبر تكشف حدود واضحة بين كل تشكيل جسدي ضمن التشكيلات الأخرى للأجساد ، بتجمع تناسقاتها العلائقية ، في نسق كلي يتضمن تكوينات قائمة ومستندة على بعضها البعض في إطار جمعي ، يكشف أهمية تفاعل العلاقات بين الأجساد ضمن الضرورة السيسيولوجية الممسرحة ،تحقيقاً لمتطلبات الكشف عن الافتقار للآخر ضمن الإشباعات السيكولوجية والتي تنشأ من الضرورة التكوينية للفرد التي تسبب نمو الحس الجمعي في إنشاء توجهاته السيسيولوجية ، في إنجاز مهامه اليومية ، والتي تدل على طبيعة الإنسان التواصلية التي تنفي عنه العزلة بغية الوصول إلى مستوى من الإنتاجية الفاعلة لبلوغ مقصدها عبر تفاعل الأجساد لتحقيق ما يناط إليها من مهام بفعل تنسيق الجهود في الأداء الكلي ، وهذا الأمر يتطلب وجود سمات جمالية يتم عبرها صياغة التشكيلات الجسدية بغية إتاحة

---

١٦٧ -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي .مصدر سابق ،ص١٠٩-١١٠.

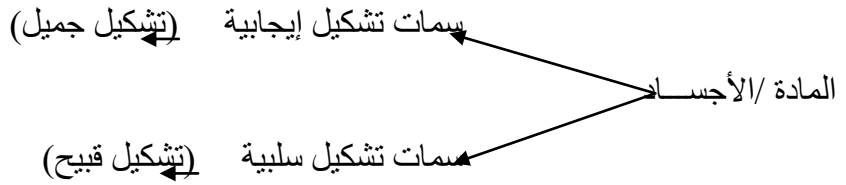
فرصة موضوعية للحكم على مدى صحة أو خلل الأداء الكلي للأجساد ، وهذا يعتمد معايير تقيميه يتم الإستناد إليها في التقييم إزاء العرض المسرحي ، وهي على جانب كبير من الأهمية في رصد الحجج لإثبات الحكم الصحيح . فضلاً عن ، أن تشكيل الأجساد بعيداً عن السمات الجمالية يترك الأثر الذوقي السلبي الذي يولده سوء الإنشاء الجمالي للأجساد من اضطراب بين المعطى المسرحي ومتلقيه .

ومن جانب آخر ، تتبدى ضرورة المعرفة بالسمات الجمالية عند الممثل بحيث تصبح جزءاً من تكوينه الذاتي يوظفها متى شاء في أدائه التشكيلي ، لأن " .. فن التمثيل علم ذو خصوصية خاضعة للتجربة والدراسة والتحليل والتنظير إلى جانب اعتماده على الموهبة والقدرة والهواية ".[١٦٨]

ان المعرفة بالسمات الجمالية تمنح الممثل إمكانية الحفاظ على المنظومة العلائقية بين الأجساد التي يشترك معها ضمن التشكيل الكلي ، وذلك على أساس أن هذه العلاقة تقترن بطبيعة التشكيلات وسمات تأسيسها الجمالي وإستكشاف جوانبها الضمنية المتعددة التي تعبر عن أشكال مقترحة من التشكيلات الجسدية بحيث يمكن لها أن تنقل سمات التركيب الشكلي وقدرتها الجذبية إلى مستوى التطبيق لتلك السمات من دواعي الترتيب المتناغم والترابط بين الأجساد وتناسب تشكيلاتها وفق حسن اختيار التوزيع ومعرفة الممثل بطرق تناسب أداء جسده وعلاقته بباقي الأجساد مما يوصل إلى الإسهام الفاعل بتفاصيل الإنشاء التشكيلي الصحيح ضمن مجموعة الأجساد المشاركة فيدرك ما خفيت به طرق التشكيلات عندما تتضح لديه أساليب الأداء الملائم وتجنب المتنافرات التشكيلية للأجساد ، لأن تحديد الدور الجمالي التفاعلي في التأسيس النهائي لعملية التلقي يقترن بمستوى التوزيع الجمالي لأسلوب إنشاء التشكيلات الجسدية رغم عدم نكران ارتباطه بالسياق الذاتي للموقف الإتصالي ، وهذا ما يدعو الى الاستناد لمقومات السمات الجمالية في تدعيم محددات الموقف الإتصالي بغية التحصل على أعلى مستوى من الحيادية وتوازن الظروف المؤثرة في الذوق الفردي والكلي على حد سواء ومحاولة إخضاع التلقي لضوابط تسهم السمات الجمالية في تكوينها بغية تأطير طبيعة الاتصال ضمن الاتجاه الجمالي ومحدداته . إذ يؤمن الخطاب التنظيمي تبادل التأثير الجمالي وإسناد مقوماته ضمن التشكيل العام الذي يحمل في ثناياه جماليات تبادلية توفق الصياغة التضامنية بين الأجساد وتعزز إنشاء الأجساد جمالياً ضمن فضاء العرض مع ممكنات

[١٦٨] -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي .مصدر سابق ،ص١٦٨.

التحولات التقنية المساهمة في رفد تكشف الجمالية المشتركة في مساحة العرض والمتضمنة حيزاً لتكتلات الأجساد الخاضعة لطبيعة الصياغة الفنية واستدلال سمات التأثير الجمالي والجذب لأذواق المتلقين ، " ولعلنا نتفق على أن الجمال هو السر الحقيقي في مشروعية الإبداع وفي ضرورته للتحاور مع الواقع ، ... ، ولكنه يتميز بسمات خاصة نابعة من طبيعة هذا الإبداع ،... ".[١٦٩] ، و معرفة هذه السمات لا تضمن نسقاً جمالياً لتشكيلات الأجساد فحسب ، بل وتحقق سلامة الحكم التقيمي للمتلقي ،لذا فان تحقق السمات الإيجابية بما هو حسي كفيل بإيجاد مبررات تكشفه الجمالي المستل من حقائق التأثير الإيجابي في الذائقة السيكولوجية وانعكاساتها السيسيولوجية بتكشفات الأجساد وعلاقاتها المحببة.وكما موضح في الخطاطة الآتية :



خطاطة رقم (٢)توضح أهمية سمات التشكيل في تحديد نوع تكشفات الحسيات/الأجساد

تستأثر الأجساد بوصفها شكلاً حسياً بالإهتمام البصري لاسيما أنها تلعب دوراً أساسياً في بنائية خطاب العرض التراكبية و مستوياته الإنشائية بأسلوب أدائها التشكيلي مع تأكيد حقيقة أن خطاب العرض المسرحي لا يقف عند حدود المعطيات الجمالية بل لا يستبعد التمازج السيميائي فيه ، الذي يثار بتحفيزات تخضع صيرورة تشكيلاتها إلى شرطية تكاملها في سياق كلي ، يشكل نسيجاً من الترابطات التشكيلية من الأجساد ، لذا كان لابد من أن تحضى بأهتمام الممثلين لتكون سبيلاً لتشربها في كينونة أدائهم التشكيلي والمتكشف بوساطة أجسادهم التي تحيل فضاء العرض إلى صور جسدية تشغله بتشكيلاتها الجمالية . لذا تعد السمات الجمالية في الخطاب المسرحي ركناً أساسياً ونقطة انطلاق مهمة في صياغة البنية التشكيلية للأجساد ، إذ تستوعب المتمايزات الجسدية والمتباينات الشكلية و الإنسجامات بين التكوينات الجسدية ، بما يمنح خطاب العرض تواصلاً جمالياً يجمع الأجساد المتكررة التشكيل

[١٦٩]- هبنر ، زيجمونت . مصدر سابق ، ص١٧.

والأشكال المتنوعة بالأداء أيضاً . إذ أن تلك الأجساد لم يكن مجرد تواجدها على مساحة العرض سبيلاً جمالياً ، بل إن الإفادة من السمات الجمالية هي التي تكشف بوضوح تطورات التحفزات التأثيرية و استحضار عناصر التشويق بممكنات السمات في قيادة الصياغات الفنية لتشكيلات الأجساد ، بما يسهم في إيجاد عناصر التأثير الفاعلة في أدائها التشكيلي وإيحاءات البعد السيميائي التي تسهم في رفد الجوانب الجمالية وتشترك في بثها الفاعل ضمن عملية تكاملية تستهدف التمازج الشكلي و المضموني ،مع إتاحة تكشفات شكلية تمعن في تعتيم مضمونها لكنها تتيح فرصة ضئيلة لتكشف مضمونها ،بما يستدعي قراءة ذهنية متقدة تفعل صيرورة التواصل مع الخطاب وتولد شعوراً جمالياً يستند فعالية التكشف المعرفي وممكنات التمرحل فيها إلى مستويات الإنفتاح وعدم الانغلاق ضمن جدلية الفضول المعرفي وتناقضات الذات والتي تنشأ أصلاً من الأنظمة السياقية للتشكيلات الجسدية التي تحدد مسار المعنى حتى وإن أتاحت فرصة للانفتاح .

إن المعنى المتأسس أولاً يشكل بوابة الانطلاق لتعدد المعاني ولأن المعنى الأول يقترن بممكنات التأويل التشكيلي للأجساد ومحدداتها العطائية ،لذا يكون المصدر الجمالي لها نابع من خصوصية تشكلها ، وليس بعيداً عنها فهي تقود طرق المعرفة، لذا يناط التأويل لا بالاتجاه الذاتي لذهنية التلقي فحسب،بل ومتحفزات التشكيل التي تبيح للمتلقي أن يؤولها وأن تجد صداها في ذاته،وفق معطيات الأساليب التحويرية لأبعادها الشكلية والمسببة إثارة الاحتمالات الممكنة للتلقي ، بفعل الإيحاء بإنتقاصات أو إضافات شكلية هجينة تسند قوامه التفكيكي بأسلوب فعال يتمثل في تشكيل نسيج متداخل لأبنيتها المتباينة ، ويمثل علاقات متشابكة متداخلة ؛ فتأثير التشكيل التأويلي للأجساد لا يتوقف عند حدود التلقي بل يتواجد أصلاً في فعل التشكيل ويكون على أتم الصلات الوثيقة بسياق تنظيم وبلورة التأسيس لديه و إثراء مدركاته بما ينالـه من محصلات جديدة ، تنال التمييز بين الترابطات النسقية والطبيعة الإيحائية الكامنة في تشكيلاته الجسدية ، فتكون العلاقات السياقية للأجساد سبيلاً لتواصلات الأجزاء بنسق التنويعات الخاصة التي تهدي بنائيتها تصوراً كبيراً عن مضمونها لإيجاد التوافق بين مكوناتها في العلاقة المزدوجة والعلاقات الممكنة التي تغني التحكم الذاتي بأبنيتها الترابطية ، وهذه العلاقات التشكيلية هي التكتلات الجسدية التي تستند السمات الجمالية ، لأن كل جسد

ضمن انتظامه الشكلي يسعى إلى نموذج جمالي مثالي لتشكله ضمن السياق الثقافي للاهتمامات الذوقية السيسيولوجية .

كما أن تحصل السمات الجمالية عند الممثل يستند تبلورها بسياقات حسية/تشكيلية وبتوجيهات مضمونية تستلهم محفزاتها التأثيرية مع الاحتفاظ بصيرورتها الجوهرية بإتجاه ينحو إلى فعالية توليد إبداعية يتمخض عنها التوظيف الجمالي لعلاقات الأجساد التي تتكشف في العرض عبر الاداء الحركي المعبر عن المضمون " فيأتي محتوى الحركة عن طريق شكلها وإيقاعها لان ما يشاهده المشاهدون من الحركة هو شكلها ، والعلاقة بين الأشكال تكون لنا الصورة والمضمون والفكرة من خلال تتابعها وتماسكها مع بعضها البعض ".[١٧٠]

ان التشكيلات الجسدية التي تتكشف بأستيعابات تنظيمية ، تُظهر أثناء الأداء مقدار تماسكها وتشبعها بالسمات الجمالية التي لا تتخلى بالمحصلة عن أهمية العطاء السيميائي الفاعل في بنائها التشكيلي والذي من شأنه تقنيين علاقاتها الشكلية ،إسهاماً في ثراء الإنتاج السيميائي بمختزلات علائقية تنشط تفاعلاتها بإنغلاقات التفسير حيناً وانفتاحيات الترميز نحو التأويل حيناً آخر عبر بحث أبنيتها الكامنة خلف تكشفاتها المظهرية في فعالية الإنتاج المسرحي ، وتكون متأتية من تناسقاتها وفق سياق الفعل المسرحي ومتمعنة في رصد بنيتها الخطابية ،إذ لا يمكن الاستغناء عن محددات السمات الجمالية والانصياع لفوضى التواجد المتشتت ، فلابد أن تخضع إلى تغيرات تعديليه متباينة تنظم علاقاتها حتى في الفعل التوزيعي لتناثرها، فالعرض المسرحي لا يستوعب الفوضى المنفلتة من كلّ قيد . وتكمن هنا أهمية المحددات التي تسوقها السمات الجمالية بشكل يوفق بين المستوى التنظيمي لما هو جمالي والرغبة في التجريب وفق فكرة الانزياح نحو الانتشار الفوضوي ،إذ ان أشغال فضاء العرض لا يعني تجميع الأجساد دون دراسة متمعنة لتوزيعها المتناسق في هذا الفضاء ، وهذا يشير إلى أن المستوى التطوري للتوظيفات الجسدية لا يعني إلغاء السمات الجمالية التي طرحتها المعطيات الفكرية والفلسفية في الماضي بل إنها تبقى حاضرة في التجريب لأنها لا تنتمي لزمنها بل هي محصلة توافقات ذوقية ذات طابع إنساني شمولي تشكل نقطة إلتقاء الأذواق الجمالية .

وقد يكون التصور المبدئي يميل إلى تجاوز الطراز الكلاسيكي للمعطيات الجمالية لكنها ثبتت بوجه التغيرات بسبب أصالة تحققها في البنية الذهنية البشرية ولو

---

[١٧٠] -غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي .مصدر سابق ،ص١٨٧.

لـم تكـن هـذه السـمات متأصـلة فـي الـذات الإنسـانية ، لمـا وجـدت صـداها فـي المعطيـات الفكريـة المعاصـرة رغـم طـابع الإهتمـام بـالتحولات والتغيـرات التـي أصـابت الأطـر الفنيـة عمومـاً ، إلا أنهـا علـى نطـاق اهتمامهـا الشـكلي بقيـت محافظـة علـى الانسـجام ووحـدة المتباينـات للعلاقـات الإنشـائية الشـكلية وتسـتند الـتحكم بمسـارات علاقاتهـا البصـرية التـي تتطلـب إيجـاد هارمونيـة علاقاتهـا و تأكيـد وحـدة ترابطاتهـا ، بحيـث أن جماليـة التشـكيلات الجسـدية يمكـن أن تتحقـق بمعرفـة التباينـات الجسـدية وإدراك العلاقـات بينهـا وطـرق توحـدها ، كمـا تتجسـد فـي تشـكلها الإنتشاري حول مرتكز سيميائي يكشف عنها بوصفها تباينات تغني التنوع بوحدتها المتآلفة .

ولاشـك أن هـذه الخاصـية تحكـم بأهميـة السـمات الجماليـة بالنسـبة لاداء الممثـل ضـمن التشـكيلات الجسـدية ورصـد تشـكيلاتها التـي تتخـذ طابعهـا التكتلـي وتنحـو نحـو إيجـاد ترابطاتهـا وجميـع مـا تتسـم بـه مـن تناظمـات وتنـاظرات تطمـس عيوبهـا العلائقيـة ، وهـذا يعنـي أن تكتـل الأجسـاد فـي تشـابكات علائقيـة يخضـع فـي صـيرورته النهائيـة إلـى تحقيـق السـمات الجماليـة بنظـام كلـي ، يكـون منفـذاً للتواصـل المسـرحي وتتوقـف عليـه القـدرة المتسـترة لتفعيـل هـذا التواصـل بغيـة الوصـول إلـى نظـام تشـكيلي تكـاملي يحتـاج فيـه كـل تكـوين جسـدي للآخـر ويكشـف نظمـاً جسـدية تتكشـف بنيتهـا العلائقيـة عبـر طـرق تشـكيلاتها ، وهنـا تكمـن ضـرورة الإلمـام بالسـمات الجماليـة للتشـكيلات الجسـدية ،إذ أن الإمكانيـة الأدائيـة مـن حيـث مهـارات توظيـف الجسـد بصـورة مـؤثرة ووفـق التنويعـات الأدائيـة الكامنـة فـي منطلقـات الفعـل النصـي ،تعـد مهمـة يشـترط توافرهـا فـي الممثـل المسـرحي مـن قـدرة علـى أداء حركـات مختلفـة و الإهتمـام بسـلامة الأداء ، إلا أن إشـتراطات هـذا الأداء لا تقتصـر علـى الفعـل الحركـي بـل تتطلـب مهـارات إنشـائية صـحيحة تناسـب أداءه الـذاتي فـي تداخلـه الموضـوعي مـع بقيـة الأجسـاد كـي يكـون متمكنـاً مـن تحقيـق التواصـل فـي معطياتـه الخطابيـة ضـمن منظومـة العـرض المسـرحي . لـذا تسـند السـمات الجماليـة الحضـور الفاعـل للأجسـاد وتحقـق المسـار الصـحيح فـي رصـد توقعـات مقومـات القبـول والرضـا ، لمـا هـو معـروض مـن تشـكيلات جسـدية بشـكل يسـهم فـي تجـاوز مواجهـة القطـع التواصـلي بفعـل معرفـة طـرق تشـكيل الأجسـاد بمـا يقلـص احتماليـة القطـع ويصـعد مـن إحـداث التـأثير الإيجـابي عبـر إعطـاء فرصـة مناسـبة لتوظيـف السـمات الجماليـة فـي تشـكيل الأجسـاد ،مـن ثـم تكشـف التشـكيلات الجسـدية بهـذه السـمات الجماليـة ،ويمكـن إجمـال السـمات الجماليـة للتشكيلات الجسدية ، بالآتي:

أولاً : سمة الانسجام :

يمثل الانسجام انتظام أجزاء الشيء وتآلف جميع وظائفه ، بحيث تتفق نحو غاية واحدة ، تجعل من الانسجام وحدة في كثرة ، بتأليف متوافق ومرتب بشكل متناسق.[١٧١]

وتستند سمة الانسجام مقومات النسق الجمعي بنظام تشكلي يستهدف إيجاد بنية تعنى بالتركيب في أنساق متماسكة تتكاتف وفق مقومات التأثير المتبادل للعلاقات الجسدية ، مما يمنحها بنية خطابية تكتسب جماليتها بفعل الاندماج في بنية عضوية تترابط فيها المتفردات الجسدية في سياق جمالي ، يجعل النظرة البنائية للأجساد تستمد كينونتها من انسجام العلاقات الجسدية بوصفها أعضاءاً تتوحد في هيئة سيسيولوجية تتبدى فيها درجات متقاربة من العلاقات تكشف النظام التشكيلي للأجساد ضمن شموليتها التي تتضح بخطوط علاقاتها في نظام برغماتي يشرك خصوصية كل منها في الإطار العام للتشكيلات بغية إنشاء عنصر بنائي تكمن فعاليته في استمرار الإحاطة بالانسجام في تلاحق متماثل أو عبر تشكيلات تركيبية تستدعي معادلاتها ضمن تآلفات تنتج الإبدالات الآنية دون المساس بتعادل العناصر المتوائمة ضمن البناء المنسجم للتشكيلات الجسدية التي تتكامل عبر خاصية الافتقار إلى الآخر فكل شكل جسدي يستنهض بعده الجمالي في التلاحم التشكيلي مع الجسد الآخر لتنشأ أشكالاً منسجمة تمثل نمطاً من المتعادلات المتماثلة ، التي تتقارب في خاصيتها النوعية والكمية من حيث أسلوب التشكل داخل نسقها الخاص الذي يلعبه انسجام الأجساد وتناغمها ، وهنا يضاف دور التراكم التكتلي بمتجاوبات الاشتراك المشترط بين فعالية الأجساد ضمن حبكة الفعل المتجسد بتجانس الأجساد بوصفها تشكيلاً مترابطاً ، ينشأ ضمن مجالات التقارب الإنسجامي نتيجة تفاعل الموازنات الجسدية ضمن متفردات التواترات الإيقاعية فالكل يسير في فضاء الاتساق ، إذ أن الأجساد تتحدد وتحدد فضاء العرض الذي يتضمنها عبر فاعلية المكونات الجسدية وتشكلها المنسجم مع العناصر البنائية الأخرى التي تتآلف معها داخل فضاء العرض المسرحي .

إن تحقيق الانسجام بين التكوينات الجسدية مدعاة لبيان السمات المتحكمة في مستوى علاقاتها الجمالية بمعنى كشف النسبية الترابطية لكل تشكيل جسدي ومقارنته بالآخر ،مما يعزز أهميته في التشكيل ويكشف عن سمات تشكله الفني مع بقية التكوينات الجسدية بطرق تحدد أثره في مجموعة التشكيلات الجسدية وتبين قيمة الجسد الذاتية وعلاقته الموضوعية وتَفَعُلها المثير للمخيلة ونزوع الذات نحو الآخر .فالتشكيلات والطريقة التي تنتظم بها كتل الأجساد تتحقق بفعل الانسجام الكفيل في تحقيق تواصلها العطائي .لذا يراعى

[١٧١] -ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ج١، ص١٦٠.

انسجام العلاقات الجسدية ضمن فضاء التشكيل لأن تلقي العلاقات المزدوجة بتماثلاتها و تقارباتها تظهرها في صورة بصرية تمثل استكمالاً لصورتها الكلية ضمن البنية العامة لفضاء العرض ،بما يمنح خطاب العرض قيمة جمالية يتمازج فيها دون تمايز عطاؤها الشكلي بحيث تظهر الشكلية الجسدية بمحددات أسلوبها التأثيري وفق إنسجامية تستنهض البعد التأثيري للتشكيلات الجسدية وتنشط بواعثها الجمالية وتمنحها القبول الذوقي ، وتضع أساس التميز بين الأجساد الحياتية والأجساد على مساحة العرض بما تتمتع به من انسجام مدروس .

لاشك في أن الأسس الجمالية التي يتشكل وفقها خطاب الأجساد تتكشف عن مبادئ تستمد حضورها من توافق أنظمة التشكيل وتآلف علاقاتها لتضيف إلى رصيد البنية الجمالي موقفاً تحليلياً يستند تشاكل المضمون المتعدد لإبانة الجانب التخيلي بحيث يولد من التشكيل المعطى تشكيلا آخر ينتشر في خطاب فرضي آخر فيحدث التشاكل الفني لمقتضيات الأحداث عبر ترتيب خطاب الأجساد الكلي بمساهمة معطيات جسدية ثانوية تفعل دور الانسجام بينها .

والتناسق الذي تشهده المدركات التشكيلية في الخطاب الجسدي عبر سياقها التتابعي يندرج ضمن إطار الانسجام الذي ينبني عليه الخطاب وتتآزر به مكوناته الجسدية ،إذ أن تنظيم الخطاب نابع من وحدته التي تمنح العرض طبيعته البنيوية التركيبية ويحيل كل تركيب فيها إلى الآخر بشكل مترابط تتضح فيه معالم الصياغة الإبداعية التي تتبنى وحدة تشكيلاتها بمقاربة تشاكلية تتبع تناسقاتها بمظاهر نسيج التشكيلات الجسدية.

ويوحد (فرج عبو) بين مصطلح الانسجام والتناسق والتوافق ، وعملية الانسجام تستند إلى التوافق أما في المساحات أو الإيقاعات المتقاربة أو في الحجوم والكتل أو التقارب في الدرجات وتسلسل القيم أو الأبعاد أو الأطوال ، ووجد أن التناسق يكمن في استضافة الوحدات وقابلية تناسقها واستساغة علاقاتها مع بعضها في مراكز تكوينها والمساحة السالبة التي تحيط بها بحيث تظهر الحجوم مثلاً غير نافرة تقبلها العين جمالياً وتؤدي معنى إيجابي للوحدة العامة للعمل الفني مكوناً أشكالاً أو منظوراً محركاً لموضوع العمل وفي الوقت نفسه يعطي أشكالاً متناسقة تمنح راحة للنفس التي تتلقاها. [١٧٢]

وهكذا فإن ، جوهر العلاقات التقابلية المنسجمة يتركز في التأسيس الجمالي للأجساد التي تنصب فيها مقومات تآلفها وتناسبها الخاص، حيث " يخدم التناسب معاني المشاكلة

---

[١٧٢] -ينظر: عبو ، فرج . علم عناصر الفن ،ج٢، (جامعة بغداد :أكاديمية الفنون الجميلة ، بالاشتراك مع دار دلفين للنشر ميلانو –إيطاليا ،١٩٨٢م)،ص٦١٢ ، ص٧٣٥.

والمماثلة والتشابه والتآخي والتلاؤم. قال (الحلبي) و (النويري):" التناسب هو ترتيب المعاني المتآخية التي تتلاءم و لا تتنافر " ويسمى " التشابه " أيضاً ،.."[١٧٣]

تمثل مقومات التناسب والتآلف نسقاً تخضع له أنظمة تشكيل خطاب الأجساد كما تحقق إمكانية الكشف عن أنساق بنيتها التشكيلية وتبين تركيبها المؤدي إلى معطياته وتكويناته التوليدية التحويلية و كيفيات تشكلها وفق العلاقات الممكنة والقائمة بين الأجساد ضمن قواعد تشكلها المؤثر و إمكانيتها التي تسمح بإيجاد تناسق بين الأجساد وتحقيق تكاملها التوظيفي وصولاً لغاية تشكيلها الجمالي.

وبسبب خاصية التقارب الشكلي بين الأجساد المنسجمة والتماثل الأقرب الى التطابق والتساوي في تشكيلها فان لسمة (التكرار)Ω أو (التواتر أو التردد) دوراً مهماً في إظهار الإنسجام ، لما يتضمنه التكرار من توالي للمتماثلات ضمن مجموعة العلاقات الجسدية التي تستند تكرار كل تشاكل جسدي بغية إبانة فعاليته الأدائية ليشمل جميع التشكيلات التي تستوعبها ، بما تمتلكه من خصائص تركيبية التي تكمل بعضها بتماسك سياقي يتواتر مع توالي الوحدات الجسدية وتتوافق فيما بينها طبقاً لسلطة سمة الإنسجام التي تتطلب تضامناً فعلياً بين المتشكلات الجسدية ضمن الحيز المكاني لمساحة العرض المسرحي ، وفي نطاق هذا الحيز يتشكل الأداء الكلي بمتلاحقات بنائية متسلسلة يمزج عناصرها ويعزز تماسك علاقاتها ؛ وبهذا يختلط الإطار الشكلي ، باستناد صوري تلتحم فيه البنية التشكيلية بمتطلبات الإنشاء الجمالي ومستبطناته الإيديولوجية الذي يؤدي إلى تحديد بنية الخطاب بصورته النهائية ، عندما يصاغ الأداء التشكيلي للأجساد ضمن صيرورة الأحداث بعلاقات تتابعية منسجمة ، فإنه يسمح بإبانة صور بصرية تواصلية في مسار بنائها التنظيمي ، كما تكون متداخلة شكلاً ومضموناً مهما تتعدد وظائفها ، فإنها تبقى محكومة بضرورة جمالية تستند ترتيب سلسلة علاقاتها المتفقة ضمن مسار واحد تخضع البنية الشكلية الى نسق معين من المتتاليات المتراكبة المتظافرة بطريقة أشبه بالعضوية تتصل فيما بينها بطريقة نمطية. لذا فسمة التكرار تدخل في سمة الانسجام كسمة مميزة ،إذ ينشأ التكرار من تشابه التكوينات الشكلية للأجساد وفق مسافات تحقق إيقاعاً ثابتاً بتوازنات متعادلة،

---

[١٧٣] - مطلوب ، أحمد . مصدر سابق ، ص٣٨٦.

Ω -يتحقق التكرار عبر ترديد الوحدات المتشابهة في احتلال مساحات معينة ولأغراض معينة.
ينظر : عبو ، فرج . مصدر سابق ، ص٧٣٦.

لـذا يكـون التكـرار الشـكلي للأجسـاد علـى جـانبي مسـاحة العـرض محققـاً للتنـاظم علـى المسـتوى الحسـي ، إذ تكـون العلاقـة فـي التكـرار عبـر فعاليـة العلاقـات الشـكلية المتماثلـة وتوزيعـات الأجسـاد بصـورة متشـابهة والتـي يمكـن تتبعهـا عبـر أنظمـة متـواترة مـن التشـكيلات الجسـدية ، ممـا يجعـل سـمة التكـرار تلعـب دوراً أساسـياً فـي إيجـاد نسـق مـن المتقاربـات و التآلفـات بـين مفـردات التشكيلات الجسدية ، بهدف إيجاد تماثلات بين تكرارات التشكيلات الجسدية .

كمـا يتمثـل التكـرار فـي صـياغة تشـكيلات جسـدية متواليـة ضـمن مسـاحة العـرض تتضـمن أجسـاداً متماثلـة مـن ناحيـة التشـكيل و بمواضـع متقابلـة متعادلـة بتركيبيـة متوازيـة بحيـث تتماثـل بنيـات التشـكيل الأول مـع بنيـات التشـكيل الثـاني والثالـث وبالتتـابع وفـق عـددها بتوازيـات مسـاحية متسـاوية لبنيـات التشـكيلات الجسـدية المتماثلـة ضـمن معادلتهـا البصـرية ، بحيـث تتمتـع بـنمط واحـد لا يسـمح بإمتـدادات مسـاحية متباينـة ، إذ أَن تكـرار التشـكيلات الجسـدية يكـون بالمحافظـة علـى وجـود فواصـل بينيـة لا تقصـي التـداخل التشـكيلي بتماسـات جزئيـة تعـزز ترابطاتهـا الشـكلية مـن حيـث وجـود مسـافات ثابتـة الموقـع ،لـذا تكـون المواقـع محـددة بالنسـبة لمتكـررات التشـكيلات الجسـدية ،إذ يكـون كـل شـطر خاضـعاً لخطاطـة موقعيـة تـنظم فضـاء التشـكيل ، بحيـث يصـير التموقـع داخـل العـرض الخاضـع للضـرورة الإنشـائية لتكـرار التشـكيلات الجسـدية فـي بنيـة متكاملـة لا يكـون التنـافس بـين أشـطرها قائمـاً إلا فـي حـدود وجـودهم الفعلـي ضـمن تـرابطهم العلائقـي بسـبب طـابع الانسـجام الشـكلي الحاصـل بيـنهم وتمـاثلهم المتطـابق المتتـابع. لـذا يغـدو التكـرار الأقـل تـأثيراً مـن الناحيـة الجماليـة بسـبب الطـابع الغالـب للرتابـة القائمـة فيـه ، ممـا يتطلـب الحـذر مـن تبنـي التكـرار فـي الخطـاب المسـرحي ، إلا فـي حـالات محـدودة وتحـت دراسـة متمعنـة ، إذ أن صـور التشـكيلات المتكـررة تحـدد مسـتويات التلقـي الحسـي إلا مـن حيـث وجـود الاسـتقرار الشكلي الذي يتمتع به التكرار .

و تسـحب سـمة التكـرار الـى بـاقي خصـائص السـمات الجماليـة الفرعيـة لسـمة الانسـجام كالتنـاظم والإيقـاع الثابـت ، وللوقـوف علـى واقـع تلـك العلاقـات يـتم إيـراد هـذه السـمات الفرعيـة لسمة الانسجام ، وفق الآتي :

أ. سمة التناظم :

من بين السمات الجمالية التي أكد عليها (هيجل)عندما أشار إلى أن التناظم يكمن في التساوي بمعنى تكرار وجه معين واحد يمنح التشكيل وحدته .[١٧٤] ومن ثم يمكن الإفادة منه في تحقيق التبادل العلائقي المتوازن عبر الإنشاء العادل في توزيع التشكيلات الجسدية للممثلين والتي تحدد تناظم الأجساد بين تركزات الأجساد المشتركة في الخطاب ،بما يسهم في نيل كل جزء من منظومة التشكيلات دوره الفاعل بصيغ تحقق المساهمة الفاعلة لكل جسد ضمن التشكيل الكلي .

ويستند تناظم التشكيلات البصرية علاقات توازنية تتحقق أما بالثقل أو القوة ، ويمكن الحصول عليها عبر عنصرين تشكيلين أو أكثر ، ولتوظيف العلاقات التوازنية قيمة ومعنى في النسق التشكيلي الكلي .[١٧٥]

كما يتمتع التناظم بأسلوب التقابل المتماثل بوصفه خاصية تثري الشعور بالأستقرار الشكلي نتيجة تعادل الجذب البصري لطرفي المعادلة التوازنية ،وهذا التعادل بين القوى المتماثلة يتطلب تماثلاً مكانياً من حيث المسافات الفاصلة وزمنياً من حيث تزامن الأداء التشكيلي لأجساد الممثلين بغية تحقيق سمة التناظم التي يتعادل فيه الجزآن و تتوازن أجزاؤهما مع شيء من الاستقلال لكل واحد منهما بذاته ضمن وجود فني بصري يوحدهما وفق الصياغة الشكلية لتناظمهما . ومن الناحية الموضوعية ، فإن التشكيل المتفرد ضمن التشكيلات الجسدية. لا يمثل الوجود الغالب ، إلا بقدر الاشتراك في تكويناتها المتناظمة معها بحيث تمثل كل كفة من تشكيلات الأجساد منطلقاً لتثبيت مكانة الأخرى وتحديد طبيعة العلاقات الرابطة بينهما فنياً والتي تتخذها هذه الأجساد في متناسقات متناظمة بين شطريها ، وهنا يتكشف التناظم في العرض المسرحي ، والذي يتمثل في وجود وحدة بناء تشكيلي للأجساد بمتضامنات شكلية مع أخريات تشكل متماثلات تقابلية اقرب إلى التوازن الشكلي لتوزيع الأجساد ضمن سياق واحد ونسق واحد مع احتفاظ كل تكوين باستقلاليته الجزئية لكن كلّ تكوين يشترك في النظام الكلي للتشكيلات الجسدية مع تمتعه بإمكانية التقابل المتناظم مع غيره في خطاب العرض البصري ، مما يمنح الأجساد إمكانية التوزيع الشكلي لعلاقاتها التي تبغي تناظماً شكلياً يتبنى إضفاء الطابع الإنشائي الأكثر استقراراً ، لما تمتلكه من إمكانية التكشف الجذبي بفعل التناظم الذي يعرض للإدراك حتى بتقاطعات مكانية تتطلب إدراك

---

[١٧٤] -ينظر : هيغل . فكرة الجمال ، مصدر سابق ،ص٦٦.

[١٧٥] -ينظر : فريد ، بدري حسون و سامي عبد الحميد . مبادئ الإخراج المسرحي ، (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ،١٩٨٠م) ،ص ٣٦.

مقسم للمساحات الفاصلة لكنه لا يتضمن استقلالاً كلياً لتكوين جسدي عن تكوين آخر قرينه ، بل يتم توازن البنى التشكيلية للأجساد بمقابلة كل تشكيل بآخر

بحيث يكون تناظمهما عبر متوازيات شكلية وزمكانية بأساليب متجانسة تنشأ عبرها تقابلات موقعيه في فضاء العرض تسند المتوازيات الشكلية بين الأجساد المقامة على طرفي مساحة العرض في الأغلب، حيث تتجه هذه التقابلات الموقعية المكونة من التشكيلات الجسدية نحو إيجاد نسق متكرر يتحقق بتناظمات شكلية متشابهة ، فالتشكيلات الجسدية تنتظم متماثلة في كل طرف من مساحة العرض المسرحي ، مما يؤدي إلى إيجاد توازن تركيبي من ثم إلى تناظم شكلي يشكل ضرورة أساسية في التوجهات الجمالية الكلاسيكية لكن الإهتمام به أصبح بمستوى أدنى نتيجة طابع التكرار المتماثل لطرفي المعادلة التوازنية المناطة لخصوصيته ، مما لا يبعث حيوية عالية للقدرة التأثيرية للناحية الجمالية ، رغم ما يتصف به التناظم من الإيحاء بالاستقرار ، الا ان الميول نحو إيجاد صيغ جمالية اكثر حيوية في تأثيراتها بسبب ما تتضمنه من جدلية قائمة في تضاداتها الشكلية يجعل التوجه اقل نحو التناظم على المستوى المسرحي ، إذ كثيراً ما يتم العمل وفق أساس إبعاد التناظم لصالح التناظر.

ب. سمة الإيقاع الثابت :

الإيقاع عند (إبراهيم جلال) يقوم بوظيفة مشابهة للقلب البشري في العرض المسرحي ويطلق عليه النبض الذي يتم قياسه عبر التوقيت.ويتحقق الإيقاع البصري وفق رأي (اسعد عبد الزاق) و (سامي عبد الحميد)عبر تكرار تشكيلات – بصرية تتخللها فراغات بمسافات متجانسة ، كما يرى (دين) إنه يمكن الحصول على الإيقاع عندما تنتظم الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متكررة ومتنوعة.[١٧٦]

وتهدف عملية الإيقاع وفق رأي (عبو) إلى تحقيق رؤية منسقة تشبه الإيقاعات الزمنية والنغمية في الموسيقى . وهناك إيقاعات متعددة ومتنوعة ومنها الإيقاع الذي يحقق

---

[١٧٦] -ينظر : يوسف ، عقيل مهدي . الواقعية في المسرح العراقي،(بغداد :مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٩١م)،ص٣٣.

ينظر أيضاً : عبد الرزاق ، أسعد وسامي عبد الحميد . فن التمثيل ،(بغداد : مطبعة جامعة بغداد ،١٩٧٩م)،ص١٠٤-١٠٥.

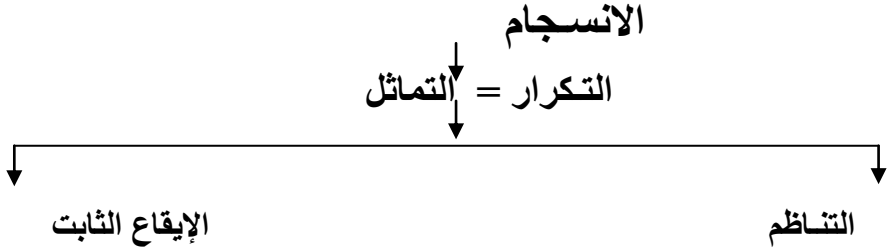
ينظر كذلك : دين ، الكسندر . العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، ت: سامي عبد الحميد ،(بغداد : كلية الفنون الجميلة، د.ت)،ص٢٩١.

التنسيق المنسجم والتضاد المتناغم ويتوقف تكوينه على البقع والمساحات التي تلعب هذا الدور الحيوي في تكوين البناء الفني.[١٧٧]

و الإيقاع برأي (ابن سينا) يكون مقبولاً عند مناسبته للطبع ، والإيقاع أما بسيط أو مركب ، والمركب منه الثنائي ومنه فوق ذلك وقد يأتي من جنس واحد أو من جنسين مختلفين ، فاللحن البسيط المحاط بإيقاع متصل واحد بينما اللحن المركب محاط بإيقاعات مختلفة .[١٧٨]

يشترط (الإيقاع) تقسيم التشكيلات الجسدية إلى متواليات تكرارية يتضمن كل منها عدد من التكوينات الجسدية تتوالى بكيفيات أدائية تكرارية متشابهة القرائن لا تقبل التبدلات لنمطية تكراراتها ضمن تتابعية نسقها التي تشغل مساحة العرض بمتوازيات شكلية تقع على مسافات متقاربة متساوية وهي تتوالى تباعاً وكل وحدة تشكيلية تطابق وحدة تشكيلية أخرى بطريقة متواترة تبقي العلاقة التركيبية ضامنة لترابط طرفي القرائن بحيث لا يستقل تماما أحدهما عن الآخر . و هذه المستويات الثلاثية أو الرباعية كفيلة بإحتواء كل التركيبات التناسقية الممكنة وهذه الأنساق يمكن عدها أنساقاً مقتصدة من الناحية الوظيفية ، إلا أنها أقل تأثيراً من الناحية الجمالية بسبب طبيعة التكرار الروتيني الحاصل فيها .مما يسند هيمنة طابع التكرار والتماثل في خصوصية الإنسجام

وتفرعاته وكما موضح بالخطاطة الآتية :



خطاطة رقم (٣)توضح سمة الانسجام وعلاقات سماتها الفرعية

ثانياً : سمة وحدة المتباينات :

تتحقق الوحدة وفق رأي (بدري حسون فريد) و(سامي عبد الحميد)عبر توحيد العناصر البصرية وقد تكون وحدة معقدة أو بسيطة ولكل منها قيمة .كما تُحقق الوحدة وفق

---

[١٧٧] -ينظر : -عبو ، فرج . مصدر سابق ،ص٦٢٠.

[١٧٨] - ينظر : ابن سينا . الشفاء – جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة ، أحمد الأهواني ومحمود أحمد الحفني ،(القاهرة: المطبعة الأميرية بالقاهرة ، نشر وزارة التربية والتعليم ، ١٩٥٦م)،الصفحات ٩-١١ ، ١٤٠، ١٢٠، ١١٨-١٤٠.

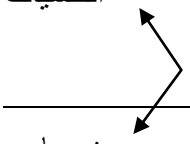
رأي (عبو) تهيئة العناصر الموضوعة بصورة متكاتفة بغية إظهار فكرة العمل الفني بصورة مرئية متماسكة بشكل كبير ، لذا تكون وحدة المتباينات عملية لإيجاد تعالقات متماسكة بين المتباينات ضمن وحدة تركيبية عامة .[١٧٩]

يحفز تشكيل المتباينات شعوراً بطابع الصراع القائم بين المكونات المتباينة ،لما تخضع إليه من جدلية علاقاتها عبر تحولات أدرا كية بصرية مفاجئة تكشف عن مستويات التباين و تنويعاته الشكلية و الحجمية و الوزنية و اتجاه الأداء ،بما يوحي بتحويل للمقاربات السيميائية بحيث تنحو بنيته بعلاقات تشكيلية تستكمل أبعادها في التشكيل الشمولي ونسق تشكيلها الذي يكشف طبيعة تباينات تشكيلاتها الجسدية وترابطاتها ضمن سبل العلاقات المتداخلة والمتمازجة بجدلية تستنبط حركيتها ضمن البنية الجمالية للعلاقات التباينية للأجساد.

ويقترب التباين من التضاد عبر الصياغة الفنية للمساحات و الفراغات والخطوط والأحجام والأبعاد الطولية والتضاد هو أمر قائم في الطبيعة ، والتضاد قد لايأتي بمعنى التغاير بل التعاكس في معنى الأشكال والغرض الموضوع من أجله فمثلاً السالب ضد الموجب . الشر ضد الخير . ويهدف لأغراض مخالفة ، فالتضاد يمثل خلق علاقات متباينة ، بينما التغاير هو ظاهرة اختلاف الأشكال ونوعها.[١٨٠]

ومن هذا المنطلق ،تتكشف التأثيرات الجمالية التي تتحقق عبر العرض البصري للأجساد بفعل خاصية وحدة متباينات تشكيلات الأجساد التي تثري البعد الجدلي للعلاقات الجسدية المتباينة ، مما يعزز الجانب الحيوي للتشكيل ، و يأخذ التباين اتجاهين بصورة عامة ، فقد يأتي من أجناس متعددة فيكون تحت طائلة تسمية الاختلاف ، أو يأتي من جنس واحد فيكون تحت طائلة تسمية (التضاد) أو(التعاكس)الجامع بين تشكيل وضده ، وكلا النوعين ينشأ تأثيره من طابع التغاير بينهما و الجدلية القائمة في علاقاتها ، و يمكن توضيح اتجاهي وحدة المتباينات بالخطاطة الآتية :

الحسيات المتباينة من جنس واحد ←ثنائيات ←متضادات /متعاكسات



[١٧٩] -ينظر:فريد ،بدري حسون وسامي عبد الحميد . مبادئ الإخراج المسرحي.مصدر سابق ،ص ٣٦.
ينظر : -عبو ، فرج . مصدر سابق ، ص ٧٣٥.

[١٨٠] - ينظر : عبو ، فرج .مصدر سابق ،ص٦١٤،ص٧٣٦.

وحدة المتباينات

الحسيات المتباينة من عدة أجناس ← متعددة ← مختلفات

خطاطة رقم (٤)توضح ثنائية تقسيم وحدة المتباينات وخصوصية كل منهما

وتتخذ الثنائيات الضدية /المتعاكسة مساحة مهمة بالتوظيف الحسي/البصري ضمن النطاق المسرحي مثلما حدث في مسارح (الاودن و سفينارسكي و الأسود)،إذ أن التضاد الحسي/التشكيلي يوظف مسرحياً بغية تفعيل جدلية علاقة الحسيات درامياً وتفعيل عنصر التوضيح والكشف ، إذ تعقد مقارنة بصرية تمكن من إدراك الضدين بخواصهما المميزة و تناط قوة تأثيرهما الجذبي بمستوى التفارق الضدي بينهما فكلما كان التضاد بينهما كبيراً كلما تحصل لهما التمايز دون الانفصال بالعلاقات التبادلية بينهما . فالتتابع الشكلي للضدين واقتصارهما في تكوين تشكيلي واحد يسهم في رفد الشعور بوضوح تواجدهما المشترك ضمن جدلية تحقيق الوجود ، إذ يشترط بالضدين إمتداداتهما للجنس الواحد وعلى صعيد الأجساد يتحقق ذلك بين الجنس البشري .

يقتضي تشكيل المتباينات الجسدية على الصعيد المسرحي وحدة العلاقات الجسدية المتباينة مع إبانة طرق توحدها ضمن البنية التواصلية للعرض المسرحي ،إذ تجد حضوراً لها وفق كل المستويات الشكلية وتندمج ضمن مبدأ شمولي بنظام جمالي سيميائي موحد والمهم في الأمر أن الخطاب الجسدي يتطلب توفر معيار يتسم بتبني المتباينات في نطاق التوازنات الوجودية وتفاعل علاقاتها التكوينية ضمن خاصية الصراع الوجودي و تأكيد الذات كوحدة فنية تناط إليها إبانة قواعد توحدها و محفزات متطلباتها التشكيلية الدافعة نحو أسلوب تشكيلها بفعل الأجساد ،إذ أن البنائية للتشكيلات تستنهض تمايزاتها بفعل خاصية التباين وتستوعب تنوعاتها بتكشفات نسبية يتحدد وفقها التشكيل الكلي و مرتكزاته في محاولة لتحديد متقاربات العلاقات الفاعلة فيه تلافيا للمعاكسات التواصلية التي يمكن ان يتضمنها الخطاب المسرحي ، مما يستدعي تحديد معايير يهتدي بها لإبانة سمة التباينات وقياس فعاليتها التأثيرية ، وبعض هذه المعايير مضمونية، لكن فعاليتها لا تتبدى إلا عبر الأجساد وبعضها شكلية ،لكنها لا تنفي محفزاتها المضمونية ، أي أن التفاعل هنا حاصل بين الشكل والمضمون بنسب تتحدد بمستويات تمظهرات المضمون فالتراكيب المتباينة للأجساد تحفز الفعل الدرامي عبر وجود التنوع القائم في كينونتها ، مما يثير بوادر التنازع بغية إثبات خاصية كل تشكيل من

التشكيلات الجسدية المتباينة بتوحد يقود تفاعلاتها مع بعضها ضمن علاقات جدلية تشغل فضاء العرض المسرحي ، إذ تتكشف العلاقات بين الأجساد ضمن جدلية التناظر الشكلي بمستويات توازن المتباينات بغية تقديم صورة جسدية تقابلية غير متماثلة تفعل عنصر التشويق الجمالي .مما يعزز أهمية وحدة المتباينات في تحقيق التواصلية للتشكيلات الجسدية باستنهاض أساليب صياغتها العلائقية لتكون منطلقاً جمالياً يمازج السيميائي ويرفض الانفصال بينهما في وحدة وجودهما المشترك،لأن وحدة التشكيل من حيث أنها وحدة متباينات للمتفردات الجسدية ، إنما هي غاية جمالية ، لذا يتطلب مراعاة التباينات الجسدية الفردية الذاتية ضمن كلية التشكيلات الجسدية ومستوى الإبانة الفنية المتوخاة من تباين القدرات الأدائية ، إذ يتم الكشف عن القدرات الأدائية لأجساد الممثلين بشكل مميز ومستوى كل منها بغية تحفيزه لإزالة المعوقات العضوية والنفسية قدر المستطاع ليدرك حقيقة قدراته الأدائية الفعلية كي يكشف التباين ما بين قدراته المفترضة ، وما بين المتحقق بها فعلياً ، ومن ثم كشف الجدلية القائمة ذاتياً عبر التجربة الحسية المعروضة بين جسده والأجساد الأخرى ، وإبانة نقاط الالتقاء والتعارض ضمن الوحدة التنظيمية لتشكيلات الأجساد كي تطفو الحقيقة المستترة عبر ظاهر تشكيل الأجساد وهكذا تتضح العلاقة بين شكل كل جسد وضده.

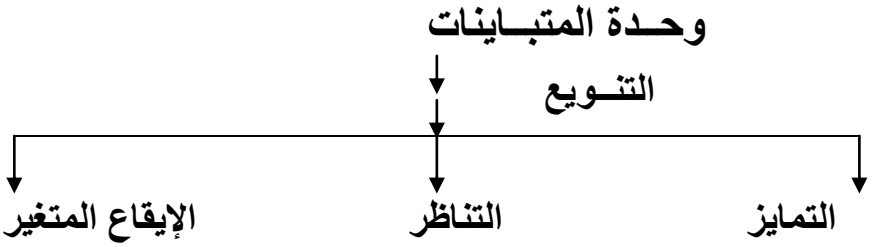
وبسبب طبيعة سمة المتباينات الجسدية المستندة الى وجود التغيير و الإختلاف بين مكونين ،فإن سمة(التنوع)تمثل سمة فرعية مهمة في خصوصية (وحدة المتباينات)،إذ أن تنويع نسق التشكيلات الجسدية وتطورها يتطلب إيجاد التباين في التشكيلات الجسدية والتباين في توزيع مساحاتها ضمن فضاء العرض وفق متطلبات تناظرها واستحسان تكويناتها بفعل تنوعها الذي يتطلب استنهاض المهارات الأدائية للأجساد وكشفها بأساليب مميزة ضمن التشكيل الكلي ، بحيث تحقق تشويقات تشكيلية تستند إلى التميز الجمالي للتشكيل المتنوع ،لذا " ..يمثل التنوع أحد الحلول..التي تجعل مهارات الممثلين شيئاً مميزاً مثيراً،...".[١٨١] مما يتطلب أشغال فضاء

العرض بتكوينات تضبط التباينات التشكيلية للأجساد بتنويعات التأثيرات الإدراكية المناطة لفعالية تشكيل الأجساد وطرق تنظيمها ، بما يسهم في ديمومة التواصل مع النتاج المسرحي ومضاعفة تأثيراته الإيجابية.

وتجسد التشكيلات الجسدية بوسائل تنوعية يعزز تناسقية إنتاجها الجمالي ، ويبعدها عن تداوليتها التقليدية بفعل التنوع الحاصل الذي يقصي تكراريتها الشكلية ، وإذا

[١٨١]- ميسون ، بيم . مصدر سابق ، ص٤٤.

كـان التنـوع متحصـلاً بـالتغيير الشـكلي عبـر تمرحـل تناسـقاته فـإن ذلـك يقـود إلـى الإسـهام فـي تواكـب التغيـرات الشـكلية المطلوبـة لمداعبـة الـذوق الجمـالي و إبعـاد الملـل ،فالديناميكيـة الجماليـة قائمـة فـي طـابع التغييـر ، لـذا فأنهـا أقـرب إلـى التنـوع منهـا إلـى التكـرار ، كمـا أن التشـكيلات الجسـدية فـي العـرض المسـرحي تسـتقي خصوصـيتها الإنشـائية بمتقاربـات حياتيـة ، ولأن هـذه المتقاربـات تسـتند التحـولات المسـتمرة ، لـذا فهـي تهمـش التكـرار ، لأن غايـة خطـاب العـرض تحقيـق التواصـل المتـداخل مـع التوجهـات والميـول الإنسـانية نحـو التنـوع ، بشـكل يسـند وجـود التنـوع كضـرورة جماليـة ضـمن خصوصـية سـمة وحـدة المتباينـات ويفـرض نفسـه علـى بـاقي تفرعاتهـا السـماتية الجماليـة كسـمات التمـايز والتنـاظر والإيقـاع المتغيـر ،ويمكـن توضـيح طبيعـة علاقـات وحـدة المتباينـات بسـماتها الفرعيـة وهيمنـة سـمة التنويـع فـي خصـائص تفرعـات سمة وحدة المتباينات ، بالخطاطة الآتية:



خطاطة رقم (٥)توضح سمة وحدة المتباينات وعلاقات سماتها الفرعية

أ. **سمة التمايز :**

لقـد أشـار (ابـن سـينا) إلـى سـمة التمـايز بوصـفها خاصـية يتفـرد بهـا المتمـايز عـن بـاقي أفـراد مجموعتـه ، فقـد يتحقـق التميـز وفـق رأيـه بـين الإنسـاني وغيـر الإنسـاني أو التمييـز بـالمعنى ، بحيـث يتميـز الشـيء بمعنـى يـدل عليـه يتميـز بـه عـن أشـياء مشـتركة فـي معنـى واحـد ، وهـذا يعنـي أن تمييـز الشـيء يكـون بعزلـه وفـرزه عـن بـاقي الأشـياء المتواجـد معهـا وذلـك بمنحه أمراً يختص به دون غيره كماً أو نوعاً.[١٨٢]

يـدفع الإسـهام الشـكلي نحـو إيجـاد متباينـات تنظيميـة ثنائيـة و أحيانـاً ثلاثيـة تسـتجلب الإهتمـام وفـق الصـياغة التشـكيلية لعلاقتهـا الإنشـائية أو فـي تموضـعها ضـمن فضـاء العـرض المسـرحي والتـي تتطلـب بالضـرورة تحقيـق هـذا الاخـتلاف بغيـة مـنح مزيـة مـن مزايـا التشـكيل الجمـالي لمكـون دون غيـره فـي الإنشـاء الكلـي للأجسـاد ، فإسـتخدام التشـكيل المختلـف أو تمركـزه يشـد أزر الجـذب البصـري نحـوه مـع احتفـاظ التشـكيلات الأخـرى بمكانتهـا بعـده دون

[١٨٢] - ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ج١ ، ٣٤٥.

الانفصال العلائقي بينها . وبالإمكان توظيف هذه الإمكانيات بصورة أكثر فعالية عبر المساهمة المباشرة لعناصر العرض الأخرى لاسيما الإضاءة لما لها من تأثير في توجيه مستويات النظر نحو مواقعها المضاءة أو طبيعة الألوان المستخدمة فيها وذلك ما تجلى مثلاً في عروض (مسرح الصورة).

ب. سمة التناظر :

إن التناظر وفق رأي (هيجل) يشبه التناظم إلا أن التشكيل فيه لا يتشبث بذلك التجريد المغالي الذي يمثله التعيين في المساواة .[١٨٣] ووفق هذا الوصف يمكن الإفادة من التناظر في تحقيق نوع من التوازن بين تشكيلين دون تماثلهما ، إذ لا يفترض التناظر ضرورة تشابه طرفي المعادلة الجسدية بل بالإمكان إعتماد الإيحاء الوزني مصدراً لتحقيق التوازن للمدركات التشكيلية من أجساد الممثلين .

ومن ذلك ، يمكن للتشكيلات الجسدية المتسمة بالتناظر أن تتخذ إشارات حسية لمركز ثقلها بحيث تستند الشعور بالتوازن الافتراضي الذي يستنتجه المتلقي بفعل الإشارة إليها عبر جدليات تباينية لطرفي المعادلة المتنوعة مع تأكيد إرتباط نسيجها التركيبي كبنية استقطاب شعورية بالتوازن الفني المتحدد بخصائص أتصالية وأسلوبية تتفق وبنائية التشكيلات الجسدية . كما لا يشترط التناظر دائماً تواجداً على جانبي المركز، بل يمكن أن يتخذ شكلاً يدور حول مركز يحافظ على مستويات العلاقة التوازنية بابتعاد الأشكال عن المركز بنسب متساوية بغية تطوير بنائية التوازن والتي تستدعي توظيفاً مدروساً لخاصية العلاقات الجسدية المراد إيجاد توازناتها التشكيلية.

ت. الإيقاع المتغير :

تظهر جمالية التشكيل بفعل التناوب التنوعي المترتب بتتابعيه وحدوية ومكانية تحقق تتابعية تواصلية بحسب التوظيف الشكلي لها فيقاس وفقها فعالية الإيقاع ، بما يحقق وحدة الضربات الذهنية المتلائمة مع الإيقاع الشكلي بتعاطف يثري الجذب البصري ، إذ أن التشكيلات ذات التمازج الشكلي و المضموني الخاضعة للإيقاع المتغير تسند علاقات الأجساد التشكيلية بفعل التنوع التواتري بين الأجساد وما يتخللها من فترات سكون تكون ضابطة لإيقاع الأداء و تتابعيته التناوبية المتنوعة ، بما يمكن من تماسك التباينات الجسدية وديمومة التواصل الإدراكي للمعروض من الأجساد بإمكانيات الإنتظام الزمكاني و إنفتاحه على إمكانية

---

[١٨٣] -ينظر : هيغل . فكرة الجمال ، مصدر سابق ،ص٦٦.

التنـوع وتجـاوز التكـرار الرتيـب، بمـا يمكـن مـن إدراك التوجهـات التشـكيلية للأجسـاد ورصـد علاقاتهـا المتداخلـة وخضـوعها للارتباطـات النسـقية لصـياغة الأجسـاد و انتظامهـا بأسـلوب يحفـز الإيقاع المتغير لتشكيلاتها كعنصر فاعل في استثارة اللذة الجمالية .

ثالثاً : سمة النعومة :

تعـد النعومـة مـن الصـفات الحسـية الجماليـة لبشـرة الأجسـاد التـي تمتـع بهـا ويمكـن إدراكهـا بـالتلمس المباشـر أو بالتحسـس البصـري لملمسـها ، و كلمـا كانـت عمليـة الإدراك تستحسـن مسـتوى تكشـفها وترغـب فيـه كلمـا ولـدت شـعوراً جماليـاً يسـتند التقبـل التـوقعي لرغبـة تلمـس النعومـة ، والتـي تتطلـب علـى مسـتوى الإدراك البصـري الاسـتعانة بالمرجعيـات اللمسـية ضـمن التجربـة الحياتيـة والتـي تلتقـي لتأكيـد مظهـر النعومـة عنـد ظهـوره علـى الأجسـاد كصـفة متحققـة فعـلاً . وتتخـذ النعومـة خصوصـيتها الجماليـة ، لمـا تمتلكـه مـن انسـيابية فـي خطوطهـا الخارجيـة و صـقالة سـطحها ، ممـا يقرنهـا بالتقبـل الجمـالي للنظافـة ونقـاء وصـفاء البشـرة وطراوتهـا وعـدم وجـود معوقـات تشـكل عائقـاً أمـام انسـيابية تلمسـها البصـري . لـذا اتخـذت هـذه السـمة أهميـة واسـعة فـي المسـرح الغربـي المعاصـر لاسـيما فـي عـروض (مسـرح الصـورة وفرقـة نوريا اسبرت).

مـن المعلـوم ان ، للأجسـاد صـفة طبيعيـة ظاهريـة هـي البشـرة التـي يتطلـب مراعـاة الحفـاظ علـى جماليتهـا بفعـل الحفـاظ علـى سـلامة تركيبهـا الخـارجي بشـكل مشـدود حتـى تكـون قـادرة علـى عكـس أكبـر كميـة ممكنـة مـن الإضـاءة المسـرحية ،أو يمكـن الاسـتعانة بالماكيـاج لطمـس معوقـات تكشـف النعومـة و إزالـة معرقلاتهـا وفقـاً للتحسـس الجمـالي لمواقـع توزيعهـا علـى المنـاطق المتكشـفة مـن الأجسـاد بغيـة تحسـين مظهـر النسـيج الخـارجي للأجسـاد بفعـل المعالجـة الفنيـة للمظهـر الخـارجي للبشـرة الطبيعيـة ، والتـي تتطلبهـا الصـورة المسـرحية نتيجـة المـؤثرات التـي تلحـق بهـا بوسـاطة تـأثيرات عناصـر العـرض الأخـرى لاسـيما الإضـاءة التـي تلعـب دوراً مهمـاً فـي تكشـف البشـرة ، ممـا يتطلـب توظيفهـا الإيجـابي فـي إظهـار نعومـة البشـرة بحيـث تسـند مقومـات الضـوء إمكانيـة المسـاهمة الفعليـة فـي صـقل عيـوب البشـرة بالتـداخل الأسـاس والمنـدمج مـع التكـوين الطبيعـي للبشـرة أو بإسـناد الماكيـاج و طـرق الـتلاقح اللـوني للضـوء ولـون البشـرة وتنسـيق العلاقـات اللونيـة التـي تسـتند طـرق توزيـع مسـاحات القـيم الضـوئية بشـكل يمـنح إدراك بصـري متميـز يتوافـق والقبـول الـذوقي لنعومـة البشـرة عمومـاً بوصـفها سـمة جماليـة يتبناهـا التنظيم الشكلي للأجساد للإسهام في تكشف جمالية الخطاب البصري .

عليه ، يمكن أن يسهم التشذيب الفني المباشر في صقل ما هو طبيعي من المظاهر الجسدية فضلاً عن التداخل الفني بوساطة الماكياج والإضاءة والزي اللصقي بلون البشرة ،وذلك لمعالجة الخصائص التركيبية لمظاهر الأجساد وفق مستوى المتكشف منها والذي يتطلب العناية الجمالية لتكشفاته البصرية بحيث يُفعل إيجابياً الإدراك البصري للمظاهر الجسدية الماثلة أمام المدرك لها ،ويكشف إمكانيات سمة النعومة في إظهار جمالية التشكيلات الجسدية بما يتكشف عنها من وضوح لطبيعة المظاهر الفيزيقية لها بالمحافظة على انسيابية الإدراك البصري لمظاهرها ، بما يحيل إلى المتقاربات اللمسية الإيجابية في التجربة الشخصية لمتلقيها ، فيكون التوافق بين الإدراك البصري والخزين المعرفي اللمسي للنعومة سبيلاً لتحفيز الشعور الجمالي لما تطرحه النعومة من شعور بالنقاء والطراوة و اللدانة للبشرة .

رابعاً : سمة المرونة :

تتمثل المرونة في إمكانية الممثل على أداء شكلي بـ"خط غير مقطوع " للحركة .و يتطلب تحقيق المرونة إمكانية الممثل السيطرة الأدائية على كل جزء من أجزاء جسده بمعزل عن الأجزاء الأخرى أو السيطرة الأدائية على جزء بمعزل عن باقي جسده .[١٨٤]

تطرح الخطوط المنحنية لأداء الأجساد إمكانية الاستدلال على المرونة التي توحي بحيوية التشكيلات الجسدية و بلاستيكيتها وسلاسة التشكل فيها وحرية الأداء بعيداً عن المعوقات الجسدية ، بما يعزز الشعور بخفة الأداء التشكيلي فيما يشبه التحليق الجسدي فتغدو الحركة التشكيلية بتوافق تام و انسيابية عالية تستنهضها الانحناءات الأدائية والتشكيلية للأجساد تعبيراً عن تقاربها مع النموذج الجمالي للجسد الإنساني لاسيما بالترابطات الخطية الخارجية المرنة والمرتبطة بالانحناءات الشكلية الدالة على التحرر الأدائي ، مما يمنح سمة المرونة قوة فاعلة في التقبل الجمالي لتشكيلات الأجساد ، كلما تمتعت التشكيلات الجسدية للممثلين باللياقة والانسيابية والسلاسة والتناسق بالخطوط البنائية لاتجاهات الأداء المتنوع وتوافقه المتناغم ، و هذه الخصائص تأتي لمقتضى التحرر من مكبلات الأداء الفيزيقي والنفسي و التي تؤثر في مستوى الانطلاق الحركي للتشكيلات الجسدية ، والذي يتطلب سيطرة مميزة على أداء الجسد بغية إيجاد التناغم بين جزئيات الحركة الفردية والكلية وتفاعلها المنتظم سواء بالمختلف أم المتشابه من الأعضاء الحركية في الجسد الفرد ومجموع الأجساد

---

[١٨٤] - ينظر : لويس ، روبرت . الطريقة أم الجنون ، تقديم : هارولد كلرمان ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ،(بغداد : مكتبة النهضة ،١٩٨٣)،ص٤٢.
ينظر أيضاً: عبد الرزاق ، أسعد وسامي عبد الحميد . فن التمثيل .مصدر سابق ،ص ١٤٤.

ضمن التشكيلات الجسدية الكلية ، مما يبين أهمية استقصاء أساليب تشكيل الأداء البلاستيكي وتحصله بطريقة أبستمولوجية وتطبيقية توجد مقومات مرونة مشتركة لعلاقات أعضاء الأجساد المشتركة في الأداء ضمن نسيج العرض البصري ، بحيث تسهم في إيجاد عملية إدماج إيقاعي لتشكيلات الأجساد لا تنتقص من أحدها ، بل تفعل علاقة بعضها

ببعض وفق المستوى التفردي وعلاقاته المتناغمة مع كلية أداء الأجساد بحيث تتكشف عبرها أساليب الإدراك التقبلي ، وجمالية التشكيل ، ومستويات تجليه بشكل يظهر الأجساد بصورة فاعلة تتيح أداء جمالي ، يعمل على كشف التشكيلات الجسدية بوصفها بنية بلاستيكية عضوية واحدة ، تنتج توابع أدائية متصلة بسلاسة أدائها التشكيلي الذي يتجاوز الصورة التقليدية الممكنة ، بما يفعل الإبانة التأشيرية لسمة المرونة والتي تستدعي تأملها بتقبل ذوقي يولد راحة بصرية لتلقيها .

خامساً :سمة التجسيم :

تمتلك الأجساد ملامحها الخاصة التي تتطلب العناية بتكشفها الجمالي عبر الرشاقة وإيجاد التوزيع المناسب لتوازناتها الشكلية التي يفضل ألا تزيد ولا تنقص وفقاً لطول كل جسد وحجمه وكتلته ، كي يتمثل الجمالي في إنشاء نحتي منسجم يتفق و أسلوب صياغة التشكيلات وإمكانيتها لاستيعاب التجسيم كضرورة جمالية اقترنت بالمسرح الغربي الحديث والمعاصر(مسرح نوريا اسبرت ومسرح الصورة) على سبيل المثال ، بما يؤكد مستوى الاهتمام بتفعيل سمة التجسيم على مستوى التشكيلات الجسدية ودوره في الكشف المؤثر لها ، لما يشكله التجسيم من تحفيز للإدراك الجمالي ، الذي يتحصله من الانعكاسات التباينية على ملامح الأجساد نتيجة العلاقة الجدلية بين الضوء والظل والتي تنحى منحاً يدرك ظاهرياً عبر شكل الأجساد بحيث تتداخل العلاقة التباينية للإضاءة الساقطة على الأجساد في خليط مزدوج يكشفها على سطح الأجساد بتكوينات جسدية ناتئة كرديف متناسب يمكنها من إيجاد تمايزاتها بأطر تشكلها البصري الذي يبين علاقات توزيعية ضدية تسهم في بيان التضاريس الجسدية ، بما يعزز التجسيمات الشكلية للأجساد والتي أضحت عاملاً أساساً في التكشفات الجمالية بسبب تداخلاتها المفصلية ومعالجاتها التضادية وامتلاكها لمحددات التمايز بينها بمساندة الإضاءة أو الزي اللصقي أو كلاهما ،بما يترك أثره في كشف البنية التشكيلية وإسهاماتها في إبانة العناصر الجمالية لنحتية الأجساد ضمن الخطاب البصري المتمخض عنها .

إن التجسيم يستدعي تحديد التناسب التكويني الصحيح للأجساد بحيث تستند نموذجاً جمالياً تتفق حوله الأذواق قدر الإمكان لتكون جماليتها فاعلة في تكوين بنيتها التحليلية بتشكل يتجه نحو النحتية لاستدراج الإدراك الجمالي وبيان أهمية الصلات الجمالية للأجساد وتكريس نحتيتها ، إذ لا يعني التجسيم مجرد تواجد الأجساد بل بوصفها تكوينات جسدية تتطلب استيعاباً فنياً لتجسيماتها .إذ ثمة تداخل في قضية المتجسد العيني و تداركات التجربة البصرية وصياغتها الأسلوبية بحيث يأخذ تمازج المضادات شكله الحقيقي مع تشاكل مكونات العرض ، ليغدو التجسيم واضحاً عبر التداخلات الضوئية لمختلفات التشكيل من الأجساد ، بما يعزز الفروق الملمحية ويستفز وجودها بما تختزنه من ثراء جمالي في خطابها المعطى ، فمسالة التجسيم هي تشكيلية متواكبة التنظيم تدخل بفعل المقارنة التضادية للتكوينات الجسدية عبر مقارنة تستدعي التباين المظهري للعلاقات العضوية للجسد ومجموعة الأجساد المشتركة معه ، فالأجزاء الجسدية المتواضع عليها في التوزيع المتوازن لمكامن الجمال الجسدي تفترض مراعاة تباينات الخطاب التشكيلي واحتمالات تكشفه، بحيث يراعى في التجسيم ما هو جمالي فحسب ، فالتكوينات الجسدية تمتلك طابعها التكويني الخاص لكل منها وهذا يتطلب إيجاد التناسبات التوظيفية لعلاقاتها لتصاغ ضمن كل موحد يعزز من خصائص نحتيتها و إرتباط مظاهرها المتبدية عليها ، بغية تفعيل العملية التواصلية بما تمتلكه من مظاهر تجسيمية .

وتلعب الإضاءة المسرحية الموقعية المسلطة من زاوية واحدة لاسيما العليا دوراً مهماً في إبانة تجسيم أشكال الأجساد ، إذ " تبدو الأشكال المضاءة بنور صناعي ، أكثر تجسيداً وبروزاً من تلك التي تضاء بنور الكون المنتشر ،لأن الضوء الصناعي يخلق مجموعة من الأضواء المنعكسة تساهم في فصل الأشكال وتمييزها عن وسطها ".[١٨٥]

عليه ، يعتمد التجسيم التباينات بين الضوء والظل بفعل ترسمات التضاريس الجسدية وطرق توزيعها المتناسق بحيث تتبدى بشكل عياني يسهم في تكشف جمالية الصفات التركيبية لتناسبات الأعضاء الجسدية و نحتيتها الجزئية ضمن النحتية الكلية لمجموع الأعضاء ، وكلما قل مستوى التدرج اللوني بين الضوء والظل كلما زادت الفعالية التجسيمية لملامح الأجساد ، وقد يتم الاستعانة بنوع من الأزياء اللصقية على الجسد أو الماكياج للمساهمة في إيجاد شكل خارجي يعكس الإضاءة المسرحية بشكل جيد ، مما يسهم أكثر في تعزيز تكشف تجسيم عضلات الأجساد وإبانة ملامحها نتيجة التفاعل بين الضوء والزي المغلف للأجساد أو الماكياج ، ويؤكد التوزيع المتناسب للإضاءة على الأجساد دور التضاد

---

[١٨٥] -دافنشي ، ليوناردو . نظرية التصوير ، ت: عادل السيوي ، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م)،ص١٤٠.

الضوئي واللوني في منح صلات ترابطية بين ما هو مضاء وما هو معتم حيث يفعل عنصر الضوء وزاوية تسليطه وشدته وقوة درجته من تكشفات الملامح الجسدية نتيجة ما تعكسه تلك الملامح من قيم ضوئية متباينة تؤكد معالم الأجساد المشتركة في التشكيلات وبنائها التركيبي المتناسب بمتمايزات شكلية تمعن في إظهار تصميمها الأدائي وتعزز نحتيتها بأسلوب تشكيلي يسند علاقات الأجساد المجسمة ويفي بوضوح أشكالها ويمنحها ملمساً بارزاً .

سادساً : سمة اللـــون :

إن للون أهمية في إظهار الملمس وتعبيره العاطفي في تكوين الهيئة كعنصر أساسي. ويجب مراعاة طبيعة الألوان المحيطة بالجسد ، لأن لون الجسد سيتأثر بها ، كما أن الألوان الموضوعة في الظل تتساوى بقدر أو آخر في مدى تكشف جمالها بقدر إشراقها وإعتامها ولكن إذا وضعت في مناطق مضيئة فإن جمالها يتناسب مع روعة الضوء ، فضلاً عن ذلك يمكن للون أن يتفوق في جماله على الألوان الأخرى بفعل اللون المقابل في حالة التضاد.[١٨٦]

يتخذ التوظيف الجمالي لخطاب العرض المسرحي من الوسائل اللونية عنصراً فاعلاً في التأثير البصري الذي يستقي تأثيراته من المظاهر الحسية المشتركة في خطاب العرض ، لذا يشكل اللون تعزيزاً لتكشفات الحسيات ، مما يتطلب إستيعاب تأثيراته بغية مجاراة تبدلات الأنماط التداولية في خطاب الأجساد نحو توظيف أساليب لونية جسدية تعزز مكانها لتمثل ضرورة تبني الاتجاهات الحسية لهيئة الخطاب وإيجاد أشكال لونية مؤثرة للتشكيلات الجسدية ،كما في (مسرح الصورة) مثلاً، مما يدعم التداخل اللوني الجزئي بالكلي ، بما يطلق العنان بإتجاه البحث عن متمايزات لونية تسند مقومات الخطاب الجمالي بتحكمات التشكيلات التكوينية اللونية للأجساد بغية تحقيق الجذب البصري وفق تنظيم تشكيلي لوني يكسب هذه التشكيلات تميزاً إبداعياً .

ويستند اللون قيماً ضوئية تحدد مستويات تكشفاته بمحددات المنعكسات الضوئية لألوان الأجساد والعناصر اللونية الأخرى المؤثرة بها ، ووفقها يتحدد مسار التقبل الذوقي بالإستناد الى حسن التوظيف اللوني لملمس الأجساد ، بما يمنح طابعاً جمالياً على المظهر الخارجي للتشكيلات الجسدية بصورتها الكلية ، نتيجة تفاعل التركيب اللوني الطبيعي للأجساد و أتساق نسبه الشكلية مع باقي الألوان المشتركة معه ضمن الصورة المسرحية .

---

[١٨٦] - ينظر عبو ،فرج . مصدر سابق ،ص٧٣٦.
ينظر أيضاً : دافنشي ، ليوناردو . مصدر سابق ، ص١٦٢،ص١٨٨،ص١٩٣.

ولأن اللـون يمثـل صـفة طبيعيـة للأجسـاد ويشـكل رمـزاً لتمييـز مظهرهـا التكـويني وتكشـفها الظـاهري ، فهـو علـى الصـعيد المسـرحي يتطلـب تـدخلاً فـي تكشـفاته المظهريـة بسـبب التغيـرات اللونيـة التـي تطـرأ علـى اللـون الطبيعـي للجسـد نتيجـة المـؤثرات اللونيـة المتفاعلـة معـه مـن بـاقي عناصـر العـرض ولاسـيما الإضـاءة ، ممـا قـد لا يظهـره بـالمظهر الجمـالي المقصـود ، فيسـتدعي إضـافة صـيغ فنيـة يـتم توظيفهـا قصـدياً لمعالجـة التغيـرات السـلبية التـي تصـيب التكشـف اللـوني للأجسـاد بغيـة الـتخلص مـن العيـوب اللونيـة الطارئـة والمحتملـة للإسـهام فـي رفـد الشـعور الجمـالي ومتطلبـات تحفيـزه عبـر معالجـة فنيـة للبنيـة التكوينيـة الخارجيـة للأجسـاد وتفعيـل خصائصـها اللونيـة الإيجابيـة للمسـاعدة فـي إيجـاد تركيـب بصـري متميـز يـدعم خصائصـها الطبيعيـة الظاهريـة بمسـاندات صـناعية أو تشـذيب واقعهـا اللـوني الطبيعـي بنـوع مـن التدخل الفني .

وغالبـاً مـا يقتـرن الصـفاء اللـوني بحسـن القبـول الجمـالي والـذي يتنـاغم مـع سـمة النعومـة ، إذ كلمـا زادت الفعاليـة الجماليـة لنعومـة بشـرة زادت فعاليـة التكشـف اللـوني الجمـالي والعلاقـة بينهمـا علاقـة تـأثير متبـادل ، لـذا تغـدو المظـاهر الجسـدية اللماعـة متميـزة بصـفاء اللـون ونعومـة البشـرة ، ممـا يجعـل لعامـل الانعكـاس الضـوئي دوراً أساسـياً فـي إظهـار الجماليـة الخارجيـة للأجسـاد ، لكـن منعكسـات الضـوء تعتمـد المسـتوى التركيبـي لسـطح البشـرة ،لـذا يعمـد إلـى تهـذيب البشـرة أو إضـفاء الماكيـاج عليهـا بمـا يتناسـب والإضـاءة المسـرحية مـن حيـث شـدتها والألـوان المشـتركة فيهـا بحيـث تكتسـب بشـرة الأجسـاد نضـارتها اللونيـة التـي تقتـرن بالبواعـث النفسـية الإيجابية للون البشرة الذي يتحدد غالباً بالأبيض .

إذن التوافـق اللـوني لـه دور أسـاس فـي مـنح الصـفات الإيجابيـة للتشـكيلات الجسـدية بمـا يعـزز أبعادهـا وأسـلوب تشـكلها الأدائـي الـذي يسـند التشـويق الجمـالي لـلإدراك البصـري ، إذ أن اللـون يمتلـك قـوة تـأثير فاعلـة فـي التكشـفات المظهريـة للأجسـاد ، ويفعـل عنصـر الجـذب فـي نتـاج العـرض المسـرحي ، فهـو قاعـدة مهمـة لتكشـفات الأجسـاد وعلاقاتهـا مـع مفـردات الفضـاء المسرحي الأخرى .

يمكـن القـول،أن خطـاب الأجسـاد يشـتغل عبـر إحـلال الصـياغات المعتمـدة أسسـاً جماليـة تتظـافر فـي تكوينهـا التكشـفات المظهريـة للأجسـاد عبـر التوظيفـات اللونيـة المميـزة لخاصـية تكشـف الأجسـاد وعلاقاتهـا التشـكيلية المسـتندة الـى التوازنـات اللونيـة أساسـاً توافقيـاً فـي طـرق توزيعهـا وفـق منطقيـة التأسـيس التشـكيلي لألـوان البشـرة التـي تتطلـب علـى مسـتوى العـرض المسـرحي تـدخلاً فنيـاً بخصـوص لـون البشـرة الطبيعـي عبـر تصـعيد تكشـف جماليـة لـون البشـرة

الإنسانية الطبيعية نتيجة التغيرات الشكلية التي تلحق به بسبب العوامل اللونية المحيطة والمؤثرة به ، مما يتطلب إضافات فنية تسند البشرة الطبيعية التي تحتاج الى مستوى عال من التدخل الفني للنهوض بطبيعتها نحو مديات التألق الجمالي بغية تحقيق تأثيرٍ بصري فاعل يولد جذباً نحو نصاعة ونضارة ونظافة البشرة ، بما يكشف عن الصلات العلائقية اللونية وطرق توزيعها ، ذلك أن اللون الجمالي للأجساد لا يستند جدلية العلاقات الشكلية لعلاقات الأجساد اللونية فحسب بل ويستند أيضاً جدلية التكشف اللوني للجسد الفرد ، فإذا كان اللون الأبيض مثلاً هو المحبذ في عموم الذوق الجمالي ، فإن هذا اللون لا يكون بخاصيته الخالصة ، إذ يتضمن ضمن ضرورته الجمالية ألواناً منسجمة معه (الأحمر والوردي مثلاً) تعزز مستوى التكشفات الجمالية للجسد الفرد ، إذ تكون متماهية ضمن تدرجاته الدقيقة أو تتموقع بنوع من التمايز في مواقع جمالية معينة بحيث لا تشكل تمايزاً شاذاً أو منقطعاً عن خصوصيته ، بل قد تتدرج في مستويات التكشف إلى أن تتخذ بعض التمايز في مواقع معينة تسهم في رفد اللون الأبيض بصياغة جمالية مميزة . لذا فالصفة اللونية التي نطلقها على بشرة معينة هي محصلة متظافرات لونية تغلب فيها صفة لونية معينة تكون السمة الأكثر ظهوراً والتي تقترن البشرة بهذه السمة اللونية الأكثر سيادة .وهذا ينسحب بالضرورة الى العلاقات اللونية بين الأجساد التي تخضع الى نفس الخاصية من المتناغمات اللونية أو المتضادات المساندة لحضورها الجمالي ، مما يسترعي الانتباه إلى أهمية التوزيع الجمالي للألوان المشتركة في الخصوصية الجمالية لتكشفات ألوان الأجساد من حيث تدرجاتها وحدتها ونوعها واتجاهاتها وخطوطها . وهذا بطبيعة الحال لا يستثني التأثيرات الفاعلة لعناصر العرض الأخرى في مستوى التكشف الجمالي للأجساد والذي يفترض ضرورة الإفادة إيجابياً من هذا التأثير بغية إظهار أرقى مستوى لجمالية اللون في تكشفات الأجساد ضمن التنظيم الكلي لخطاب التشكيلات الجسدية المندمج و المتحدد بالضبط التشكيلي الحسي المؤثر إيجابياً ومتطلبات قبوله الذوقي مع إتاحة المجال لتحميلات رمزية و تأويلية تنشط الفعالية الذهنية في إقتناص جمالية اللون في تشكيل الأجساد .

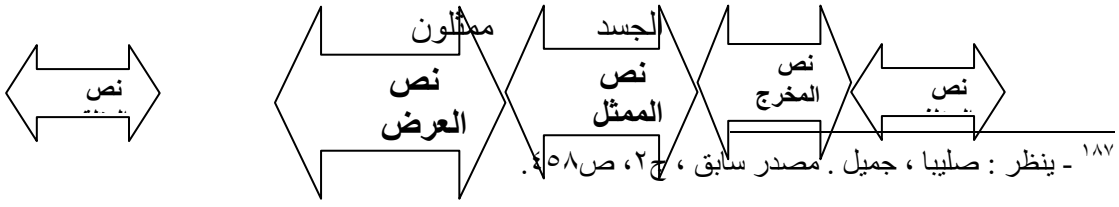
عليه ، يشكل التكشف اللوني للأجساد المشاركة في تكوين التشكيلات الجسدية دوراً مهماً في تكشفها الجمالي وهو ليس بمنفصل عن المفردات البنائية للأجساد فالتشكيلات الجسدية في خطاب العرض المسرحي تتخذ خصوصيتها الجمالية لا من الأداء المتشكل فحسب بل ومن مظهريتها المتكشفة للعيان لتشكل جمالية تسهم بفعالية مع الأداء التشكيلي

الكلي ضمن تكاملية عطاء الأجساد ، مما يؤكد أهمية الشكل الظاهري للأجساد الحامل للعنصر اللوني المحبذ في التوجه الذوقي العام ، وضرورة توظيفه ليكون عنصراً فاعلاً في التأسيس الجمالي لخطاب العرض البصري ، مع إبانة أهمية التمظهرات الرمزية لألوان الأجساد و التي تبدي علاقات سيميائية تتشابك مع المنظومة الجمالية بمتمازجات كلية ، إذ لا يقتصر الترميز اللوني للأجساد على بعده السيميائي بل يخضع الى الإطار الجمالي الذي يستوعبه ضمن خطاب العرض .

سابعاً : سمة النفعية :

ترتبط النفعية بتحقيق الخير والسعادة للحياة الإنسانية ، لأن النافع ما يفيد الحياة ، أو ما يتوصل به إلى الخير والسعادة ،وهو إما أن يكون أمراً مادياً ، كالحصول على المال ، و إما أن يكون أمراً معنوياً ، كالكشف عن الحقيقة .[١٨٧]

وعلى الرغم من تعدد الآراء المصرحة بمديات تقاربات النفعية مع الجمال إلا أنها بالإستناد الى الحقيقة الإنسانية ،فإن النفعية تنفي التجرد التام عنها لأنها متأصلة بتحقيق الوجود، لذا تتداخل بتمازج متماهي مع الجمال لكن بنسب متباينة وبتوجهات متنوعة تعتمد الصياغة الفنية لها ،وهي على الصعيد المسرحي تأخذ جانباً معنوياً على الأغلب بسبب طبيعة التوجه الإنساني للعرض المسرحي والذي يراعي طبيعة التوجهات الإنسانية بالطريقة التي لا تنفر المتلقي من تلقي رسائله ، وذلك باتخاذ الأساليب الفنية الكفيلة بتكشف العرض جمالياً دون إقحام النفعية بصورة طاغية أو مباشرة فيه ، فيتم ممازجتها بالجمالي المتحسس لحقائق التلذذ الجمالي و إستخراج الكامن الذي يقود آلية التذوق الجمعي وارتباطاته بالغرائز المكبوتة وبمستويات التأثيرات السيكولوجية وتحولاته في الذائقة الجمعية وعوامل الإستفزاز النفعي التي يطرحها جمالياً عبر الجوانب البنائية للتشكيلات الجسدية الواردة في العرض والتي تمثل محاولة لتقريب محددات الإنشاء الجمالي من المتلقي وتؤثر فيه ، بأسبقية قصدية تكون سبيلاً لبلورة خطاب العرض المسرحي بصورة كلية تشكل (نص العرض) الذي يمثل الصيغة النهائية لإيديولوجية المسرحية ، قبل بلوغها المتلقي الذي تحدده سياقات العرض ونسق أداء التشكيلات الجسدية المستوعبة في خطاب العرض الكلي .وكما موضح بالخطاطة الآتية :-



[١٨٧] - ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ج٢، ص٤٥٨.

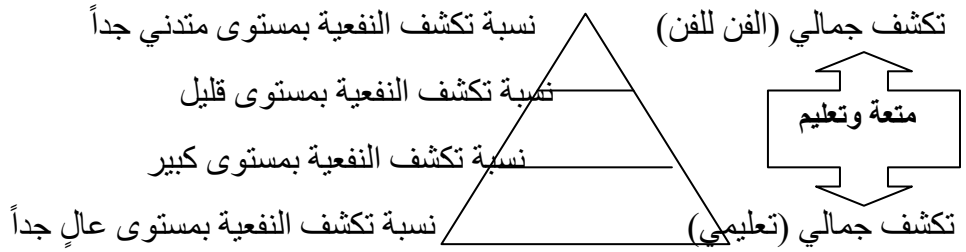
الفكرة إرسال ←

الصوت عناصر أخرى

خطاطة رقم (٦) توضح تمرحلات تجسد الفكرة نصياً

ما سبق يقود الى حقيقة ،أن العرض المسرحي لا يتأسس طبيعياً مثل صيرورة المعاش ، و إنما يكون وفق جهد فني قصدي مسبق يهدف إيصال إيديولوجية ما ، لذا يكون النفعي قائماً في ذاتيته الإنشائية وتجسيدها الذي يتبلور في كيان الممثلين /الأجساد ، كمحصلة حسية/تشكيلية تتجه نحو إنشاء عرض مسرحي يوظف منهجاً بصرياً بالدرجة الأولى ، كي يمثل جوانب التعبير لمكنونات التشكيلات الجسدية التي تنهل من بنية سيميائية ضمن البنية التشكيلية الكلية للعرض ، التي لا تقتصر على جزئيات العرض بل لكل وحدة من الوحدات الشكلية التي يستقيها العرض إسهام فاعل ضمن النظام الشكلي الكلي ، وتمتلك قصديتها النفعية المتأطرة ضمن الصيرورة الخطابية الجمالية ،والتي تتجسد بتوترات تشكل مجموعة من الجدليات ، التي تدخل مقارنة من جهة حسية/بصرية توضح العلاقات السيميائية في ضوء هذا التشكيل الخاضع لقواعد جمالية تمثل تكاملية خطاب العرض ، والتي يتم إستنهاض مكوناتها النفعية بفعل صياغة تشكيلاتها بالتركيز على إظهارها بصورة جمالية مغلفة لسياقها السيميائي المتمازج معها، لذا فإن الإستجابة الشكلية لسياق التشكيلات الجسدية أرتبط بصياغة الإنشاء الجمالي/السيميائي عبر تبنى أحكام قيميه مؤازرة بينها تعزز حسن التوظيف الاستثماري لنفعية خطاب أداء الأجساد و التمكن من تأسيس أبنيتها في تطابق متلاحم جمالياً ،كي يُمكن من تكشف العرض بصورة تواصلية تستند التوجيهات الجمالية في إخضاع التشكيل وطبيعة خطاب الأجساد الى نسق يرتبط بالمضمون لكنه يفرض عليه صياغة شكلية تمازج المضامين النفعية بتوسعات تنظيمية تشمل جميع العناصر الجزئية لكشف بنية التشكل الكلي ضمن الخطاب الجمالي ، عبر الإستناد إلى إبانة متباينات أنواع النشاط الإنساني و الإمساك بالجوانب النفعية السائدة بشتى أشكالها كي تمثل تركيباً مساناً بمسوغات جمالية ترتبط بالمتطلبات الصياغية للأجساد ، بحيث يتم تركيبها وفق سمات بنائها الأيديولوجي وعلاقاتها السيسيولوجية عبر مجموعة من العلاقات المترابطة ضمن معطياتها التشكيلية ، ثم بعقد مقارنات تمايزية تستثير محفزاتها التي تمنح جوانبها السيميائية قدرتها التواصلية عبر مكونات الوحدات التركيبية للأجساد وطرق إنشائها الجمالي ، الذي يخضع علاقات هذه المكونات لحركية التحليل المتداخل لما هو جمالي/سيميائي .

ومـن الجـدير بـالقول ، أن العلاقـة بـين الجمالي/السـيميائي لا تـأتي كمتوازيـات منفصـلة ، بـل كهجـين جـدلي يشـكل كليـة جماليـة تسـند سـماتها الحسـية وتفعـل نسـيج علاقاتهـا مـع المضـمون النفعـي بفعـل الإرتقـاء بـالإدراك الحسـي إلـى إقتنـاص جماليتـه النابعـة مـن جدليـة علاقاتـه الموحيـة بمضـمونها بسـتار غـلاف أداء الأجسـاد الجمـالي بشـكل يوفـق بـين المـدرك الجمـالي والأيـديولوجي ضـمن مسـتويات متباينـة تغلـب بعضـها حينـاً علـى الآخـر ، وهـذا مـا يجعـل تكشـفات النفعيـة تتبـاين فـي صـيرورتها الجماليـة لدرجـة تبـدو فيهـا أحيانـاً كأنهـا غائبـة إلا أنهـا تبقـى موجـودة ، لكـن بنسـبة تكشف متدنية ، وكما موضح بالخطاطة الآتية:



خطاطة رقم (٧)توضح مستويات تكشف النفعية ضمن الهرم الجمالي

وتبعـاً لـذلك يتـداخل التفاعـل بـين المضـمون وجماليـة التشـكيلات الجسـدية محـدثاً خطابـاً جماليـاً يتلاقـى فيـه الإبـداع بصـور متجـددة لا تسـتنفذ قـدرتها الإنتاجيـة السـيميائية وتبقـى ضـمن حركيـة الواقـع وتغيراتـه ونمـو المتطلبـات الحياتيـة ومـا يتبعهـا مـن تطـور فـي المجـالات المختلفـة وتأثيراتهـا فـي تحديـد مسـار الفكـر الفنـي وطبيعـة التـذوق الجمـالي المـرتبط حـداثوياً بمتطلبـات الإختـزال توافقـاً مـع تسـارع المتغيـرات الحياتيـة فـي كـل لحظـة وبيـان أهميـة التغيـر اللحظـي وقيمـة الوقـت بثـراء الإنتـاج ، ممـا يتطلـب إيجـاد صـيغ تعبيريـة جماليـة ترتقـي للمتغيـرات ، بمـا يعكـس واقعـاً سـريع التحـول واعتمـاد الجانـب البرغمـاتي وسـيلة لتحقيـق التغيـر الحسـي الفعلـي لاسـتثارة الـوعي النقـدي للواقـع ومحاولـة إيجـاد سـبل تنميـة الواقـع فنيـاً ، و إسـتيعاب قيمتـه فـي ضـوء إعـادة أصـوله الجماليـة بمعطيـات حداثويـة ومعاصـرة تتبنـى الأجسـاد فـي شـمولية خطابهـا الإنسـاني فـي ظـل البحـث عـن كينونـة العلاقـات السيسـيولوجية وتنويعاتهـا شـريطة إدراك الخصوصـية الثقافيـة لكـل مجتمـع مـع إباحـة الـتلاقح الثقـافي فـي محاولـة لغـزو الثقافـات بأسـلوب تبـادلي يتـيح وحـدة الإنسـانية والخـروج عـن التقوقـع الـذاتي لأي مجتمـع تواكبـا مـع روح العصـر كمـا تجسـد مـثلاً فـي (مسـرح الاودن)، بمـا يجعـل لسـمة النفعيـة المسـاهمة الفاعلـة فـي التأسـيس الجمـالي لاسـتيعابها الطـابع الشـمولي فـي بحـث المشـاكل الإنسـانية ومناقشـة القـيم الحياتيـة المعاشـة بأسـاليب جماليـة

تيسر حسن تقبلها ، محققة غايتها التثقيفية بإطار جمالي تتفاعل معه في تدعيم موقفها المؤثر إيجابياً .

ثامناً: سمة الأخلاق :

يظهر في الأخلاق ترابط تمازجي بينها وبين السلوك بوصفه انعكاساً شرطياً لتكشفها بما يجعل السلوك التطبيقي مرتبطاً بقواعد الأخلاق ، لذا تم التعاطي مع الأخلاق بوصفها العادة ، والسجية ، والطبع ، والمروءة ، والدين . ويطلق على علم الأخلاق بعلم السلوك ،أو تهذيب الأخلاق ، أو فلسفة الأخلاق،وهناك قسمان رئيسان للأخلاق أحدهما الأخلاق النسبية المرتبطة بزمان ومكان معين والثاني الأخلاق المطلقة وتمثل مجموع قواعد السلوك الثابتة التي تصلح لكل زمان ومكان .وقد فرق (ديكارت) في كتابه (مقالة الطريق) بين الأخلاق النظرية (النهائية المستندة إلى المبادئ الفلسفية) وبين الأخلاق المؤقتة المستندة قواعد لمجتمع معين .وتناغم مع هذا القول رأي (لفي بروهل) القائل: أن التقدم الأخلاقي.. يدل على مطابقة السلوك العملي لقواعد الأخلاق في حياة إنسانية أفضل .والأخلاق الساكنة(المغلقة) عند (هنري برغسون) تقابل الأخلاق الحركية (المتفتحة) ، وهناك من حاول إيجاد علاقات ضمنية في شمولية الأخلاق ، إذ صرح (دوركهايم) قائلاً : الحادث الأخلاقي لا يكون سوياً في مجتمع معين إلا إذا كان شائعاً في العدد المتوسط من المجتمعات الأخرى التي هي من نوع ذلك المجتمع . .كما يشير (جون سيرل) إلى رأي(هيوم) الذي رأى في وظيفة الإقرارات الأخلاقية أنها تقتصر على التعبير عن المشاعر والتأثير في السلوك الإنساني.[١٨٨]

إن طبيعة العلاقات الجسدية تأخذ سمات البيئة التنظيمية لطبيعة توظيفها وتسند أدوار المضمون الشخصي الفاعل مع الشكل وهذا التفاعل يمثل الإطار المحدد لديناميكية العلاقات الجسدية ضمن الضبط السيسيولوجي الذي يهيئ إشباعاً للجوانب النفسية في عملية التلقي والتقبل الشعوري الإيجابي للمعطيات الخطابية الجسدية عند توفر عناصر التشكل (السلوكي) المتفق مع إيجابية الشعور السيسيولوجي الكلي.

لذا ، على الرغم من تجريدية مصطلح الأخلاق إلا أنها تتبدى في السياق السلوكي الإنساني عبر أداء الجسد بوصفه تجسيداً حسياً لمستبطناته المحفزة للسلوك ، ففي الحياة أو على المسرح ، نتحرّك ، و

---

[١٨٨] - ينظر : صليبا ،جميل . مصدر سابق ، ج١، ص٤٩-٥١.
كذلك ينظر : سيرل ، جون . الفلسفة في قرن جديد ، ت: نجيب الحصادي ، (http://www.nizwa.com/volume٤١/p٤٤_٥٥.html).

ننتقل ، نكشف عن أنفسنا. لا شيء يمكن أن يكون أقرب إلى صميم الوجود من هذا العمل المزدوج المفروض حيوياً.[١٨٩]

وهذه العلاقة الثنائية ما بين الأداء الجسدي السلوكي ومستبطناته النفسية تلتقي و الطروحات الفلسفية المثالية إلا أنها لا تستثنى في الطروحات المادية بوصف الداخلي ما هو دافع محفز يتركز في الضرورات البيولوجية والحاجة الذهنية المحفزة للأداء ، ومهما تباينت الآراء يبقى السلوك الجسدي المَعبَر الممكن كشف البعد الأخلاقي عبره والذي يزداد تكشفه بفعل علاقاته السيسيولوجية ، لذا يتخذ الجسد في علاقاته مع باقي الأجساد شرائط أخلاقية السلوك السيسيولوجي الخاضعة للنواميس المعرفية والسياق الثقافي لكل مجتمع فتشكيلات الأجساد العلائقية السيسيولوجية تحقق تواصلها بغية تحقيق اللذة الحسية /البصرية وفق جدلية الصراع الذاتي بين المباح والممنوع الأخلاقي ، لذا تغدو الممنوعات والمحظورات الجنسية بتكشفاتها الجسدية ممتنعة عن المباشرة وتقترب بتكشفاتها المباشرة من القبح في الاتصال الخطابي المسرحي ، لا لإقران القبح بالأعضاء الجنسية بل بأسلوب الكشف عنها عبر الخطاب المسرحي ، وهذا يجعل المتلقي ضمن صراعه الأخلاقي الذاتي يتخذ موقفاً سلبياً من التشكيل العلائقي للأجساد لافتقارها وفق المفهوم الجمالي لسمة جمالية أساسية طرحتها الفلسفات العالمية ومعتقدات الشعوب ألا وهي الأخلاق والتي يترتب عليها إقصاء أي محظور يحجم التواصل ويؤدي إلى التقاطع مع الفواصل الثقافية المشاعة ، مما يتطلب ضمان نقاء عرض التشكيلات الجسدية من المحظورات الأخلاقية وأن لا تكون الممارسة الفنية موجبة لوهن التواصل بحجج التجريب ، لذا يفضل جمالياً أن تتجه المحظورات إذا كان لابد منها للتستر في بنية التشكيلات الجسدية وفي فرضيات تأويلها الممكن تحقيقه ، بل أن تسترها يصعد من التكشف الجمالي للتشكيلات الجسدية لأنه يستدعي الفرضيات و الاحتمالات لمقاصده دون المباشرة التي قد تتعارض مع الأخلاقي ، فضلاً عن أن ترميزها أو تأويلها يمنحها فرصة تحفيز الفضول الذي يعطي فرصة مميزة لتفاعل المتلقي مع رسائلها المبطنة دون خدش للحياء العام.

ومن هذا المنطلق فإن ،التعدي على المحرمات الأخلاقية ينفي التواصل المسرحي الإيجابي حتى وإن كان لإعتبارات المجاملة الأخلاقية لجمع المتلقين فالسلوك المحكوم علية

١٨٩- **ينظر :** Jerry blunt , the composite art of acting ,Macmillan publishing co ,inc. new York , collier Macmillan publishing , London .p:٤٥ .

بغير الأخلاقي يستهجن بحيث يضفي تصوراً غير جمالي على السلوك بكليته . ولا يقتصر ذلك على سلوك الممثل في مساحة العرض بل ويفترض ذلك حتى خارجها ، فـ" لاشيء يدمر النظام في المسرح مثل سلوك الممثلين غير الأخلاقي ".[١٩٠]

إذن ، يشكل الأخلاقي بذلك حاجزاً سيكولوجياً مهماً في طريق التصدر التشكيلي المراد إظهار محاسنه الجمالية ، وهذا يجعل السياق الثقافي المشاع أخلاقياً عنصراً مهماً في الحكم الجمالي ، إذ يتمازج السياق الثقافي في المنظومة الجمالية للتشكيلات الجسدية ، لذا يشترط توافقهما ، بما يضمن التواصل مع المعروض المسرحي ، وعدم اعتراض السياق الثقافي لخطابها البصري ،لما له من تأثير سلبي في التلقي الجمالي وقطع التواصل مع العرض ، مما يتطلب مراعاة الاستجابة الإيجابية عبر اتفاق السياق الثقافي مع محددات المسار الخطابي للتشكيلات الجسدية .

تاسعاً : سمة الترميز :

ينتسب الترميز الى الإحالة الشكلية الاختزالية التي يتم الاتفاق سيسيولوجياً على مرجعيتها الدلالية ، بما يعزز تكشف المعنى باستدعاءات تقارب الإستنتاجية وتتطلب تدخلاً ذهنياً في اقتناصها ، ولقد تضمن النص القرآني مقولة الرمز بوصفها تأتي نيابة عن اللفظ وبوصفها آية ودليل إعجازي ، إذ قال الله (سبحانه وتعالى) " قال ربِ أجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً وأذكر ربك كثيراً وسبحه بالعشي والإبكار ".[١٩١]

وضمن التشكيلات الجسدية تتكشف محاولة استبانت البعد المضموني الكامن للمعطى الشكلي وإيجاد تموضعاته السيسيولوجية المعاشة ضمن خطاب العرض ، و يتم ذلك بإعادة تركيبها وفق إمكانية التواصل بشكل يغاير في بنية علاقاتها التي تتكشف في تمظهرات التشكيلات الجسدية بغية الإحالة إلى الجانب العلائقي للمتشبه به بهدف إثراء الأفق التقبلي الجمالي عبر مداعبة المشاعر بالاستعارة الشكلية ومضمونها .

إن المتقاربات الشكلية بين المتداولات الترميزية تمتلك طابعها الإنشائي بصورة اختزالية تستهدف الإمعان في الإيحاء إلى معناها ، لذا لا يكون الترميز جمالياً إلا بطابع الاختزال والإيحاء فيه . فهو يستوعب الكلي ويكثفه ليعبر عنه ، فالترميز جزء من كل

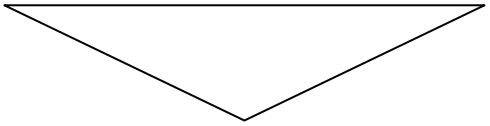
---

[١٩٠] -يوسف ،عقيل مهدي. نظرات في فن التمثيل ، (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٨م)،ص١٠٤.

[١٩١] - القرآن الكريم . سورة آل عمران ،آية (٤١).

،اختـزال وتكثيـف لنسـق كلـي بنسـق مقتضـب يشـير إلـى النسـق الكلـي بإحـالات مقتصـدة بتشـكيل واحـد يكـون نقطـة انطـلاق لملحقـات هـذا النسـق الجزئـي وتفرعـات الأنسـاق عنـه فـي المتصـور عـن النسـق الكلـي ، فعمليـة البنـاء تنطلـق مـن الترميـز الشـكلي الجزئـي نحـو مـديات هـذا الترميـز وصـولاً لمفترضاته الكليّة ، كما موضح في الخطاطة الآتية :

كلية الموضوع المعبر عنه



ترميـز (اختزال الكلي)

خطاطة رقم (٨) تجسد تركيز الموضوع الكلي في نقطة اختزال ترميزية

ويتخـذ الرمـز جانـب التشـبيه والاسـتعارة بحيـث يـأتي الشـيء مثـيلاً دون مباشـرة وهـذا مـا تطـرق إليـه (ابـن سـينا) عنـد خوضـه فـي مفهـوم الجمـال عبـر المحاكـاة بوصـفها تقتـرن بالتشـبيه والاسـتعارة والتركيـب ويصـنفها فـي أنهـا تـرد مثـيلاً للشـيء دون أن تكـون هـو بشـكل مباشـر ،عنـدها تكـون علـى سـبيل تشـبيه الشـيء بغيـره أمـا بإبدالـه بغيـره وهـو المجـاز والاسـتعارة و أمـا على سبيل التركيب بينهما .[١٩٢]

يمكـن القـول أن ، جماليـة التشـكيلات الجسـدية يمكـن لهـا أن ترتكـز علـى سـياقات رمزيـة تشـكل لغـة بصـرية تتضـاءل إزاءهـا لغـة اللفـظ ، ولكنهـا تبقـى حاملـةً للشـكل والمعنـى وتتلقـف النمـاذج الشـكلية التـي يحفزهـا السـياق السيسـيولوجي و إخضـاعه الـى طبيعتهـا التكوينيـة ، بمـا يبـين فـي تشـكيلاتها إشـارات إنسـانية تتبـدى بـالأداء حتـى وإن تراكبـت بطـرق تحويريـة تسـتهدف الإمعـان فـي كشـف التعـالق الإنسـاني و تجاوباتـه مـع المنطلقـات الإيحائيـة بغيـة إيجـاد صـيغ تعبيـر جمـالي لتوسـيع مجـال البحـث فـي المسـافة الجماليـة فـي محاولـة إدراك متقاربـات المعنـى ،مـع سـياقه الثقـافي وفـق محفـزات تشـكيلات الأجسـاد التـي تقـود آليـة الإحالـة للمضـمون وفـق سـياقه السيسيولوجي ومحدداته الثقافية النابعة عنـه.

عاشراً : سمة التأويل :

---

[١٩٢] -ينظر :يوسف ،عقيل مهدي . الجمالية بين الذوق والفكر ،ط١، (بغداد : مطبعة سلمى الحديثة ،١٩٨٨م)،،ص٥٨.

أن التأويل برأي (الجرجاني) صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله والتأويل هو أن يحتمل الكلام أكثر من وجه . كما يرى (ابن رشد) في التأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية .والتأويل عند (ليبنيز)مرادف للاستقراء ، وهو البحث عن علل الأشياء للارتقاء منها إلى العلة الأولى ، وهي الله (سبحانه وتعالى) .[١٩٣]

كما ان للتاويل جذور اسلامية ،اذ أن (الصوفية) اعتمدت علم الباطن الذي تَمثل بعدم الاكتفاء بالتفسير الظاهر لآيات (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف) و إنما العمل على تأويلها الذي يمثل علم الباطن كونه الخاصية الأساسية للتصوف والموروث برأيهم من الإمام(علي بن أبي طالب{ع})عن طريق النبي(محمد {ص}).[١٩٤] اللذان أشارا إلى(النص القرآني) بأنه حمال أوجه متعددة ، بما يلتقي ومفهوم التأويل الذي تكشف بشكل مباشر في أكثر من موقع ضمن النص القرآني لاسيما في(سورة يوسف { الآيات ٦/٣٦/٣٧/٤٤/٤٥/١٠٠/١٠١ })وهذا التوجه نحو التأويل ظهر جلياً في المعطيات الفلسفية الإسلامية ، كما ظهر عند التفكيكيين وخاصة لدى (دريدا) مما يؤكد أسبقية الفكر الإسلامي في تناول موضوعة التأويل المستندة إلى الكشف اللامتناهي للمعاني ويفصح عن جذوره التأسيسية في التراث الإسلامي .

وعلى صعيد المسرح لا يتطلب التشكيل الايقوني للأجساد عناءً كبيراً لإدراك الترابط الحاصل فيه بين تشكيل الأجساد ومضمونه ، بمعنى تكشف علاقات تماثل ، بين إنشاء الأجساد على مساحة العرض شكلاً ومضموناً ، إلا أن الأجساد بتشكلها التأويلي تتباعد كل التباعد عن مضمونها المباشر ، مما يعني أن أسلوب تشكل الأجساد ، يحدد مستوى تقاربها أو ابتعادها عن مضمونها ، وكلما منحت التشكيلات الجسدية تكويناً علائقياً يتخذ طابعاً يميل إلى الغموض في صياغته الشكلية من ثم في الإحالة الى مضمونه كلما كانت التشكيلات

أقرب إلى تبني سمة التأويل ، حيث تتحدد كيفيته بأطر تشكيله ، لِما يبعد المعطى عن مضمونه الحقيقي ، بغية فتح المجال للكشف الذي يمارسه المتلقي والفرضيات المحتملة والمتنوعة بفعل التشكيل و طروحاته المضمونية المؤجلة التي تسمو في إنتاج الموضوع

---

[١٩٣] - ينظر : صليبا ، جميل . مصدر سابق ، ص٢٣٤.

كذلك ينظر : مطلوب ، أحمد . مصدر سابق ،ص ٢٨٩.

[١٩٤] -ينظر : الحفني ، عبد المنعم .الموسوعة الفلسفية ،(بيروت : دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع / القاهرة : مكتبة مدبولي ، د.ت)،ص١٣٨.

الجمالي وتعزز تأثيراته ضمن مسار التلقي بنسبة كبيرة، بفعل ما تحفزه من إسهامات ذهنية تتناغم والتشكيل الجسدي المعروض بصرياً ، مما يدخل التشكيلات في التتابع التراكمي لاستنتاجات الوعي ضمن حيز معطيات الجمال السيميائي والتي تدفع نحو تنوع المتلقيات بإفتراضات متجددة ، تتخذ من التشكيلات منطلقاً لتعمق سيميائي ،يمنح شعوراً جمالياً لحظة كل كشف إفتراضي لقصدية خطاب تشكيلات الأجساد ومحاولة إستضاءته وكشف بنيته الداخلية ومحاولة تفكيكها .

ومن الملاحظ ، تعاطي العديد من الخطابات المسرحية الحديثة والمعاصرة مع مشكلة التلقي وفق ظن الغموض القصدي المؤدي إلى عرقلة إدراك ماهية المضمون الخطابي ومحاولة تأكيد العلاقات الشكلية وبحث سبل ترابطها الجمالي وإستكشاف اشتباكاتها الجمالية اعتماداً على تراكمات الخبرة التشكيلية لتحسس العلاقات التشكيلية للأجساد.وهذا ما تجسد مثلاً في (مسرح الصورة).

ويتولد تأويل العرض المسرحي عن تعددية المعاني الناتجة عن معطياته الحسية ممثلة بالتشكيلات الجسدية فهي تعبير دقيق عن جدلية التشكيل الحسي ومضمونه والتي تقود إلى إشتقاقات إستنتاجيه تصل أحياناً إلى مراحل تتجه بمسار يغاير المقاصد الأصلية ، والذي يمكن أن ينتج مثلاً عن تحويرات شكلية لعلاقات الأجساد تسهم في بث تعدد المعاني ضمن الطقس الإحتفالي ، إذ " ثمة طقس يخيم على المشهد الاحتفالي ، على الموضوعة التي يمارس فيها تفكيكاً ، بحيث يحيل كل ما يمكن إعتباره سراً من الأسرار الى علامة إستفهام ، ... وما يتبع ذلك من تجيير للمعرفة ، وتحوير للجسد في منحاه الطقوسي الديني ".[١٩٥]

وتقود حالة الإنفتاح على المعاني المتنوعة إلى انتفاء المعنى الواحد ، إذ تغدو الكشوفات المضمونية بعيدة عن حقيقة ثابتة واحده ، لذا فهي تحتمل التزييف والمبالغة والظن ، مما قد يحيلها إلى مستويات اللامعنى ، والذي أرتبط كثيراً بمفهوم الجمال ، إلا أن حقيقة الخطاب القصدي للمسرح يباعد التواجد للامعنى ضمن العرض المسرحي بوصفه حاملاً أساساً لقصديته المضمونية والتي تثير متقاربات مفهومية حتى مع افتراض غياب المعنى لبعض التشكيلات ، فالإنزياح الشكلي المؤدي للإنزياح المضموني يشمل رفض المعنى ، لكنه في حقيقة الأمر يستوعبه ويستدرجه إلى مستوى المعنى الخفي ، المقصي لإدراكه المباشر ، وهذا يعني وجوده رغم الإقصاء القصدي إلا انه يكون جزءاً من الكلية

---

[١٩٥] -دريدا ، جاك . انفعالات .مصدر سابق ، ص١٣٤.

الجماليــة الطاغيــة بتــأطيره ، والــذي لا يمكنــه الــتخلص مــن هيمنتهــا ضــمن ســياق التشــكيلات الجسـدية لأنهـا تشـيد بالمضـمون وتعـزز تكشـفاته ، وهـذا التـداخل يتـيح إمكانيـة إسـقاط المعنـى علـى المزعـوم أن لا معنــى لــه وتبقــى الفرضــية قائمــة لاســيماً فــي مجــال التشــكيل التــأويلي ، فعمليــة البحـث عـن المعنـى لا تقـود إلا لتكشـفات آنيـة تصـطدم مـع بعضـها الـبعض وتنفـي بعضـها ضـمن جدليـة المحطـات الكشـفية و اسـترجاعاتها لتصـورات المعنـى المسـتتر خلـف التشـكيلات الجسـدية والتـي تأخـذ منطلقـات الإتجـاه البحثـي وفـق خصوصـية المعطيـات التشـكيلية للأجسـاد فـلا وجود لتأويل ينطلق من لاشيء . وكما موضح في الخطاطة الآتية :

خطاطة رقم (٩)تبين تعدد المعاني للتشكيلات الجسدية المتسمة بالتأويل و الأحرف (أ،ش،ق....معاني متعددة) تؤشر مستويات التباعد مع مركزية المعنى المتشكل بالأجساد.

إن التشـكيلات الجسـدية تمتلـك جماليتهـا التأويليـة بسـبب صـياغتها بمنطلقـات تسـند الـدور الأسـاس لتشـكيلاتها بأسـلوب يفعـل دور التلقـي فـي إسـتنهاض احتمـالات المعنـى والكشـف عنـه وجلـي غموضـه ، وهـذا يعنـي أن التأويـل لا يكمـن مـن حيـث الأسـاس فـي خاصـية التلقـي ، بـل تقـوده آليـة إشـتغال الأداء الجسـدي المسـبق وفـق التنظـيم التشـكيلي للأجسـاد ضـمن صـياغتها الفنيـة علـى مسـاحة العـرض ، وهـذا التحـدد يوجـه مسـار التشـكيل نحـو التأويـل لـدى المتلقـي أو منطقـة اشـتغاله ، فهـو تأويـل متحـدد بحـدود منطلقـات التشـكيلات الجسـدية مـع إنفتاحـات تسـتند مسـاحتها الذهنيــة وفــق محفــزات تصــميم التشــكيلات الجســدية ، لــذا لا يكــون التأويــل إلا بوجــود تلــك المحفـزات الشـكلية التـي تقـود مسـاره ، بمـا يتضـمنه مـن عناصـر فاعلـة فيـه ، ولـيس أدل علـى انتفـاء الإدراك التـأويلي مـن الشـكل الإيقـوني للأجسـاد الـذي يسـتدل عليـه عبـر مفـاهيم مباشـرة لا تسـتدعي الإسـهام الفاعـل لاحتمـالات التصـورات الذهنيـة وافتراضـاتها فـي جماليـة تلقيهـا .وكمـا موضح في الخطاطة الآتية :

تشكيل أجساد أيقوني ← تطابق المسافة المعرفية/متيسر ← جمالي متدني الفعالية.

تشكيل أجساد ترميزي ← ابتعاد جزئي للمسافة المعرفية/إيحائي جمالي فاعل.

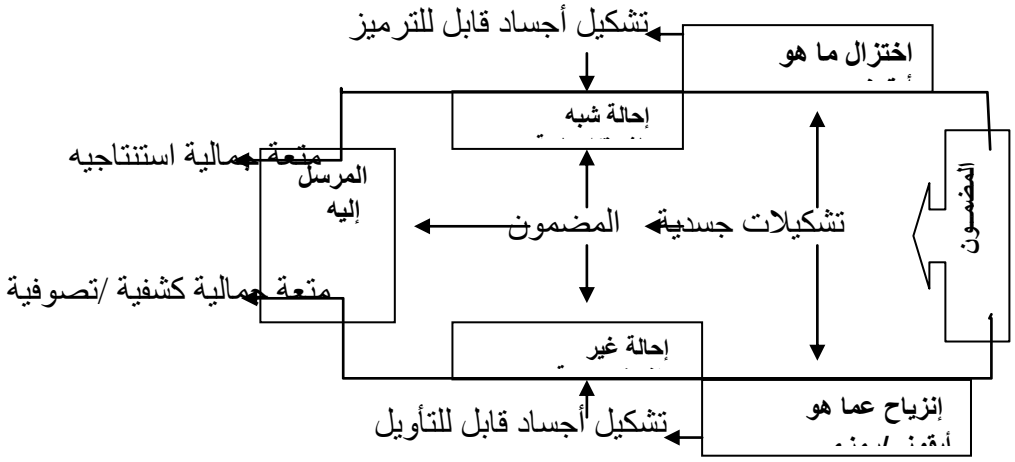
تشكيل أجساد تأويلي ← أتساع المسافة المعرفية/مفكك ← جمالي عالي الفعالية.

خطاطة رقم (١٠) توضح التقسيمات السيميائية و أثرها في الحكم الجمالي

وتستند القضية الأساس في التأويل فعل الإبهام القصدي الناتج بطبيعة تشكيل التركيبات الجسدية وتداخلاتها وتنظيمها العلائقي وحدود المتمايزات بينها والتوقف المسهب أمام احتمالاتها ، والحرص على اكتشاف خفاياها وإيجاد العلاقات الكامنة بينها وتحديد الإتجاه الأسلوبي النابع من تشكيلها بنوع من الإستنتاجات الخاضعة للإنزياح والتجاوز وعدم الاستسلام للافتراضات ، بإصرار يرتبط بصيرورة تعيد ترتيب الممكنات السيميائية لكنها تتعارض مع بعضها ضمن جدلية الكشف المتواصل .

إذن ، تتكون فعالية التأويل للتشكيلات الجسدية بصياغة فنية تحجب الرؤيا المباشرة ليتيح إمكانيات تعددية للوصول لذاتية القصد الأصلي للمعنى بالتوالد المستمر للمعنى وتفرعاته. وكان الصوفيون معتقدين بالتأويل بينما الظاهريون نبذوه لصالح الإهتمام بالمعنى الظاهر فحسب ، فالشكل المتعين في الخطاب يمثل محصلة التفاعل السيميائي بين مضامين الأشكال والتي تقود الخطاب في انسجام يندمج ضمن مبدأ سيميائي لبنية الأجساد التي تتخذ أسلوباً يحيد التشكيلات الجسدية نحو ترابطات تصورية تكسبه شعوراً بالغموض ينفتح نحو بنائية التأويل التي تشكل وسيلة الخطاب الجسدي ، بما يسهم بالإتيان بفكرة الإزاحة للمعنى و الإنزياح عن تمركزه بالابتعاد عن النسق المباشر إلى التولدات اللانهائية للمعنى ومحاولة انتزاع كل كشف مؤقت كنقطة انطلاق لكشف آخر ضمن صيرورة الكشوفات ، مما يسمح بإقامة تشكيلات جسدية تعطي مضمونها وفقاً لتأسيسها ، لكنها سرعان ما تباعده عند التأسيس التأويلي نتيجة الدفع الشكلي لإحتمالات مضامين أخرى تبقى قائمة عبر زمن ديمومتها بحيث تستنهض محاولات الكشف السيميائي الذي يقع في موقع عدم الإبانة فيما يشار إليه مع احتمالات الإحالة لما يناب إليه فيكون المعلوم المباشر غير متحصل لا يتمتع بالثبات وينتقص من مصداقية استنتاجه فينفتح نحو آفاق التعدد فتكون محصلاتها مجازية التعبير وتتقارب مع الكشف الصوفي ، وهنا تكمن جماليته التي تتأسس وفق المعطيات الجسدية المتدفقة والمدعمة

بالخيال التكويني الذي يمنح حيوية يتدفق بفعلها الموضوع الدرامي.لذا تتكشف هنا متمايزات بين الترميز والتأويل في الإسهام الجمالي /السيميائي ،يمكن توضيحها ، بالخطاطة الآتية :



خطاطة رقم (١١) تبين المتمايزات بين الترميز والتأويل من ناحية مستويات تجسيد المضمون و أثرها في التكشف الجمالي للتشكيلات الجسديةً.

يمكن الاستنتاج ، أن الإتجاه نحو التأويل شكل خصوصية حداثوية وما بعد الحداثوية بسبب طابع الإنزياح نحو الغموض الجزئي في النتاج الخطابي على مستوى التنظير والتطبيق ، والتي أظهرت الموضوع بنوع من التفكيك و إعلاء شأن الثانوي وتأكيد العلاقات الإنسانية وشمولية الخطاب ، وهذه التكشفات انعكست على التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي ، والتي جعلتها بعيداً عن مضامينها المباشرة باستدعاءات احتمالية لما يكمن خلفها ، مما أبعد المعنى الظاهر وأخضعه للتقويض والتأجيل والانحلال ، فأصبح العرض أكثر دعوة لتدخل ذهنية المتلقي لكشف طلاسمه ، نتيجة تخطي أفق انتظاره ، وهذا جعل المتلقي في حالة إنبهار إزاء الصياغة التشكيلية للأجساد ، وما تبثه من تعدد لاحتمالات المعنى ، بسبب طابع التشكيل القابل لإبعاد المعنى وتحصله بشكل مباشر. ولعل هذا ما أوحى بأن العرض أفتقد المضمون لصالح الشكل الذي تم منحه الأهمية في التأسيس الجمالي بوصفه جمالية خالصة ظهرت في توجهات (الفن للفن) لكنه في الحقيقة لا يخلو من مضمون ، إلا أن تفكيك المعنى لما هو شكلي قابل للتأويل أبعد إمكانية تحصل المعنى بصورة يسيرة،مما أبدى الشكل

منفلتاً من المضمون ، بحيث يُدخل المتلقي في وهم الجمال الشكلي البحت ، وذلك عن طريق عرقلة مدركاته المباشرة ، لا لإقصاء المتلقي بل لأستفزازه جمالياً ، عبر استدعائه للإستجابه الشكلية للأجساد والانبهار بعلاقاتها المؤسسة وفق سمة التأويل.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- انقسم الفلاسفة إزاء تكشف السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية إلى اتجاهين رئيسين :-

أ. إتجاه جمالي مادي منح الحسي الأهمية الأغلب معتبراً التشكيل المنطلق الأول والنهاية ، لذا تم رفع شأن التشكيلات الجسدية وطرق تكشفها وتمازج كينونتها المضمونية مع مظاهرها ، فكان الميل السائد ، يتجه نحو تحقيق الوحدة بين التشكيل ومضمونه ، والجدل بينهما قائم كحقيقة لا تتبدى فيما يكمن خلف الحسي لأنه يتأسس أصلاً في الحسي الذي يفترض أنه ينتقل عبره ، من حيث مستوى الترابط الوثيق بينهما ضمن محاولة بلوغ تكامله في إقترابه من النموذج الجمالي . فظهر الإهتمام بالسمات الجمالية الممكن تكشفها من الناحية المظهرية والسلوكية المبينة بالأداء المستوعب بالتشكيلات الجسدية . لذا فإن السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية بوصفها معطى قائماً موجوداً بما فيها بصورة مباشرة أستندت في تكشفاتها على المظهرية/الحسية لتشكيلات الأجساد.

ب. إتجاه جمالي مثالي إنزاح نحو مديات التعامل مع التشكيلات الجسدية إلى مستوى جعلها مجرد نقطة بدء نحو ما هو معطى ، فالسمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ليست بما هو مباشر، بل تمتد إلى ما يكمن في لا حسية الأجساد ويقصي مظهريتها بالتمعن فيما تستوعبه من حيوية في كشف مضامينها بأساليبها الأدائية ، وما تتسم به من ديناميكية فاعلة .

ويمكن إيجاز انقسام الفلاسفة إزاء تكشف السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في الخطاطة الآتية :-

إتجاه جمالي مادي/(المضمون ← إندماج مع ← **التشكيل الجسدي)** ← **السمات الجمالية**

إتجاه جمالي مثالي/المضمون ← إحالة عبر ← **التشكيل الجسدي** ← **السمات الجمالية**

خطاطة رقم (١٢) توضح ترسمات الإتجاهين الفلسفين حول السمات الجمالية

٢- إن التشكيلات الجسدية لدى المصرحين فلسفياً ومسرحياً ، ولاسيما من ناحية معايير تنظيمها الشكلي يقضي بصياغاتها ، صياغة شكلية ، تعنى بالإهتمام بما هو جمالي ، لتشكيل الأجساد ، وهي سمات يتم تحقيقها عبر تشكيل الأجساد ، بجميع ما للتشكيل من سمات ظاهرية مدركة ، فتشكيل الأجساد يمثل محصلة سمات الجمال الفني ، وهو يستند العلاقة القائمة بين الأجساد وسمات تشكيلها الجمالي ، وهذه العلاقة تتشكل بنسب مختلفة تكون وفقها أساليب تشكيلات الأجساد ومستويات تكشفها الجمالي.

٣- إن السمات الجمالية ذات المرجعية الفلسفية الكلاسيكية مثل التناسق والتناسب و التحدد والتآلف ... بقيت محافظة على خاصيتها الجمالية التي وجدت طريقها بالصياغات الجمالية للتشكيلات الجسدية ، و فرضت نفسها حتى على التوجهات الحداثوية التي غالت في محاولة تغيبها بحجة كسر التقليدي والبحث عما هو جديد في الكشف الجمالي للتشكيلات الجسدية ، إلا إن التغيرات الحداثوية والمعاصرة طالت طرق الأداء الشكلي للأجساد ولم تطل سماته الجمالية التي بقيت فاعلة بقوة في صياغة التشكيلات الجسدية ، وهذا شمل التشكيلات الجسدية غير التقليدية والتي ظهرت مثلاً في (مسرح الصورة) فعلى الرغم من ظهورها بتشكيلات متداخلة ومتشابكة إلا أن السمات الجمالية بقيت الحاكمة لتشكيلها الجمالي ، مما أكد أصالة تلك السمات وإرتباطها بالذائقة الإنسانية الفطرية.

٤- تكشف سمات جمالية شاعَ اقترانها بما هو مضموني مثل سمات النفعية و الأخلاقية والترميز والتأويل ، إلا إنه لم يكن لهذه السمات أن تتكشف إلا في ظل العلاقة الفاعلة لها مع الحسي المعبر أو الناقل لها ، ومن جهة معاكسة فإن هذه السمات لا يمكن لها أن تكون إلا عندما يكون الحسي متأسساً بالشكل الذي يستدعي المتلقي للإحالة إليها ، ومن ثم فإن هذه السمات في حقيقة الأمر يقترن وجودها بالحسي الممثل هنا بالتشكيلات الجسدية وهذا ما تبدى مثلاً في إقتران الأخلاقي بالسلوك الأدائي للتشكيلات الجسدية ، فليس ثمة مكانة إلا في ما هو متأسس من سمات حسية في التشكيلات الجسدية ، لذا تكون المحصلة الإسناد التأثيري المتبادل لما هو شكلي ومضموني المتأسس بالسمات الجمالية للتشكيلات الجسدية التي تحيل بدورها إلى إمكانية تقصي السمات المضمونية التي هي إمتداد مباشر للمتكشف الحسي ، فتكون محصلة كل السمات معايير مرتبطة بتشكيلات الأجساد بوصفها وساطة تشير إلى كل ما يكمن خلفها (اللاحسي/اللاجسدي).

٥- تكشفت أنواع السمات بمستويات قاربت الجمالية بنسب مختلفة .وكالآتي.

أ. رغم مشاركة سمة الإنسجام في الإسهام الجمالي للتشكيلات الجسدية إلا إنها بدت أقل السمات تأثيراً من الناحية الجمالية بسبب طابع التكرار الشكلي القائم في خصوصيتها الإنشائية . وتنسحب بهذه الخاصية إلى سماتها الفرعية الممثلة بالتناظم والإيقاع الثابت.

ب. بينما شكلت وحدة المتباينات سمة جمالية أكثر تأثيراً من سمة الإنسجام من حيث تأثيرها الحسي الجمالي لما تتمتع به من خاصية وجود التنوع في طبيعة إنشاء نسقها الشكلي.وتنسحب هذه الخاصية إلى تفرعاتها الممثلة بسمات التمايز والتناظر والإيقاع المتغير.

ت. امتلكت سمات النعومة والمرونة والتجسيم واللون مكانة مهمة في الإسهام الجمالي ، لما تتمتع به من إمكانية منح المظاهر الخارجية للأجساد أشكالاً مميزة تكشف بشكل فاعل مثلاً في (مسرح الصورة) مما يبين دورها في إضفاء جمالية مميزة على التشكيلات الجسدية .

ث. حصلت سمات النفعية والأخلاقية على قدرتها التأثيرية الفاعلة جمالياً لإمكانية تمازجها القصدي ضمن صيرورة تشكيلات الأجساد بغية الحفاظ على إرسالياتها التواصلية الأيديولوجية والسيكولوجية ضمن الإطار الثقافي السيسيولوجي والمتكشف عبر سلوكها الأدائي ضمن كلية التشكيلات الجسدية .

ج. كان للإحالات الترميزية دور مؤثر في فعالية الإسهام الجمالي بسبب طابع الإيحاء المتأسس في تكشف التشكيلات الجسدية .

ح. أقصى مستوى جمالي تأثيري بالمقارنة مع باقي المستويات تمثل في الإمعان بزيادة المسافة المعرفية نتيجة طابع الغموض المتحصل في إدراك المضمون فكان التحوير والتحويل والتداخل و الكولاج والمونتاج الشكلي غير المألوف سبيلاً لتحصل التأويل الجمالي .

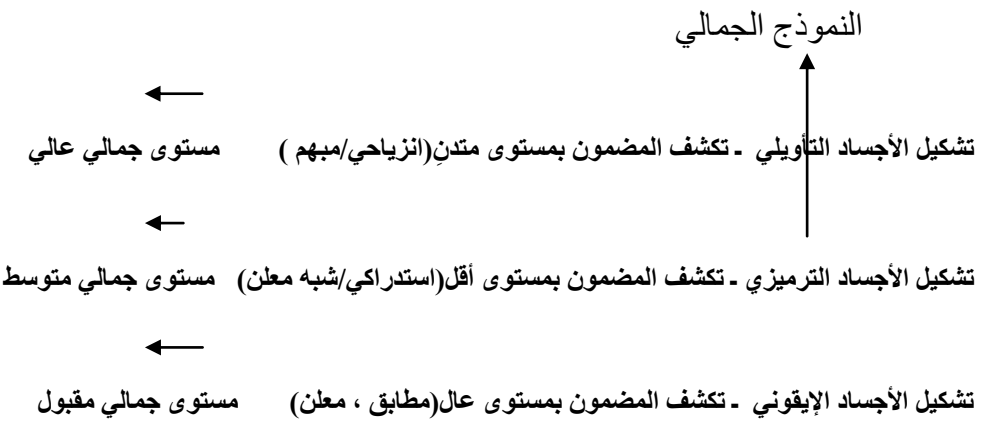
٦- إستندت تكشفات السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية إلى طرق تكشفات المضمون بمستويات ثلاثة:

أ. <u>المستوى الإيقوني :</u> وفيه تطابقت العلاقات الجسدية مع مرادفاتها الشكلية ضمن الواقع الحياتي فكانت أقرب للمحاكاة ، وبسبب تقليديتها ،أضمحل فيها التأثير الجمالي ، إذ تتبدى فيها المطابقة الكاملة بين الشكل والمضمون ، وهذا ما يتناغم والتوجه الكلاسيكي في الفن وفق رأي (هيجل) ، لذا فالتشكيل الإيقوني قارب التشكيل الواقعي ، فكان أقل تأثيراً من الناحية الفنية على صعيد التوجهات الجمالية المعاصرة الباحثة عن المغايرة للواقع .

ب. <u>المستوى الترميزي :</u>وهو مستوى جمالي مؤثر،إذ تتكشف فيه التشكيلات الجسدية وفق سياق حضورها بصورة جمالية افضل مما هي عليه في المستوى الايقوني ،لأنها تصدر عن إختزال

شكلي مؤثر فعال عبر تجاوزها التشكيل الايقوني ومحاولة أسلبة الواقع فتحقق جماليتها بتكثيفها الأدائي وتركيزها الشكلي وإحالاتها الاستدلالية للمضمون بصورة ايحائية،تستند مقومات ما خلف الجسدي،بمعطيات سيميائية،تكشف التمازج بين المعطيات الجمالية والأبستمولوجية ،مما يشكل مدعاة لتأكيد الطابع المثالي للفلسفة الذي يتبنى ثنائية الشكل والمضمون ،مما يسمح للمضمون بأن يحقق شكله الخاص بمعطيات تبادلية التأثير لا تستثني أهمية كل منهما بغية تحصل تشكيل ترميزي ينشد غاية جمالية تبلورها الفكرة الداعمة له كونها المنطلق والنهاية الممكن إدراكها عبر توسط التشكيلات الجسدية.

ت. المستوى التأويلي : وتبدو فيه التشكيلات الجسدية أكثر تأثيراً من الناحية الجمالية ، إذ ترتبط بمقومات حسية تستبطن محفزات مضمونية /ذهنية تستدعي احتمالات الإحالات إليه عبر فعالية ذهنية نشطه تحاول إماطة اللثام عما كامن خلف التشكيل ، لتنشأ الفكرة ، عبر صيرورة التحفز المنطلق من الجسدي المتشكل ، والذي يرجع إلى ماهيتها لكن بتحصل معقد يتناسب وتعقيد التشكيلات الجسدية ، مما يمنح إمكانية عرقلة تكشفها المساهم في إثارة اللذة الكشفية ، إذ تعمل التشكيلات الجسدية القابلة للتأويل على تكشفها في بنية حسية غير تقليدية تتبنى المضمون الموضوعي وتتستر عليه بصورة غالبة مع منح فرصة ضئيلة لتحصله ، بغية بلوغ مستوى عالي من لذة الكشف الجمالي .



خطاطة رقم (١٣) توضح مستويات التكشف الجمالي لعلاقة التشكيل بمضمونه

٧- تكشف أصالة السمات الجمالية بفعل إسهامها في إبانة قابليتها في تحديد صياغة التشكيلات الجسدية و تفعلها ضمن الخطاب المسرحي الغربي بصورة عامة.والتي تولدت أحياناً عن إمكانية تحسس متطلبات تحصل الذوق الجمعي وإضفاء مبرراته في صياغة التشكيلات

الجسدية ضمن عناصر التأسيس بشمولية إنسانية تبغي إنشاء خطاب عرض مسرحي مؤثر إيجابياً.

٨- تأثر التشكيلات الجسدية بالسياق الثقافي السيسيولوجي ، مما تطلب جعل التشكيلات الجسدية متوافقة مع الوعي الجمعي ، بما يتلائم مع الأداء التقبلي المفترض في سياقه الثقافي السيسيولوجي .

٩- التأكيد على عدم المباشرة والإنزياح نحو الغموض و الإستعارة والمجاز والخيال في كشف جمالية التشكيلات الجسدية .

١٠- التأكيد على الجوانب المعنوية لسمات النفعية و الأخلاقية في التأثير على الحكم الجمالي وممازجتها ضمن كينونة السمات الجمالية في السعي للإرتقاء بالتشكيلات الجسدية نحو القيم العليا والسامية .

١١- إن تشكيل الأجساد وفق السمات الجمالية معرفة متحصلة يمكن توظيفها بتأكيدات شكلية لا تقصي مضمونها فالخطاب البصري ممثلاً بالتشكيلات الجسدية أكد الإهتمام بمستبطنات التشكيل ، بحيث يستحضر التشكيل الجسدي مضمونه بما يتناغم والإتجاه الإدراكي الخالص الذي لم ينفِ عنه المضموني ، بل منحه مكانة أعلى في علاقته مع التشكيلات الجسدية والذي يتجسد مثلاً في النمط الرومانسي وفق رأي (هيجل).

١٢- ظهور سمات جمالية بنكهة كلاسيكية في الأغلب وسمات جمالية حداثوية ومعاصرة أكدت التأويل و إشتراطاته من تناثر وإنزياح وتهجين و كولاج ومونتاج .

١٣- أسهم توظيف التشكيلات الجسدية في زحزحة الأنماط التقليدية لمظهرية العرض المسرحي الغربي الذي قارب واقعه بإنعكاس مطابق وذلك بالإبتعاد عن تواجد الأجساد الإيقوني لمتطلبات الواقعية و الإتجاه نحو السمات الجمالية الكفيلة بإبانة مستويات العبث الإنساني وشمولية المعاناة الإنسانية وتداخلاتها التأريخية عبر الترميز والتأويل المصاغ في نسق التشكيلات الجسدية .

١٤- إن التشكيل الإختزالي للأجساد إقترن بسمة الترميز ، التي تستند الإحالات المضمونية ، وأن التشكيل يدل عليها ، بما أنيط إليه من إختزالات أدائية للتشكيلات الجسدية تسعفها السياقات الثقافية المتواضع عليها في رصد مضامينها وفق طرق تشكلها الجسدي المرمز.

١٥- ارتبط التأويل بالعروض المسرحية الغربية الحديثة والمعاصرة،مما شكل عنصراً مؤثراً في سيادة أساليب معينة لطرق تشكيل الأجساد عبر الاشتغال مع اللاجسدي /المضمون وانطلاقته بمعطيات جسدية . فتم التعامل مع التشكيلات الجسدية وفق نسق شكلي متحرر ، بإيجاد تشكيلات غير تقليدية تتفق مع إزاحة مضمونها المحفز لتكوينها . مما أعطى فرصة للخطاب الجسدي التأويلي ليكون بديلاً لأيقونية العلاقات الجسدية ، مما أثر في التذوق الجمالي لنقد العرض المسرحي المستند إلى المعطيات الجسدية بوصفها ضرورة أساسية في إستنباط جمالية الشكل و إستقصاء مضامينه .

١٦- ان التلاقح الثقافي بين الغرب والشرق أثر كثيراً في أساليب تشكيل الأجساد مسرحياً لاسيما في الغرب ، إلا أنه بقي محافظاً على أبرز السمات الجمالية في تشكيلها رغم تباين الثقافات ، فتوظيف الأداء المعبر بتشكيلات جسدية مميزة أفاد من السمات الجمالية ذاتها . فأسلوب توظيف السمات الجمالية يبقى قريباً من وحدة الذوق الإنساني ،ويتعزز هذا التوظيف عبر الخبرة التراكمية المشتركة الناتجة عن التلاقح الثقافي بين الغرب والشرق عبر إدراك الأسباب الكامنة وراء جمالية الأداء التشكيلي للأجساد وبأسلوب مباشر، بفعل المرور بالتجربة المسرحية ، الجديدة على الخبرة الذاتية ، و بإدراكات ممعنة في تكشفاتها الجمالية ، وتبين حقائق مغايرتها للنمط السائد للخبرة الذاتية و إدراك التنوع التوظيفي المتاح في قابليات أداء الأجساد ، بما ينهض بأسلوب توظيف التشكيلات الجسدية .

١٧- شكلت سمة التنوع ضمن وحدة المتباينات عنصراً مميزاً في إيجاد ما هو جديد في خطاب العرض المسرحي ، لأنها جاءت متوافقة مع حقيقة الرغبة الإنسانية في التغيير ونبذ الملل والتي كانت سبباً في التوجه نحو إعتماد الخطاب البصري وتهميش السمعي ، تماشياً مع التوجه نحو خطاب مسرحي ، يعتمد الرغبة في التنوع بعد أن نال الجانب السمعي /اللفظي الإشباع بسبب الإستناد إليه كسلطة مهيمنة مدة زمنية طويلة ، فكان لابد من الإهتمام بما هو بصري لتفعيل هذه الخاصية التي هي من المؤثرات المهمة في التكشف الجمالي ، لذا سار الإهتمام في الحداثة المسرحية نحو تقديم الشكل البصري للأجساد على اللفظي في محاولة لتأكيد سلطتها ، بغية تدعيم متطلبات التجريب المسرحي المتناغم مع سمة التنوع .

١٨- إن سمة الأخلاق ضغطت على طبيعة الصياغات التشكيلية ، وذلك ما جعل التشكيلات الجسدية تنزاح إلى صياغات إيحائية تدعو لكشف ما ورائية التشكيل ، وتدنو من الاختزال

الشكلي والتستر المضموني المتفق مع التوجهات الثقافية السيسيولوجية في محاولة لإيجاد إسناد معنوي في تكشف التشكيلات الجسدية يفعل موضوعية جماليتها.

١٩- إن السمات الجمالية التي جاءت لمقتضيات فلسفية ومسرحية والتي تكشفت ضمن ما تم استعراضه في الإطار النظري ، يمكن عكسها في سياق التشكيلات الجسدية عموماً ، على الرغم من وجود تداخلات ترادفية وتفرعات اشتقاقية بين السمات الجمالية التي وردت في الإطار النظري والتي تبيح إمكانية اختزالها ،إلا أنه سيتم عرضها بصورة عامة حرصاً على إبانة ما تم التوصل إليه من أنواع السمات الجمالية مع بعض الإشارات لتداخلاتها ضمنياً ، ويمكن تحديد هذه السمات بالفقرات الآتية :

أ. **الإنسجام :** ممن أشار إليه (فيثاغورس و ارسطو و بورتو و فوكو) وعلى المستوى المسرحي تبنى هذه السمة أغلب المسارح الغربية الحديثة والمعاصرة ومنها (المسرح الملحمي ومسرح الاودن ومسرح الصورة ومسرح الشمس) .

ب. **الوحدة:** أشار إليها(أرسطو) و تبناها خطاب (المسرح المستقل) على سبيل المثال.

ت. **الكمال:** ممن صرح به فلسفياً (سوريو).

ث. **الائتلاف:** أشار إليه (فيثاغورس وسانتيانا)

ج. **الإنتظام:** ممن أشار إليه (أرسطو).

ح. **التناسق:** وممن أشار إليه(جورجياس وبروتاغورس وأفلاطون وأرسطو و ريد).

خ. **الإتساق :** يلتقي الاتساق مع التناسق في التماثل الاصطلاحي المرادف للانتظام ، ومن الذين أشاروا فلسفياً للاتساق كسمة جمالية (دوي ولانجر) وعلى الصعيد المسرحي كان الاهتمام بهذه السمة ممثلاً بـ(مسرح الصورة) .

د. **التناسب:** هذا المعطى الجمالي يتوافق مع معطيات جمالية أخرى كالوحدة والانسجام والتناسق. وممن أشار إلى التناسب (أفلاطون و هوجارت وسارتر).ومن المسارح التي تبنت هذه السمة على سبيل المثال (مسرح الصورة).

ذ. **التوازن :** من الذين أشاروا إلى التوازن(ديوي و ريد و ريمون باييز وسارتر) وعلى صعيد المسرح تم توظيف التوازن في أغلب المسارح الغربية .

ر. **الترتيب:** وممن صرح به جمالياً (أرسطو وسارتر).

ز. **التكرار:** وممن الذين أشاروا إلى التكرار(هيجل و ريد)وتم توظيفه مسرحياً ،كما حدث مع (المسرح المستقل).

س. **التناظم :** ومن الذين قالوا بالتناظم(هيجل) وتكشف الاهتمام بالتناظم مسرحياً في عروض (مسرح الاودن ومسرح الصورة) .

ش. **التوافق :** ممن تبنى هذه السمة (فيثاغورس وشيللر) وهي تتقارب مع سمة الإتلاف .

ص. **التناقض :** من الذين أشاروا للتناقض (أفلاطون) ومن المسارح التي اهتمت بهذه السمة الجمالية مثلاً (مسرح الأستوديو ومسرح الاودن ومسرح سفينارسكي) .

ض. **وحدة المتضادات /المتباينات :** ومن الذين أشاروا إلى هذه السمة الجمالية(هيجل) وهناك إشارة إلى (الوحدة في التنوع)عند (لانجر) والتي تقترب من مفهوم وحدة المتباينات .وعلى الصعيد المسرحي تكشف الاهتمام بهذه السمة جلياً في (مسرح الاودن ومسرح أستوديو البانتوميم ومسرح الشمس ومسرح الصورة) .

ط. **صراع الأضداد:** أشار اليه(فيثاغورس وجورجياس وبروتاغورس) كما تجسد مثلاً في (مسرح الصورة – الأسود).

ظ. **التنويع:** ومن المصرحين بسمة التنويع (هوجارت و كانط و لانجر) ، وقد أكدت المسارح الغربية ومنها (مسرح الصورة) على هذه السمة .

ع. **التغيير:** ويمكن مقاربته مع سمة التنويع ، وممن أشار إليه (افلاطون) و(ماركس) الذي ترك تأثيره على (المسرح الملحمي) ومن تأثر به لاحقاً بحيث تم التعامل مع كل ما موجود على خشبة المسرح وفق مبدأ التغيير المستمر كإنعكاس للواقع المتغير.

غ. **التمايز :** وممن أشار إلى التمايز (إبن سينا) وقد تبنى التمايز العديد من العروض المسرحية ومنها (مسرح الصورة) .

ف. **التناظر :** ومن الذين تبنوا هذه السمة(هيجل ،سانتيانا) ووظفت مسرحياً في (مسرح الصورة) على سبيل المثال .

ق. **الإيقاع :** ومن الذين قالوا بالإيقاع كسمة جمالية (سانتيانا وريد وسارتر) وعلى مستوى المسرح مثلاً تكشف الإهتمام بهذه السمة في (مسرح الاودن) .

ك. **النعومة :** ومن الذين تطرقوا إلى النعومة كسمة جمالية (الغزالي).

ل. **المرونة :** ومن الذين أشاروا إلى أهمية المرونة في الصياغة الجمالية (هوجارت). ومن المسارح التي شهدت اهتماماً بهذه السمة(المسرح الشرطي والمسرح الملحمي ومسرح الأستوديو ومسرح الاودن ومسرح سفينارسكي ومسرح فرقة نوريا اسبرت ومسرح الصورة).

م. **التحرر:** ويتقارب ومفهوم المرونة ،ومن الذين دعوا إلى التحرر كسمة جمالية (نيتشه وسارتر و فوكو) وعلى الصعيد المسرحي تمَّ التأكيد على حرية الحركة الجسدية كما في (المسرح المستقل ومسرح الصورة) مثلاً .

ن. **التجسيم :** مسرحيا تم التأكيد على التجسيم في (المسرح الشرطي) والذي ظهرت تأثيراته في اغلب المسارح الغربية .

ه. **اللون:** ومن الذين أشاروا إلى أهمية اللون من الناحية الجمالية(هربرت ريد) وقد تمّ تبني سمة اللون في عروض (مسرح الصورة) على سبيل المثال .

و. **النفعية :** تشكل النفعية المعنوية سمة جمالية مؤثرة في الحكم الجمالي وهذا ما ذهب إليه (سقراط و أرسطو وماركس و ديوي وكانط وبنتام واستوارت وماركس وديوي) ومسرحياً تكشفت النفعية في عروض المسرح الغربي بنسب متفاوته.

ي. **الأخلاق :** ممن اشار اليها (سقراط و أفلاطون و أرسطو و أو رجين وسوريو)، ومن المسارح التي راعت ما هو أخلاقي في خطابها الشكلي واعتمدت التغيير بأسلوب أخلاقي(مسرح فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية) .

أأ. **الترميز :** ومن الذين أشاروا للترميز كصياغة فنية تسهم في تحقيق الجذب بوصفه سمة جمالية كل من (كاسير و لانجر و ريكو و فوكو و إيكو و هابرماس) أما في الاتجاه المسرحي فقد تكشف الاهتمام بالترميز في(المسرح الملحمي والمسرح الشرطي ومسرح الاودن) على سبيل المثال .

بب. **التأويل:** لقد ورد مصطلح التأويل في(القرآن الكريم)كما أشار إليه الرسول الكريم محمد (ص)والإمام علي(كرم الله وجهه) فضلاً عن(بول ريكو و بارت و إيكو)ويتقارب مصطلح التفكيك مع مصطلح التأويل .أما على مستوى المسرح فقد تم توظيف سمة التأويل مثلاً في (المسرح الملحمي والمسرح المستقل ومسرح الصورة).

تت. **المجاز:** ويلتقي مع مصطلح التأويل في الإحالة إلى تعدد المعاني ومن الذين أشاروا إليه(نيتشه) .

ثث. **الغموض:** ويخدم التوجه التأويلي ،ومن الذين أشاروا للغموض كسمة جمالية (سانتيانا وسارتر و دريدا).ومن المسارح التي وظفت الغموض (مسرح الصورة).

الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحث على المصادر المحتمل تقاربها مع هذه الدراسة ، فضلاً عن محاولة تقصي مقاربات عنوان البحث عبر الإنترنت ، لم يجد الباحث ما يمكن اعتباره دراسة سابقة .

أولاً : إجراءات البحث

لقد قام الباحث بمحاولة جرد العروض المسرحية المقدمة في العراق للمرحلة (١٩٩٥-٢٠٠٥م) وتوصل إلى حصر (عدد من العروض المسرحية) [Ω] وفق ما تمكن من الحصول عليه من معلومات ضمن هذه المرحلة الزمنية .

مجتمع البحث

ثم حدد الباحث منها العروض المسرحية المقدمة في (بغداد) بوصفها عاصمة العراق والتي غالباً ما تحتضن العروض التجريبية العراقية المعاصرة والأكثر قرباً من موضوعة البحث والتي تخدم بالمحصلة مسار التحليل تحقيقاً لهدف البحث ، وعليه تحدد(مجتمع البحث) [ΩΩ] .

عينة البحث

تم إختيار (عينات البحث) [ΩΩΩ] ، وفق طريقة قصدية ، للأسباب الآتية :-

١. تشكل عروض يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها من العروض .

٢. أن هذه العروض هي الأقرب الى تحقيق هدف البحث نتيجة تمتعها بتوظيف التشكيلات الجسدية بمستوى غالب .

[Ω] -ينظر : ملحق رقم (١).

[ΩΩ] - ينظر :ملحق رقم (٢).

[ΩΩΩ] - ينظر :ملحق رقم (٣).

٣. تمتع العروض بالتنوع الزماني ، كي تكون أكثر تمثيلاً للتغيرات الحاصلة بين سنة وأخرى خلال ما تم تحديده من فترة زمنية ضمن البحث .

٤. تنوع أساليب عرضها للتشكيلات الجسدية ،بما يخدم إستخراج أدق لنتائج البحث .

٥. كانت أكثر اقتراباً من تكاملية العرض في توظيف عناصره المختلفة .

٦. توفر المصادر المعرفية بها المباشرة وغير المباشرة من مشاهدة وأقراص ليزرية وصور و فولدرات ومعلومات عن طريق الموبايل و الانترنيت ، بما يسهم في دراستها بصورة متمعنة .

أداة البحث

تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث المقومات الآتية :

١. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

٢. المصادر ذات العلاقة ممثلة بأفلام **(CD)** تتضمن المسرحيات المراد دراستها فضلاً عن الصور الفوتوغرافية لها والمعلومات ذات الصلة بالمسرحيات .

٣. العمل على دمج المترادفات والمتقاربات من السمات الجمالية التي تكشفت في الإطار النظري وبالاستناد إلى مشاهدة المصادر الصورية ، تم الخروج بعدد محدد من (الفئات) التي شكلت نموذج ممثل لباقي المقولات الجمالية ، ومسودة مقترحة لاستمارة البحث .

٤. القيام (بتعريفات إجرائية لفئات الإستمارة) [Ω] .

صدق الأداة :

إمعاناً في بلورة نهائية لصياغة الأداة بغية كشف مستوى صلاحيتها تم عرض الإستمارة (الأداة الأولية)[ΩΩ]على عدد من (الخبراء)[ΩΩΩ] ،لإثرائها بملاحظاتهم القيمة التي قد تتطلب أجراء التغيرات المطلوبة بغية بلوغ (الأداة الأولية) صلاحيتها النهائية للتحليل .

[Ω] -ينظر : ملحق رقم (٤).

[ΩΩ] -ينظر : ملحق رقم (٥).

[ΩΩΩ]-جدولة توضح أسماء خبراء فحص صلاحية الأداة :

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الكلية/الجامعة
١.	د. فاضل خليل	أستاذ	الفنون الجميلة/بغداد
٢.	د. طارق العذاري	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة /البصرة
٣.	د. عبد الكريم عبود عوده	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة /البصرة
٤.	د.عباس محمد إبراهيم	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
٥.	د. كامل القيم	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
٦.	د. عقيل جعفر مسلم	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
٧.	د.محمد أبو خضير	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
٨.	د. محمد حسين حبيب	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل

ثبات الأداة :

بغيـــة كشـــف مســـتوى ثبـــات القيـــاس بـــ(الأداة النهائيـــة) أعتمـــد الباحـــث أســـلوب التعامـل مـع الأداة عبـر مـرحلتين زمنيتـين تتباعـدان بمرحلـة زمنيـة بلغـت ثلاثـة أسـابيع وتطبيقهـا علـى نمـاذج مسـرحية محـددة غيـر عينـة البحـث وبعـد تطبيقهـا علـى معادلـة كـوبر تبـين ظهـور نسـبة اتفاقيـة بـين تعامـل الباحـث المختلـف زمنيـاً مـع الأداة بنسـبة اتفـاق ثبوتيـة مقبولـة بحثيـاً بلغـت ٨٧% ممـا منحهـا صـلاحيتها التطبيقيـة بعـد اكتسـابها درجـة الصـدق والثبـات .وهكـذا بلغـت الإستمارة صيغتها النهائية(الأداة النهائية) [Ω] .

منهج البحث

اتبـع الباحـث المـنهج الوصـفي (التحليلـي) فـي رصـد متطلبـات البحـث الإجرائيـة بغيـة بلـوغ النتـائج عبـر فعاليـة التحليـل التـي تبناهـا الباحـث فـي تحليلـه السـمات الجماليـة للتشـكيلات الجسـدية الخاصة بالعينات .

خطوات التحليل

عمـد الباحـث إلـى إيجـاد تسلسـل ترتيبـي لـورود خطـوات التحليـل بغيـة إكسـاب التحليـل الصـفة العلميـة مـع إتاحـة فرصـة لتـداخل الخطـوات عنـد الضـرورات التحليليـة ، بمـا يتفـق ومتطلبات البحث ومنهجه ، وهكذا تم تحديد الخطوات ،كالآتي:-

١. تقصـي البنيـة العامـة للعـرض المسـرحي التـي تمـنح فسـحة للإحاطـة بتقنيـة توظيـف التشـكيلات الجسـدية فـي العـرض المسـرحي العراقـي المعاصـر والعناصـر السـاندة لهـا بـالتوافق مـع محصـلة المؤشـرات التـي أسـفر عنهـا الإطـار النظـري والتـي تحقـق تحليـلاً ممـثلاً لعينـات البحـث مـن ثم مجتمعه لتناغمها مع هدف البحث .

٢. رصـد معطيـات العـرض المسـاهمة فـي الإحاطـة بالسـمات الجماليـة للتشـكيلات الجسـدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

٩.	د. ميمون الخالدي	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بغداد
١٠.	د. يوسف رشيد	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بغداد
١١.	د. فاهم حسين الطريحي	أستاذ مساعد	كلية العلوم /بابل
١٢.	د. محمود عجمي الكلابي	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
١٣.	د. هدى هاشم	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة/بابل
١٤.	د. مجيد حميد الجبوري	أستاذ مساعد	الفنون الجميلة /البصرة
١٥.	د. حسن عبد المنعم	مدرس	الفنون الجميلة /البصرة
١٦.	د. ثورة يوسف يعقوب	مدرس	الفنون الجميلة /البصرة
١٧.	د.باسم العسماوي	مدرس	الفنون الجميلة/بابل
١٨.	د. علي محمد هادي	مدرس	الفنون الجميلة/بابل
١٩.	د. حيدر جواد العميدي	مدرس	الفنون الجميلة/بابل

[Ω] -ينظر :ملحق رقم (٦).

٣. التعاطي مع نماذج ضمنية يستشهد بها تمثل بعض الصور الساندة للتحليل بوصف العرض المسرحي الخاص بالتشكيلات الجسدية يشكل مجموعة لوحات ممسرحة بصورة بصرية مرتبة ، إذ يعد "... المسرح البصري تسلسل صور مشهدية في معالجة للمواد اللغوية والتمثيلية كصور أو لوحات. "[١٩٦]

٤. تطبيق جميع السمات الجمالية الواردة في (أداة البحث) على العينات .

٥. رصد السمات الجمالية التي ترد بصورة أكثر وضوحاً في نسق التشكيلات الجسدية ضمن مشاهد العروض المسرحية (العينات).

٦. تبين مستوى تكرار كل سمة من السمات الجمالية في العروض المسرحية (العينات).

ثانياً : تحليل العينات

مسرحية مكبث Ω

تأليف: وليم شكسبير إخراج : د.صلاح القصبΩ

اتخذت مسرحية (مكبث) بعداً إنسانياً جسد دواخل النفس الإنسانية ونوازعها اتجاه السلطة وطبيعة الصراع الذاتي القائم فيها نتيجة الأطماع التي تضرب بجذور قيمها العليا ، والتي تتخذ في مجمل دوافعها محركات داخلية للأداء الخارجي ،منطلقاً من تأثير فاعل تمثل في صورة المرأة والتي لا تستثني أبعادها الصورية في الدفع الأنثوي للساحرات الثلاث حيث الزرع الأول لتحريك الفعل اتجاه الجريمة ، إلا أن هذه الصورة الأنثوية بكل أبعادها تجلت في (الليدي مكبث) بينما تجسد الانصياع والإذعان لنوازعها في شخصية (مكبث) الذي شده

[١٩٦] - إسماعيل ، سامي ، ١٨ كتاباً في جمالية وفنون المسرح، masraheo@masraheon.com.٢٠٠٤م.

Ω -مسرحية عرضت بتاريخ ١٩٩٩/٥/٢٠م في قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد ، من قبل الفرقة القومية للتمثيل بالاشتراك مع كلية الفنون الجميلة.

Ω د.صلاح القصب (١٩٤٥م)مخرج مسرحي تجاوزت شهرته عالم المسرح العربي ،تخرج من كلية الفنون الجميلة ببغداد /فرع الإخراج عام ١٩٦٨م ، واكمل دراسته العليا في معهد السينما في رومانيا عام ١٩٨٠م ، وقد اخرج للمسرح مجموعة اعمال منها (هاملت،العاصفة،مكبث،الملك لير ،الخال فانينه،الشقيقات الثلاثة،طائر البحر ،بستان الكرز، الحلم الضوئي،حفلة الماس،عزلةفي الكريستال،الخليقة البابلية) وله منجزات تنظيرية منها(البيان المسرحي الاول مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ١٩٨٦م،اليان المسرحي الثاني مابعد الصورة ١٩٩٠،البيان الثالث كيمياء العرض١٩٩٤ والبيان الرابع كيمياء الصورة ١٩٩٩م،البيان الخامس ما ورائية الصورة ٢٠٠٠م.

ينظر: النجار ، تيسير . المخرج المسرحي صلاح القصب لـ عمان ، (في : مجلة عمان ،العدد (٦٦) تصدر عن أمانة عمان الكبرى –الأردن –كانون الأول -٢٠٠٠م)،ص١٢.

الميل نحو العرش إلى إسقاط قيمة إنسانية مهمة في علاقة بالملك (دنكان) عندما اقدم على قتله .

جاءت مسرحية (مكبث) غنية بالإيحاءات الإنسانية التي حركت الصور التشكيلية لدى (القصب) والمنسجمة مع توجهاته في مسرحة تلك الصور بأطر جمالية تستدعي المتناسقات الجسدية إلى مساحة العرض لتأخذ شكلياتها بُعداً يكشف عن جدليتها الإنسانية المعذبة والمتضاربة بين طموحها ونتائج مساوئهما والتي تجلت في صور جسدية حاول فيها (القصب) تخطي المألوف مسرحياً و الانزياح نحو الجسدي للتعويض عن اللفظي بغية الاستجابة لمتطلبات (مسرح الصورة) الذي " .. يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة ".[١٩٧]

لقد شغلت التشكيلات الجسدية للممثلين في عرض (مكبث) إمكانية الإحالة لتأويلات تستكين في أسلوب تكشف التشكيلات الجسدية للممثلين والتي جاءت نتيجة تحويلة النص الأصلي ،عبر " .. تأسيس قراءة أخرى ، ...، التقاط سرية علامات النص ورموزه ودلالاته ، قراءة إستيقاظية و إلتقاط نداءات النص السرية غير المعلنة .. من خلال التحويلية ،تحويلة النص من بنيته الأدبية إلى قراءة بصرية ".[١٩٨] تحقق نوعا من التلاعب في القراءة النصية دون الانخراط في تحطيم البنية الأساسية للموضوعة الشكسبيرية ، بل تم استلهامها بروح المعاصرة لاستفزاز ممكنات الإنشاء البصري الكامنة في خفايا النصي وبين طياته التي احسن (القصب) في استنباط مضامينها وتحويلها إلى قوة تأثير بصري جسدتها التشكيلات الجسدية التي تراوحت بين الأداء الزوجي الممعن بالجريمة (مكبث =عبد الصاحب نعمة) و(الليدي= عواطف نعيم) (ينظر الصورة رقم ٧) وبين أداء التشكيلات الجسدية لباقي مجموعة الممثلين التي اتخذت أشكالاً مختلفة فهي الجثث التي تقترب من شكل المومياء والتي التصقت حيناً بجذع النخلة الموجودة في فضاء العرض وحينا آخر موزعة على السيارة البيضاء بما يشبه الموكب الجنائزي.

وعلى الرغم من حالة التأويل القائمة في نسق العرض ، إلا أن التشكيلات الجسدية للممثلين استوعبت إرتباطات وطيدة لرمزيتها المقترنة بالمقارنة مع النص الشكسبيري والتي عززتها الإنشاءات التناظمية التي أستوعبها العرض ، بمعطيات تشكيلية ارتبطت بفلسفة التأسيس الجمالي للعرض ، مما جعل تكشف التشكيلات الجسدية للممثلين يحقق صلة وطيدة

[١٩٧] -القصب ،صلاح. ماوراء الصورة ، (في: مجلة الأقلام (العدد٢) بغداد ،١٩٩٠م)،ص٦٤.
[١٩٨] -النجار ، تيسير . المصدر السابق ، ص١٣.

مع كوامنها المستترة ، فتوزيع التشكيلات الجسدية ضمن مساحة العرض تبنى مضمونه بأطر شكلية رمزية أسهمت في الاستدلال على موضوعاتها الإنسانية ، وجهزت إمكانية جدلية زمكانية مستمرة مهدت إلى عودة الموضوع التراثي الشكسبيري بصور متعددة حافظت على مسار الموضوع الرئيسي للعرض ، كما تكشفت مظاهر جسدية و أدائية أمعنت في تأكيد جماليتها الأخلاقية ، عبر السلوكيات الجسدية المعبرة عن العلاقات المرتبطة بصورة منسجمة مع السياق الثقافي السائد في المجتمع العراقي ، لتخوض الأجساد ضمن إنشائيتها الإيقاعية بثاً لكوامنها السيكولوجية وتأثيراتها السيسيولوجية ، كشف عن مستوى تأثير موضوعة العرض في أداء الأجساد ، التي تكشفت بأداء سلوكي نحى بإتجاه مضمونه تأكيداً لسمو الدوافع المستبطنة ، كما تبدى تناظر تشكيلي ، ضمن التوزيع على مساحة العرض وما تتضمنه من مفردات المسرحية (سيارة ، حاوية نفايات ، دراجة نارية، سلالم ، سكلة بناء..)والتي أسهمت في نسقية العلاقات الجسدية لتشكل إمكانية عطاء جمالي ، والأجساد تُغير تشكيلاتها مع دخول الفعل المتمايز من ممثل (مكبث) وممثلة (الليدي مكبث) ، لتؤسس تشكيلات جسدية لا تنفصل عن تفاعلاتها المضمونية عبر إنشاء جمالي لم يستثني دور حسية المعطيات الأخرى في هذا العرض المسرحي .

لقد تكشف نسق التشكيلات الجسدية بمتمايزات تخيلية مازجت بمرجعيات الصراع الجدلي الأزلي مما منحها حرية في طبيعة التشكل وعدم التقيد بالأسلوب الواقعي للعلاقات الجسدية والذي كان يمكن أن يقلص إمكانية التشكيل التحويري وسلاسة أداء التشكيلات الجسدية في عرض (مكبث) وفق تزاوجات شكلية تقترب حيناً وتبتعد حيناً عن واقعيتها . إذ أن وجود بعض المشاهد المقتربة من الواقعية للتشكيل لم تثير الاهتمام بواقعية العلاقات الجسدية و إنما محاولة إدماجها في خصوصية المتخيل والجو التشكيلي العام والاعتقاد بها لمنحها تزاوجات تخيلية تمنطق التشكيلات الجسدية بصورتها الكلية بشكل تناغم مع القطع المقصود لتوارد صور التشكيلات الجسدية الذي أطلق إمكانية إرباك وحدة الموضوع وقطع تسلسل الأحداث بإنزياحات شكلية ومضمونية تستدعي هيمنة مغايرة لزمكانية العرض واحتمالات إنفتاحاته على الوقت الآني بل والمستقبلي ، مما أبان التشكيلات بأسلوب اتسم أحياناً بالغرابة بسبب طابع التشكيل الشكلي لهيئة الأجساد المغلفة بزي رجال الإطفاء في مقاربة للتوحد الإنساني إلتقى في التشكيلات الجسدية الموحية بأشكال مدمجة الملامح الشكلية ومتوحدة في تكشفاتها الكلية مما عزز حيوية علاقاتها ومستويات ترابطاتها ضمن الصورة

التشكيلية للأجساد وفقاً لسيادة الحدث الذي تطلب إقامة ترابطات مميزة استدعت التأكيد على التشكيل الرئيس فيها ممثلاً بتشكيل جسد (مكبث) وتشكيل جسد (الليدي مكبث) مع منحها دوراً لا يهمش باقي الأجساد في الترابط التشكيلي وخصوصية التعامل معها في فضاء العرض (فضاء قسم الفنون المسرحية) ، " وفي فضاءات الصورة تحضر كتابتان متداخلتان ومتكاملتان : كتابة الجسد / كتابة الأجساد ، ... ان الممثل يمتلك جسده ... يمتلك فيه جزئياته وتفاصيله الصغيرة والدقيقة ، ..."[١٩٩] مما يُفعل دور جسده و دور الأجساد المشتركة معه بوصفها أجساداً مثلت توازناً تشكيلياً فَعَّلَ العرض بمعالجات تناغمت مع الجسد المتمايز وحققت وحدة الأشكال والخطوط والاتجاهات للنسق الكلي لمساحة العرض .

شهدت صورة العرض تشكيلات جسدية بمعطيات أيديولوجية إنسانية التعبير إستجلبت مضمون اقترن بمناهضة الأطماع السلطوية والتي تتخذ من الحرب والقتل سبيلاً للوصول إليها ، والذي إنعكس بإنشاء تشكيلي مؤثر ، يستلهم الموضوع التراجيدي لقصة (مكبث) في صراعه الذاتي الذي أحال إلى ترابطات مصيرية رمزية لطبيعة الصراع الأزلي بين الخير والشر عبر أنساق أدائية جسدية كانت كفيلة بتدعيم موقف التشكيل للأيديولوجي وبث عناصره السيميائية التي كانت ظاهرة في التشكيل منذ لحظة العرض الأولى ، والذي كشف عن التلاحم المصيري القائم في الصراع القديم بين الخير والشر وبين صراع اليوم القائم على الإستغلال والقتل العشوائي لا بالقتل المباشر فحسب بل وحتى محاولة قتل كل القيم الإنسانية في الذات العراقية .

لقد تم توظيف الانسجام سمة جمالية في بنية حركية التأسيس الجسدي الذي تجلى بتشكيلات تكرارية ضمن سياق الخطاب المسرحي بمعطيات ذاتية تترابط علائقياً بالمعطيات الموضوعية التي تتولد فيما تفرضه من ترابطات بين المكونات الجسدية بصورة متكررة ، والتي لا تظهر على التشكيل الجزئي فحسب بل وعلى صعيد النسق الكلي للتشكيلات الجسدية .ولقد أمكن تحسس سمة إنسجام التشكيلات الجسدية أيضاً بفعل وجود التناظم الواضح في تنسيق تشكيلات الأجساد ، ويؤكد وجود التناظم التقابل المتشابه لكل تشكيل جسدي إزاء الآخر بنسق مترتب جاء وفقاً للتأسيس الكلي لمساحة العرض ، إذ تم توزيع الأجساد بأنساق نهض فيها التناظم على التماثل بين طرفي المعادلة التوازنية ،مما شكل في المحصلة بنية تتآزر مكوناتها فيما بينها عبر تركيباتها التشكيلية المتناظمة من حيث توزيع الأجساد على مساحة

[١٩٩] -القصب ، صلاح .كيمياء الصور /البيان الرابع ،(في : مجلة الموقف الثقافي ، العدد (١٩) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، كانون الثاني – شباط ١٩٩٩م)،ص١٣١.

العرض ، حيث إنها شكلت تناظماً تعزز بدور الأزياء التي أوجدت تآلفاً بين الأجساد بأنساق أسهمت معها أساليب التشكيلات الجسدية بإيجاد مبررات صهرها في انسجام موحد ،رغم مما تبدى في مساحة العرض من وجود جسدي (مكبث) وهو مضطرب بحركاته المعبرة عن التصادم النفسي القائم في ذاته وطبيعة الواقع الذي يفرض نفسه على غاياته ويتزامن مع هذا الاضطراب الهستيري في الأداء التشكيلي جسد (الليدي مكبث) لتشكل حلقة التواصل المصيري بين الجسدين وهما يعيشان جو الجريمة تزامن مع أداء أجساد معصوبة الأعين عبرت عن مستوى الرمزية لفكرة نبذ الجريمة ولفكرة الشر الكامن في ذات الشخصيتين الرئيستين وتحيل إلى شمولية الشر التي توصل الإنسان إلى الهروب راكضا من جرائمه كما جسده ممثل (مكبث) وهو يصارع ذاته المحتدمة . في حين يؤدي ممثل (دنكان) دوره في حمل اسطوانة الأفلام وهو يحاول إستنهاض موقفه المعارض للجريمة إلا انه سرعان ما ينهار إزاء ضغط أداء سائق الدراجة البدين .

بينما تتشكل باقي الأجساد بما يشبه مجموعة الاطفائيين يعززها ظهور ممثل بجسد نصف عار ورأس أصلع بغية الإشارة إلى روح العصر الذي يحاول مسح آثار الجريمة ، حيث يقف وسط مجموعة الأجساد المحاطة به والمكونة من مجموع ممثلين بزي رجال الإطفاء بأشكال موحدة مشكلة بذلك دائرة شكلية تحيط بالمتركز بينها ممثلاً بالسيارة في إيحاء تشكيلي لجو عملية جراحية تتخذ من شكل السيارة حجرة طبابة متنقلة .(ينظر صور رقم ٩،١٠).

لقد تجلت سيادة التركيب الإنشائي المنسجم للتشكيلات الجسدية بمستوى مميز في خطاب العرض متخذاً بعداً ثنائياً ضمن العلاقة التكتلية للأجساد مما نَمَّ عن تبني نسق متناظم مستقر يلتقي والتوجهات الجمالية لموضوعة العرض ويتصل بديناميكية داخلية تساير تشكيلها البنيوي عبر مزج الظاهري بالباطني ، مما تطلب التشكيل رصد تفاعلات مستويات تقاطع الأنساق البنيوية وحضورها الإستطيقي في التشكيل الكلي عبر تكشف تشكيلات الأجساد بأنساق تناظمية تزامنت مع الإيقاع الثابت المتناغم مع المؤثرات الصوتية التي عززت وحدة إيقاع الأداء الجسدي لمجموع التشكيلات الجسدية ضمن شبكة ترابطاتها الإيقاعية وضمن سلسلة العلاقات الجسدية المتناظمة في ظل مستوى ثنائية العلاقات الجدلية لتستكمل مقوماتها في بنية الأجساد باجتذاب تفرعات المتماثلات وتضمينات علاقاتها الداخلية بما يعتمر مظاهرها ونظام تشكلها الذي هو ليس بمعزل عن المتبادلات التأثيرية للأجساد و تناغمات

علاقاتها وما تفضي إليه من توطيد خطابها المسرحي ، الذي تعزز أيضاً في وحدة الشكل المظهري لزي التشكيلات الجسدية في الخلفية التي تم حجب ملامح وجوهها أحياناً والاقتصار على التكشف المقارب للقناع مما أسند وحدة التشكيل المتحصل عبر تكرار ذات الرسوم على أغلفة الرأس،والتي شكلت محور التلاقي بين التشكيلات الجسدية المتموضعة خلفها بتداخلات الزي والجسد فضلاً عن التداخلات الزمانية في ترحيل الماضي إلى الواقع الآني مما شكل انعطافه مهمة في بلورة التداخل الواقعي والتخيلي في تنظيم التشكيلات الجسدية .

أما من ناحية سمة وحدة المتباينات ، فقد صور هذا العرض ، وجود جانب من التمايز الشكلي ضمن النسق المتناظم (ينظر الصور رقم ٨،٩)، وقد حقق هذا التمايز جانباً من التنوع تمثل في وجود رمز الشر (مكبث) فضلا عن علاقات الاجساد المتعاملة مع السيارة ضمن النسق الكلي للتشكيلات الجسدية ، وأقتصر التنوع فقط بإضافة تضاد تشكيلي بأجساد الممثلين ، وكلاهما تميز بتشكله المتمايز عن باقي المجموعة عبر اتجاه حركته وحجمه الجسدي المتباين عن باقي التشكيل فضلاً عن منح كل منهما فرصة التكشف المتمايز مع ضده ضمن مجموعة الأجساد مع تأكيد توحدها بالتكشف المتناسب مع اتجاه الحركة للمتمايز ،مما أسند وحدة التشكيل المتحصل عبر توحد اتجاه الحركة إزاء المتمايز بالتشكيل ، والتي إنطلقت بقوة تعبيرها الشكلي من مضامينها بالإفادة من الأداء البصري الخاضع لإيقاع التشكيل وتحولاته الشكلية ، فالتشكيلات الجسدية في عرض (مكبث)استمدت صياغتها البنائية من متحفزات الواقع النفسي المرير ، مما جعل الأداء التشكيلي للأجساد يكتسب تجديداً لحضوره الواقعي ليتخذ بعداً رمزياً ، تكشف في أداء الممثل الذي يحمل اسطوانات الأفلام في الوقت الذي تحيط به حركة الدراجة النارية.

كما تكشف الإسهام الجمالي بتوزيع الموضعات الجسدية وفق مسافات متباينة (ينظر الصورة رقم ١٠) مما حقق شيئاً من التناظر الشكلي وأن لم يظهر بشكل جلي نتيجة عدم وجود فاصل مكاني أو جسدي يحقق العزل المناسب لتكشفات التناظر ، إلا إنه رغم ذلك حقق إشباعاً للفضاء ، بما تطلبه من تعالقات شكلية ومتغايرات كتلية و أدائية تستهدف دفع الملل و إمعان تواجد التشكيلات الجسدية ،الأمر الذي أستدعى توزيعات تناظرية بغية إيجاد توازنات تكشف طبيعة العلاقات التشكيلية و إيجاد علاقات حيوية بتراكيب متباينة المستويات للإيحاء بتمركزاتها الخاضعة للإبانة الجسدية الكامنة في تباين المستويات العمودية و الأفقية المتكشفة بالأداء عموماً .

لقد تبين توسيع مجال التوظيف الجمالي للأجساد عبر الأخذ بسمة النعومة ، بغية الإمعان في إضفاء صفة التأثير المناط للتوزيع الضدي المساهم في إبانة المتمايزات الشكلية لرمزية المتمتع بالنعومة أو من غُيبت عنه لضرورات ذلك التمايز الأمر الذي أسس تشكيلاً يستقرأ بدخائل التأمل لتلمس معطياته الكامنة خلف تغليفات الزي التي لم تفتقر إلى جماليتها بضرورة الحال ، إلا إنها انطلقت باستناد ضدي فعل تناقضيه العلاقة اللمسية للأجساد لاعتبارات منطقية و ممنهجه وبث ذلك في تشكيل الأجساد عموماً وعبر ممثلي الشخصيات الرئيسة .

في حين استند عرض (مكبث)مظاهر شكلية للمرونة بصورة مميزة ، فتركز العرض على التشكيلات الحركية ذات البعد الإيقاعي المتغير الذي تناغم مع التوجه المضطربة للأداء التشكيلي لأجساد الممثلين والذي سمح بتكشف أنساق أدائية تمعن في إبانة مستويات المرونة الجسدية التي تسعى إلى حد محاولة إقصاء المألوف في الأداء التشكيلي للأجساد ، لذا تكشفت الأجساد بأنساق شكلية كشفت عن مرونتها الأدائية ، مما أتاح لأدائها الجسدي جدلية التحول الشكلي بغية ترسم الجمالي ، ومن ثم فإن تركيبها أسس مرونة مميزة جسدتها تلك التحولات الأدائية في حدودها الواسعة وبطابع تناسبي عبر التقابلات المتناظمة بحيث أوغلت في بنية فعاليتها لكي تجعل من الخطاب وجوداً تشكيلياً يكون مفتاحه التركيب المتماثل بغية الحصول على إنسجاماته الأدائية لينال قسطاً من الاستجابات الإستقرارية بمتمايزات أدائية ذات خصوصية ذاتية تمنح إمكانية تحسس تركيبات الأداء المرن لكن بطريقة التحول من شكل أدائي إلى آخر وليس على مستوى التشكيل الكلي الواحد وبأسلوب معقد أو غير مستطاع على المستوى الايقوني بحيث يمكن أن يستقصي التصورات الذهنية المتحكمة في رصد الجمالية الكامنة في مرونة التشكيلات الجسدية و صميم بنيتها و تجلياتها المظهرية بوصفها علاقات ملزمة تصيّر محصول تبادلاتها التشكيلية كبنية تعمل على عد الشكل المرن مستقطباً لدى المتلقي وربطها بالمجال التركيبي للتشكيلات الجسدية ضمن الفعالية التداولية للتأثير الجمالي.

و تحدد مسار فعالية سمة التجسيم ضمن رؤية جمالية في تشكيل خطاب الأجساد من الناحية المظهرية بحيث تم خوض تجربة نحتية تكشف البنية التوظيفية لاستحقاق جمالية التضاريس الجسدية من ثم تيسر الحكم على مستوى تبني الأداء التجسيمي للأجساد ومحددات الشكل العام لصياغة التشكيلات الجسدية . مع تأكيد حقيقة الإسهاب بالتشكيلات المظهرية للأزياء ، إذ أن العرض كشف عن صياغات شكلية تبغي التوظيف الجمالي لعلاقات الأزياء

فـي فضـاء العـرض ضـمن وضـع متـواتر أو تجمـع يمثلهـا بوصـفها تشـكيل متميـز بإحالاتـه السـيميائية . لـذا سـاد العـرض التوظيـف الشـكلي للأزيـاء المغلفـة للأجسـاد ، بحيـث تمتـع تنظـيم بنيـة الأجسـاد بـأفق شـمولي أحـتكم إلـى أسـس التماثـل المظهـري لعمـوم أزيـاء التشـكيلات الجسـدية بإستثناءات تمايزية للأجساد الرئيسـة.

لقـد تبلـور تشـكيل الأجسـاد بأسـاليب لونيـة اقترنـت بـالزي المغلـف للأجسـاد اسـتدرك منهـا الحالـة الشـعورية المتوقـع غالبـاً تولـدها عنـد المتلقـي باسـتفزاز مكـامن التفاعـل الـذوقي لديـه مـع المعـروض اللـوني المحيـل لرمزيتـه المألوفـة ، بحيـث أتجـه كحصـيلة إستبصـارية تسـتند وسـائط حسـية تـرتبط بـالوعي الجمـالي كعيـان مختـزل يسـتدعي بـوادر البحـث عـن المعطيـات اللونيـة الترميزيـة بغيـة إيجـاد معـادل تمـازجي بـين الصـياغة الجماليـة وقيادتهـا لذهنيـة التلقـي نحـو توجهـات السـيميائي الجسـدي الـذي يـومئ وفـق توظيفـات جسـدية تختـزل أداء شـكل التكـوين وألوانه .

ولعـب لـون الأزيـاء هنـا دوراً رئيسـاً فـي إسـناد وتفعيـل التشـكيلات الجسـدية ، بمـا إمتلكـه مـن طاقـة تأثيريـة فاعلـة فـي إحالتـه للمسـتبطنات السـيكولوجية وبثهـا التعبيـري ، وهـذا مـا عـزز إنبثاقاتـه الحسـية التـي اشـتملت البواعـث السـيكولوجية فمنحـت ألـوان زي التشـكيلات الجسـدية الرئيسـة فـي المحصـلة بثـاً رمزيـاً يحيـل لتلـك المعتمـرات السـيكولوجية فشـكل اللـون قـدرة فاعلـة بممكناتـه الشـكلية وإمكانياتـه الترميزيـة فـي إسـتنهاض جدليـة العلاقـات الجسـدية وطبيعـة الصـراع القـائم بينهـا ،إذ ظهـر جسـد (مكبـث) وهـو يرتـدي زيـاً بلـون اسـود ليمثـل رمـز الشـر و جسـد (الليـدي مكبـث) بـنفس اللـون (ينظـر الصـورة رقـم ٧) ، بينمـا مجموعـة التشـكيلات الجسـدية الأخـرى تنوعـت فـي تحولاتهـا اللونيـة فظهـرت بـزي رجـال الإطفـاء القريـب مـن اللـون البرتقـالي ومـا يشـير إليـه مـن سـيميائية تقتـرن بمـدلولات عـدة تحيـل إلـى الجريمـة والحـرب عـزز الدلالـة إليهـا دحرجـت البراميـل الحمـراء ، كمـا ظهـرت بأزيـاء ذات لـون ابـيض اقترنـت سـيميائياً بالمومياءات ،بالإضـافة إلـى التعبيـر عـن النقـاء و المصـداقية والطهـارة فضـلاً عـن إمكانيـة الإحالـة إلـى المـوت (الكفـن) ، فبـدت ألـوان زي المجموعـة بمسـتوى تناسـبي مـع ألـوان زي الأجسـاد الرئيسـة المشـتركة فـي المتضـادات اللونيـة (الأسـود والأبـيض)، كمـا أن اللـون الأبـيض لـزي المجموعـة عـزز البعـد السـيميائي للخيـر المـرتبط بالجسـد ذي الـزي الأبـيض لـ (مسـتر صـفر) وهـو يركـب سـيارة بيضـاء فـي ذات التوجـه الإيحـائي لمسـتدلات اللـون والمعبـر عـن نقـاء

الشخصية وندرتها في عالم اليوم ،بينما اللون الأسود شكل الضدية (رمز الشر) فكان أكثر تمايزاً من ناحية التشكيل الجسدي .

وعبر الإسهام اللوني وأسلوب توظيف المتمايزات الشكلية ، نشأت تشكيلات جسدية بأبعاد صورية جمالية تكشفت بطابع جدلي شحن العلاقات بجو من رموز القتل والدم فأحالت الصراع الداخلي إلى تشكيلات لونية تجسدت بالتقسيم اللوني الذي شهدته المظاهر المغلفة للأجساد من متمايزات لونية التي تميزت بملامح تقليدية للشر والخير وما يتوسطهما من إرادة جمعية تبغي الخير وتنشد إليه ، مما أحالت إلى مستفزات اللون في تحريك تشكيلات الأجساد الرئيسة وعلاقتها بمجموعة الأجساد ، مما منح لسمة اللون دوراً في تجسيد نوع الشخصية المتوخاة في كل تشكيل وإرسال إيقاع ترابطي بين تلك الشخصيات المتجسدة بتشكيلات تتكرر بين ثنايا التشكيلات الكلية للأجساد .

لقد تناغمت التشكيلات الجسدية من الناحية النفعية التواصلية في عرض (مكبث)مع ما ينسجم و روح العصر في بحث مصادر الطمع الإنساني وضرورة الثورة عليه بأساليب مستجدة تستلهم من سابقها بصورة غالبة وتنتقي جانباً من عصرها بحثاً عن مغايرة صياغتها التقليدية استجابة لمتطلبات العصر ، بحيث تداخل القديم مع الجديد والمضمون مع شكله الجسدي المعبر عنه دون الخروج عن حيز وجوده الإنساني لأنه ينتمي إليه ويتمثله ويتماسك به عبر نزعة يمكن إدراكها حسياً تتسع في حيزها الجمالي بوصفها تشكيلاً لفضاء العرض . فأنطلق التكوين التشكيلي للأجساد من التشديد على البنية الجمالية الخارجية مع عدم تجاوز استحقاقاتها الأبستمولوجية وتكثيف الجمال الحسي لكي يبث عبره المستوعب من رموزه السيميائية ، ووفق هذه الطريقة تم إبانة الأجساد وعلاقاتها العضوية بما منح المضمون إمكانية التكشف السيميائي كوسيلة تدعيم جمالي تنفذ عبر التأمل ضمن بنية التشكيل ، مما سمح بتوغل المضمون وإيجاد تمظهراته بتجديد الإنبعاث الحسي الجمالي .

وتدخل سمة النفعية بوصفها تحولاً معيارياً شمولياً يعيد تحليل الواقع ويتبنى المبادرة في رسم تصوره المطلوب في ظل شدة التوتر بين التوجه الإستعلامي التقبلي ، لما هو ماضي وحاضر وبين التوقعات المستقبلية ، وفق تصور يواكب السعي الدائم للتغيير ومسايرة التحولات الحياتية بتماس فاعل معها بحيث تنتج النفعية كينونتها الذاتية بتساؤلات تتجاوز التمركز والتضخيم الذاتي نحو الإبداع الجمعي بنسقها السيسيولوجي وإرتباطاتها بمحمولاتها السيميائية ومحددات خصائصها البنائية ، بحيث تحيل كل بنية إلى رسالتها وفق جدلية

العلاقات التي بلورت صيغاً تعددية للإدراك و إعادة تفعيل سياقات الإنتاج الأبستمولوجية مع الاحتفاظ بحقيقة التناص المفترض لكل خطاب ولكن بنسب متباينة مما ولد تلقيات متعددة تقارب وتقارن وتباعد فضلاً عما أتاحه تكوين الأجساد من احتمالات الإنزياح الشكلي لعلاقات الترابط بينها عما هو تقليدي بمفترقات الحدث المسرحي .

لقد عمق خطاب الأجساد النسيج التشكيلي وتشابك التراكيب الجسدية وبناها في تكشفها التواصلي بفعل تجلي مستويات تشكلها لتثير القدرات التعبيرية وتقرب المرجع السياقي بإستقصاء أبيستمولوجي أستوعب أبعاداً وتوجيهات وعظية تكشفت بنيتها بأساليب الثنائيات الضدية ومحاولة إستلهام التشاكل الجسدي و إشتراطاته الفنية في تلمس التأثير والتقبل لمستويات خطاب العرض ، مما زاد من إغناء التقبلية وحقولها الأبستمولوجية بإستحضار المفترضات والتركيز على وجود المتوقع ، ثم إكتشاف تجاوز الأفق التوقعي وإبانة المدى الإبتعادي عنه ، مما شكل عنصراً مفاجئاً يستلذ فيه الكشف التأملي وممكنات الإقتراب من منظور الصراع الأزلي وتشكله التركيبي المنتقل من الجزئيات إلى الكليات الجسدية عبر تنظيم مكوناتها وقصدية خطابها.

لقد حققت التشكيلات الجسدية التوظيف الجمالي الخاص بسمة الأخلاق ، لما تمتعت به من ثراء سلوكي تعلق بالأيديولوجي الاجتماعي وبث قيمه النبيلة والذي تكثف في مراحل الأداء الشكلي كافة ،بغية تعزيز إستحضاره وإبانة ارتباطه بالجوانب الإنشائية المتفقة مع السياق الثقافي المتأطر أخلاقياً والذي شكل دفعاً جمالياً وشحنة عاطفية تحققت عبر التشكيلات الجسدية للممثلين وما رافقها من ملفوظات شعرية بثت مواعظ وعبر ، وفقها تمَّ تحديد معالم الخطاب البصري وعززت توظيف إيقاعية أداء الأجساد بهدف كشف إمكاناتياتها في الطرح الجمالي عبر تشكيلها ، بما منح الأجساد في علاقاتها مع الآخر تكويناً أتخذ طابعاً ملتزماً تحددت كيفيته بأطر تشكيله الأخلاقي الذي قارب المعطى الجسدي من السياق الثقافي للمجتمع العراقي بغية فتح المجال للكشف الجمالي الذي يمارسه المتلقي إزاء التشكيل و طروحاته الأخلاقية التي تسهم في إنتاج الموضوع جمالياً وتحديد تأثيراتها التشكيلية بغية تحديد مسار التلقي بنسبة كبيرة .وهذا ما تجلى في علاقة الأجساد عموماً التي لم تظهر فيها سلوكيات تبعدها عما هو أخلاقي سائد ، إمعاناً في تأكيد الإبتعاد عن المحظورات والاكتفاء بالمقبول الشكلي والعلاقات الجسدية المتناغمة مع التقبل الجمالي ،إذ لم يشكل العرض وفق تراتبه التسلسلي ، خرقاً لما هو أخلاقي سائد ، وكان بالمستطاع إدراك واقع العلاقات الجسدية

الملتزمة بالتوجهات السيسيولوجية ، فالترابطات واضحة في إبانة مستويات التمسك الأخلاقي في سلوكية التشكيلات الجسدية .لذا فإن تشكيل الأجساد الأخلاقي ألتحم بواقعه بأسلوب يلائم السياق الثقافي العراقي وتآلف مع المعطى الأيديولوجي الكاشف للشر وبحث كنهه المعتقد ضمن مسار التوظيف الجمالي سواء بالإستعانة بالخبرة المعرفية لما هو تأريخي أم المعايير المستقاة من آنيتها وذاتيتها ، بما منحها حيوية التشكيل بالإستناد إلى واقعها عبر إنشاء شمولية أبستمولوجية تستقي من مرجعياتها التأريخية الشكسبيرية واقع العلاقات السيسيولوجية المقترنة بالصراع الأزلي القائم بين الخير والشر والذي كشف الأخلاقي في التأكيد على نصرة الخير وتحطيم الشر فشكل هدفاً جمالياً عبر مناشدة السامي والنبيل في القيم الإنسانية المستقاة من رموزها الخيرة وما يمكن إيجاده من مقترنات امتدادية لهم في الوقت الآني في تفعيل طهارة النفس من أطماعها وكل ذلك تجسد بتنسيق التشكيلات الجسدية وتطويعها لما هو أخلاقي ،مما عزز التواصل الجمالي مع خطاب العرض وجسد نظرة إستفزازية أخلاقية إزاء الواقع المعاش .

ومن ناحية سمة الترميز فقد تميز العرض بإنفتاح زمكاني وتعميم للصفات الجسدية بحيث تغدو أكثر مرونة في تحولات الأداء فلا تنتمي لزمن محدد يتطلب تغييراً في شكليتها الأمر الذي منح التشكيلات الجسدية إمكانية الاحتفاظ بمظهرية رمزية واحدة ساهمت في إيجاد التواصل بين تحولات مشهدية العرض ، مع إتاحة فرصة لترحيل تأريخية موضوعتها الى الآني المعاش ، مما لم يحدد مرجعياتها بشكل مطلق و أباح الإمتداد الجسدي والزماني والمكاني ليكون أكثر شمولية في طرح خطابه بسبب إستيعاب توزيع التشكيلات الجسدية للإنفتاحات التأريخية وإبانة المتضادات الحياتية القائمة في المصير الإنساني ، رغم الإتكاء على رمزية مقتل (دنكان). وهذا التعاطي بين الماضي والحاضر جسده أسلوب العرض بشكل معاصر ، إذ لم يتم عرض التشكيلات الجسدية بطريقة ايقونية مباشرة عززها ترحيل بعض الإكسسوارات (الفأس)التي وظفها ممثل شخصية الحطاب في ضرب جذع الشجرة تأكيداً لديمومة التدمير والقتل ، فضلاً عن قيام أحد الممثلين بتقطيع (أحذية عسكرية) بآلة حمراء لإبانة روح الاعتراض على الحرب وما تجلبه للإنسانية من شقاء ،كما وظف الخنجر رمزياً عندما غرس بجذع شجرة النخيل ،وكل ذلك مكن من إظهار التشكيلات الجسدية بمستوى بصري مؤثر دون الإمعان في المبالغات الشكلية بحيث غدا التشكيل باختزالاته التعالقية مدعاة للتأمل الرمزي ، مما قاد إلى تراجع تجسيد التشكيلات العلائقية بأسلوب ايقوني والاهتمام

بالإيحاءات الجسدية ،التي تضمنها التناظم كوحدة منسجمة إسهاماً في رفد توغل الجمالية في المعطى الشكلي و إقتناص مختزلاته بأتساع دور المستثيرات البصرية بتشكيل أداء الأجساد لتمرير المدركات الشعورية للذائقة الجمالية عبرها ، كي يتم تقديم تغذية بصرية جمالية تتفاعل مع صيرورة أدائها التشكيلي وتنزع عنها أغطيتها الشكلية ليتحصل إدراك مضمونها ، بما تسمح به قصدياً عبر الإقتراب من مضمونها وفقاً لمتطلبات الإبانة الرمزية.فكان التفاعل بين الأجساد مثار لموضوع الصراع الأزلي بين الخير والشر الذي اتخذ مستويات التجسيد الرمزي واتساق أشكاله بغية تعزيز مضمونه وإبانة أهميته التأريخية وانعكاساته في السلوكيات العامة والخاصة ، لذا طُرح بأنساق شكلية تتخطى طابعها المباشر إمعاناً في إيصال مضمونها عبر الشكل الظاهري لتشكيلات الأجساد بوصفها نسقاً يتخذ اتجاهاً تفسيرياً يحدد مسار التلقي وفق قواعد الخطاب المسرحي ، فالتشكيلات الجسدية تأسست وفق إرتباطات منحت انطباعاً بخصائصها السيسيولوجية التي توصل إلى أيديولوجيتها بأساس جمالي ،إذ تم وضع خطاب الأجساد ذي التوجه الترميزي بين التشكيلات ذات النسق الأيقوني بأفضلية البعد الترميزي على التشكيلات الجسدية الأيقونية ، فالتشكيلات الجسدية تكشفت بوصفها رمز أنساني ، شمولي ، إذ أنها لا تبغي التأريخي في المستوى العميق فحسب ، بل وتبغي إلى تصوير الانفعالات الداخلية للقسوة المعاشة في الوقت القريب بل أقرب إلى الآنية المعاشة بحيث تبدو التشكيلات الجسدية محصلة ضغط المعاش المعاصر كإستجابة إنفعالية بطريقة فنية ، لذا شهد العرض مقارنة أكثر تعقيداً بين الواقع المعاش واستلهامه فنياً على مساحة العرض المسرحي ، فالعرض تكشف بجدلية بين الكامن وضغطه نحو التكشف الحسي عبر الأجساد بمعايير وظفت عناصر تبلورها الجمالي ، بين الحسي و المضموني بمتقاربات نسبية ، جعلت التشكيلات الجسدية تبدو بوصفها معياراً يشير إلى تمازج الأسلوب التشكيلي والأسلوب المضموني ، إذا ما تم عقد مقارنة بالمحصلة التشكيلية التي تجسدت في توجهات التشكيل الإيقوني و الترميزي ، فالخيالي وسيادة الاندفاع الشكلي /الجسدي قاد العرض المسرحي إلى تخطي بنية التشكيل الجسدي المتوجه نحو تأكيد الجمال بطرازه الايقوني والاتجاه نحو سيادة التشكيلات الجسدية الترميزية والمخالفة للواقع بحثاً عن المغايرة الجمالية ، لذا تبدى العرض بمتمايزات شكلية للأجساد ، بحيث تزهد عن المحاكاة ، التي أخذت مأخذاً كبيراً في الماضي المسرحي وتطوراته .

أمـا مـن ناحيـة سـمة التأويـل، فقـد تكشـف خطـاب التشـكيلات الجسـدية بمعطيـات ذاتيـة وموضـوعية شـكلت التـرابط العلائقـي بـين العقلـي والتخيلـي ، وقـد اتخـذ عـرض (مكبـث) بعـداً تأويليـاً ، ممـا عرقـل إقتفـاء أثـر المعنـى المطـروح ، إلا أنـه رغـم ذلـك قـد أبـاح وفـق المرجـع النصـي إمكانيـة إيجـاد التـرابط بـين الـنص والعـرض وان كـان أحيانـاً بإقصـاءات تشـكل حـاجزاً ونوعـاً مـن القطـع بينهمـا إلا أن الثيمـة الجوهريـة كانـت حاضـرة تـربط الأحـداث وتسـتدعي المتقاربـات مـع اخـتلاف الصـور المسـرحية ، ممـا شـكل دعـوة مسـتبطنة للـتلاحم المصـيري بـين العـرض وبـين المتلقين وأن المتلقـي جـزء مـن عمليـة إكمـال الصـورة المسـرحية ، والتـي أباحـت مـع وجـود النسـق الجمعـي للأجسـاد إمكانيـة الإنفتـاح علـى ترابطهمـا العلائقـي فـي دعـوة المتلقـي للتوحـد إزاء رمزيـة مصـادر الشـر وإنفتاحاتـه التأويليـة الممكنـة الناتجـة عـن البحـث المضـموني عبـر منطلقـات المتجسـد التشـكيلي لعلاقـة (مكبـث) بوصـفه رمـز الشـر فـي إيحـاء يتخـذ طريقـه نحـو المتأمـل تحقيقـه و مـا هـو موجـود فعـلاً وهـذه الجدليـة القائمـة فـي الآن تحيـل إلـى نبـذ صـفة المباشـرة والتعمـق فـي إحتمـالات التشـكيلي كمحاولـة لإشـراك المتلقـي فـي ديناميكيـة تأسـيس العلاقـة الجماليـة بفعـل التحفيـزات التشـكيلية بحيـث يكـون مسـاهماً ضـمنياً بالعمليـة الإبداعيـة ، ممـا شـكل إمكانيـة لإرتقـاء الرمـز نحـو التأويـل وفـق معطيـات (غـادامير وإيكو).كمـا حقـق التـداخل المكـاني الممتـد ضـمن مسـاحة العـرض جانبـاً مـن التأويـل ضـمن السـياق الكلـي للعـرض المسـرحي . فكـان للتشـكيلات الجسـدية والتعمـيم المكـاني والزمـاني دوراً فـي التكشـف التـأويلي الـذي حصـل علـى تـأثيره بفعـل إحالاتـه المتعـددة للمعنـى والتـي استنهضـت مقومـات التكشـف الجمـالي عبـر الصـورة التأويليـة وانتماءاتهـا للمظـاهر التشـكيلية والمضـمونية فـي إنشـاء المفـردات الحسـية مـن حيـث الأداء الجسـدي والتكشـف المكـاني الافتراضـي والإحالـة الزمنيـة المنفتحـة علـى الاحتمـالات ضـمن فعاليـة مختلـف علاقـات تأسـيس الصـورة المسـرحية ، بشـكل اظهـر تناسـج العلاقـات الحسـية والـذي فعـل وحـدة الأجسـاد و حقـق اسـترجاعياتها الكشـفية لمقتضـيات التأويـل المسـتفز بالمعطيـات الشـكلية للأجسـاد ممـا فـتح الخطـاب علـى التأويـل الـذي أتـاح تعديديـة إتجـاه معانيـه وتوسـيع مسـاحة المفترضـات ونطـاق الإحتمـالات التـي حظيـت بـالتلاؤم الحاصـل بـين الشـكل والمضـمون ، ممـا جعـل الخطـاب يسـتند مجـالاً سـيميائياً متناسـقاً حظـي بتشـاكل الأجسـاد فيـه بحيـث تمتـد لتسـتوعب إمكانياتهـا للتأويـل بفعـل جدليـة التمـازج الزمكـاني الـذي أحـال إلـى نـوع مـن سـحرية المكـان وسـريالية التشـكيل ففـي ".. مسـرح الصـورة يسـتيقظ المكـان أولاً ، لأنـه الجـوهر المقـدس لهـا ، انـه

النداء الأول الذي ترسله الصورة عبر عوالمها الأثيرية " [٢٠٠] ، والذي يأتي معززاً للترابط المصيري بين الماضي والحاضر بغية إبانة الطموح الإنساني المصرح به والمحظور ضمن مبادئ إنسانية عامة تم معالجتها بالتكوينات الجسدية التي تبنت كينونتها عبر ضديتها ، وإن الحركة والسكون تَمَثُّل لهذين الضدين أيضاً ويمثلان وجوداً ظاهراً يسعى لتحصيل مستوى شكلي يبغي علاقات جمالية تستنهض علاقة المضمون بالشكل عبر إرادة التجدد التوالدي وتجاوز التقليدي وفق طريقة توظيف كل علاقات التناقض الجدلي التي تتخذ من التشكيلات الجسدية دعماً أساسياً يستند حقائق التأثير الإيجابي ، والتي تكشفت عبر مستويات التوظيف التأويلي بإستلهام التداخل الواقعي بالتخيلي فضلاً عن التداخل الماضي بالحاضر ، مما شكل مستفزات للإدراك العقلي واستدعاء للتراكمات الأبستمولوجية ضمن منظورها التأريخي الذي منح العرض طقسيته الخاصة بالموضوع المعطى حسياً ضمن التركيب الجسدي الذي كشف عن انسجام عناصر تكوينه فضلاً عن المعالجة المضمونية المتكشفة بوساطة الأجساد والتي أدت إلى يقظة الحس الجمالي بالعلاقات الجسدية القابلة للتأويل من حيث إيجاد تعالق جانبٍ من أجزائها وأشغالات فضاء الخطاب التشكيلي ضمن رؤية استفهامية ، أثارت متطلبات المعاصرة بتبني المعطيات الإسترجاعية الشكسبيرية ، والإنزياح نحو معطيات تشكيل تداخلي ينقل البعد الإستقرائي لخطاب الأجساد إلى مستويات تجاوز التفسير الظاهري في تحليل بنية تشكيل الأجساد وبحث ترابطاتها ضمن الأسس التي تمنح وحداتها البنائية سمة التأويل الجمالية .

مسرحية : نار من السماء [Ω]

فكرة و إخراج : علي طالب[ΩΩ]

[٢٠٠] -القصب ، صلاح . كيمياء الصورة/البيان الصوري الرابع ،مصدر سابق ،ص١٣٢.

[Ω] - قدمت مسرحية (نار من السماء) عام ٢٠٠٠م وذلك على مسرح الرشيد ضمن هامش مهرجان المونودراما الثالث . كما قدمت في مهرجان الوفاء الثالث للمسرح في البصرة عام ٢٠٠٢م.

تناول عرض (نار من السماء) الأطروحة الأزلية في مداها الفكري النابع من بحث حقيقة نشأة الإنسان والعالم الذي يستوعبه . وشكلت منطلقاً لمعالجتها وفق رؤية مسرحية تمعن في تقصي طبيعة الصراع القائم بين الخير والشر والذي تبلور في خضم الجدل القائم في سبل طرح المعطى التصوري له في المطروحات الفلسفية التي حاولت إيجاد التفسير لنشأة الحياة واتخذت مساحة مهمة في حدود تقصي الوجود الإنساني وسبل تطوره والذي تجسد في هذا العرض بثلاث ثيمات تتناول الخلق الأول والثاني ثم الصراع مع الشر .

لقد تكشف العرض بانعكاس مثيولوجي من الناحية الفكرية لكنه تجسد فنياً بإنشاءات جسدية مثلت ما في الأسطورة بأنساق تشكيلية لا تستبعد روح المعاصرة في تبلور صورتها الجمالية .فلقد صور العرض مجموعة تشكيلات جسدية ، تخوض في موضوعة حقيقة الوجود الإنساني والتي تضغط بقوة في الذات الإنسانية ، وأنطلق الأداء من تشكل متناسب ، أمتزج مع وحدة بعض المتباينات الطولية للأجساد هذا باعتبارات شكلية ، أما من ناحية المضمونية فتم أحداث ممازجة ما بين الإيقوني المباشر المقيد ، و الترميزي غير المباشر بإدراكات حسية بالمحصلة ، وفي الوقت ذاته تمَّ المزج بين سمات الحسي/التشكيل الجسدي و اللاحسي /المضموني (السيكولوجي-الأيديولوجي) في مقاربة مع التوجه الواقعي لكن بأسلوب فني تجاوز أحياناً أيقونة العلاقات إلى مستويات الترميز ، فالممازجة في الترميزي تتطلب ذلك التظافر بين الشكل والمضمون بنسب ترجح أهمية الشكل وفق رأي (هيجل). كما تمّ إقامة مادة موضوع العرض عبر تشكيلات جسدية كشفت عن مستويات العلاقات بينها بتركزات جزئية أبعدت بروز النجم وساوت بين الشخصيات ومستوى هيمنتها التأثيرية في العرض تأكيداً لأهمية طابع توحد الأجساد عند خضوعه لمتطلبات النظام السيسيولوجي حيث كل الأجساد تتساوى في أهميتها لذا تغدو أكثر انسجاماً ، إلا إنه تم تفضيل زوايا عرض الأجساد بتوزيعات متناظمة ومتناظرة أيضاً بسبب محاولة إسناد التوزيع المتزن من الناحية البصرية ، إذ شهد توزيع الأجساد تكتلاً جانبياً بالأغلب يسعفه ما يقابله من ضرورات التوازن البصري ، وبتوظيف طريقة الإمالة البصرية لمساحة المسرح حيناً يميناً وحيناً يساراً

ΩΩ - وهو علي طالب حمزة كرجي الشمري من مواليد ١٩٧٤م في بغداد ، درس في معهد الفنون الجميلة وتخرج منه عام ٢٠٠٠م ، مخرج وممثل ومصمم مسرحي ، عضو في فرقة (مردوخ) المسرحية سابقاً ، قام بإخراج عدة مسرحيات منها (عطيل) التي عرضت في كوريا وفي مهرجان جرش عام ٢٠٠٤م .

بسبب هذا التكتل المتناظر والذي اقتصر على مناطق محددة من مساحة العرض وبشكل متناوب ، مما احدث إدراكاً أتسم بأسلوب إغلاق التشكيل في مناطق مميزة تركزت غالباً في مقدمة مساحة العرض في حين تركت في آنية الأداء الزوايا الأخرى لمساحة العرض عرضة لفقدان أشغالها بالتشكيلات الجسدية ، مما أنتقص من مستوى التوزيع المطلوب لتشكيلات الأجساد .

لقد جسد شخصية آدم (الممثل علي طالب)كاشفاً عن أسلبه تكوين الخلق الإنساني الأولى عبر الأداء الجسدي الموحي بحالة الولادة والمستند إلى توظيف كيس ابيض من الورق (أشبه بالشرنقة) يخرج منه ثم يستلقي ليدخل عليه ممثل شخصية الشيطان في محاولة لإغوائه إلا أن ممثل آدم يوحي بإيماءاته عن حاجته لمثله من جنسه البشري فتكون نشأة حواء (التي جسدت شخصيتها الممثلة روعة النعيمي) عبر تشكيلات جسدية تتداخل مع جسد (آدم) (ينظر الصورة رقم ١١) بفعل حركات إلتفافية تحيل إلى حقيقة النشأة من نفس الجسد بغية رصد مكامنها بتتابعية التحولات التشكيلية للأجساد وطريقة أدائها و الإزاحات عن واقعية صياغتها ، بما كشفها بتكوينات تشكيلية خضعت لمقومات تجميلها بأسلوب تبنى الحركات الجسدية و أحالتها باتجاه قدرتها التأثيرية التي بددت زيف الواقع عبر إحالة الخطاب المسرحي إلى حضور مازج بين التخيلي والواقعي تبلور بإنشاء فضاء العرض بمفردات رمزية ، أتاحت للأجساد فرصة التعامل معها و إستثارة مبررات النشأة والتطور في العلاقات الإنسانية ،بما يمكن من إستخلاص المستبطن الكامن عبر فعالية الأجساد التمازجية للإرتقاء بالتبادل التأثيري بين التوجهات الإنسانية الراغبة بالتوحد بسبب نقطة الإنطلاق الواحدة ووحدة الأصل .

شكل هذا العرض تتابعات جسدية أقصت عناصر العرض الأخرى ما عدا الإضاءة المسرحية ، حيث ظهر تقشف واضح في مساحة العرض عزز من دور التشكيلات الجسدية التي كانت سبيلاً للاستعاضة عن باقي المفردات المسرحية ،مما اظهر أسلوب خاص في طرح التشكيلات الجسدية ،إذ تكشفت محاولة تجاوز المألوف المستند معطيات حسية ظاهرية تلزم المتلقي بصيرورة معانيها لاسيما خروج أجساد أخرى إلى مساحة العرض في إشارة إلى التناسل بين آدم وحواء وتكشف حالة الصراع بين رمزيين بشريين هابيل وقابيل جسدا نمط الصراع الأزلي بين الخير والشر ، بشكل جعل مقومات تشكيلات الأجساد تستوعب سيادة التكتلات الجسدية بوصفها نموذج شمولي بين تكوينات منتشرة تحقق سمواً لها عن

خصوصيتها الفيزيقية وتمازجاً حسياً بين معطيات العرض الشكلية و المضونية بغية إيجاد معالجة فنية مميزة .

لقد شخص العرض من ناحية سمة الانسجام تشكيلات جسدية تم معالجتها بتوظيفات انسجامية احتلت جوانب مساحة العرض بترابطات وتتابعات احتفظت بالتكرارية التناسبية لاسيما في حركة تلويح الأيدي (ينظر الصور رقم ١٢،١٤) ،مع إيجاد إيقاع ثابت في نمط الأداء التسلسلي للتشكيلات الجسدية ، فتكرار التشكيلات الجسدية مع كل مستوعباتها المظهرية و المضمونية جاء بتناوب شكلي متتابع ومتقارب في النواحي النسبية ، مما منح خطاً أفقياً متناسقاً أخضع التشكيلات الجسدية إلى تكرار متناوب بين وجودها والفواصل المكانية المتقاربة التي تفصلها ضمن مخطط المشهد المسرحي ، الذي منح التشكيلات الجسدية استمرارية الترتب التتابعي بالممكن الذي سمح بانطلاقة التأثير التكراري في فضاء العرض ، وقد تجسد ذلك جلياً في الترابط بين الأجساد بشكل متتابع أخضع الأجساد إلى وحدة التشكيل و أضفت التكرارية التواترية القائمة في تشكيلها نسق منسجم لتشكيل اجساد الممثلين .

كما استند العرض تشكيلة متناظمة ضمن نسقه المنسجم في محاولة لإيجاد استقرار شكلي يوازن طرفي المعادلة ،بالمستوى الذي كيف التشكيلات الجسدية للتآلف الشكلي ، بما تضمنه من ترابطات تكرارية للأجساد عززت الشعور بحسية الأجساد وتأثيرها الفيزيقي بالنهوض من هيمنة الجسد الفردي إلى سلطة الأجساد المتشكلة بكلية العرض ، و إحالة المستوى البصري لإمكانية تشكل الأجساد وعلاقاتها المضمونية الدافعة لنشوئها بغية تقديم نموذج جمالي يستند التأثيرات البصرية المنسجمة التي تنتجها الأجساد بإمكانيات تشكيلية أكثر تناسبية في تجاوز اختلافاتها الجزئية ، مما أسند أبانتها بصورة منسجمة ، عززتها معطياتها الإيقاعية الثابتة ،إذ تم توظيف التشكيلات الجسدية بصورة تستدعي كشف التتابعات الشكلية القائمة بينها. وهذا ما دعا إلى تكشف الأجساد بمستويات أفقية متناسبة للعمل على استمالة التلقي بتموضعات مقدمة المسرح بغية إبانة علاقاتها الشكلية بصورة عامة ، فضلاً عن محاولة تهميش القيمة المكانية للتشكيلات والعمل على فتح فضاءات مساحة العرض بزمن مسكوت عنه فجاءت تكرارات التشكيلات الجسدية مستقاة من معطيات شكلية وبمنطلقات تأثيرية حسية أكسبها انسجاماً لمعمارية علاقاتها.

كما تحصلت وحدة المتباينات التشكيلية الجسدية بين كليات المشهدية المسرحية ، وتحصلت بصورة واسعة ، لاسيما في تمايزات شهدت توازنات موفقة فدخلت

التشكيلات الجسدية ضمن نسق حسي تنوع تبعاً لكلية الخطاب. لذا جاء التشكيل بصورة جسدية عبرت عن جانب من التناقضات التنافسية السائدة على مساحة العرض تماشياً مع المعاناة الإنسانية لنيل الحقائق المرتبطة بالموضوع المسرحي ، مما أكسبها بعداً جدلياً تزامن مع تراتباتها الترابطية المتناقضة لتصوير أوجه العلاقة التباينية التي تتخذ من التضاد منطلقاً لتأسيس خطاب جمالي تكشف عبر متنافسات ضدية بين التشكيلات الجسدية ، مما جعل تضامناتها عوامل إستثارية للفعالية الإدراكية حفزت الممارسة التشكيلية وطرق اشتغالها بالمتمايزات الجسدية ، بشكل أكسب كلية الأجساد علاقات شكلية نهضت بالوحدة الخطابية المتكشفة جسدياً ، الأمر الذي أبقى إمكانية التأثير الجمالي متاحة في التشكيلي الجسدي العام المتأتي من وحدة المتباينات التشكيلية للأجساد عبر متقاربات جسدية متنوعة بلغت وحدتها الشمولية بالاتجاه نحو الأتساع الديناميكي للتأثير الجمالي ، في محاولة لتحسس منطلقات التشكيل المتباين ضمن خطاب العرض ، مما عزز حرية الإسهام الشكلي ، الذي أتاح فرصة لوحدة المتباينات الشكلية التي جسدتها سطوة التكوين الجسدي السائد في مواجهة التشكيلات المرافقة عبر جوهر العلاقة بين المتمايز المتمركز ومحيطه (ينظر الصورة رقم ١٢) ، و أداء ما هو متمايز وسيلة للتشاكل و تأكيد العضوية التي يضطلع بها التشكيل . فالتشكيل كشف سيادة وهيمنة العمل الجماعي و همش البنية المرافقة للتشكيل المتفرد الذي ينزع لتأكيد وجوده أيضاً ضمن الخطاب والمتشكل بفعل قدرة الترابط الوحدوي مع التشكيل الكلي ، إذ لم تعتمد الأجساد منطق تواجدها فحسب بل منطق تشكيلها الادائي عبر محاولة تبني التمايز والتناظر في المعالجة الفنية لعلاقات الأجساد والتي تبغي إبعاد الرتابة المعوقة للتكشف الجمالي المؤمل تحققه ، وهذا ما دفع نحو تبني التنوع في هذه المشهدية واستثارة أداء تمايزي للأجساد لإستيعاب قيمة جمالية تعزز تعالقاتها وصلاتها الموضوعية .

ان تكشف التشكيلات الجسدية وفق مقتضيات التمايز منح إمكانية الخوض بفعالية وحدة المتباينات الشكلية وإسهاماتها في تكشف التضادات العلائقية وثنائيات طرفي التنازع فيها ،ومعالجة تراتب ديمومتها عبر مختلف التشكيلات التمايزية بفعل توزيع المسافات بين الأجساد وطرق انتشارها على مساحة العرض ،اذ تتموضع بتناغم إيقاعي متغير يمسك طرفاً حيناً ويرحل إلى طرف آخر لايكون الاستقرار فيه على صعيد الصياغة التشكيلية متحققاً بالفعل.ويتضح بجلاء إحالة الأجساد إلى تلقيات إنتشارية تتموضع متقاربة في أغلب ما ورد تشكيلها في العرض لكنها عملت في تشكيلها الموضعي وفق بنية صهرت علاقاتها في خطاب

بصري متلبس بغطاء سيسيولوجي يوغل بتفاصيله الجزئية (ينظر الصورة رقم ١٣)لإيجاد متراكمات كلية تحمل ملامح الأجزاء التكوينية للأجساد وتنشأ نسقاً أنفتح بكيفيات تطور الحدث كنتاج كرر أبعادها استجابة لمتطلبات العلاقات المتباينة وتوحدها،مما كشف عن مديات تأثيرها بالمعالجات الأدائية الكلية أكثر منها التشكيلية الفردية لتوكيد الفعل المحفز لمقومات إنشائها الجمعي والذي يحدد مستويات حيوية التشكيلات و تأثيرها في استفزاز الذوق الجمالي .

لقد تم مراعاة متطلبات الإسهام الجمالي لسمة النعومة في خطاب التشكيلات الجسدية بغية منح طابع شمولي لمظهرية الأجساد بصفة غالبة ، مما عزز الاهتمام بملمس البشرة لاسيما في النصف العلوي المتكشف من الأجساد والذي يكاد يكون السائد بين السمات الجمالية الموظفة في العرض ، فقد طغى على سياق العرض منذ لحظته الأولى (ينظر الصور رقم ١١،١٢،١٣،١٤) كما إن الاستناد إلى النعومة عزز الإقتراب من المظاهر التجسيمية للأجساد بتوظيفها الشكلي الجمالي .

ومن ناحية سمة المرونة ، أضحت متطلبات التشكيل الجمالي واسعة في إسهاماتها لثراء التأسيس التشكيلي إلى محكمات الأداء المرن وهذا قاد إلى أداء متنوع شيع فيه التحرر على حساب التقيد الأدائي ، مما أعطى التشكيلات الجسدية علاقات عززت مرونة ترسمات الأداء بالاستناد إلى حيوية ومرونة صياغة التشكيلات الجسدية، بشكل قاد إلى تنوع التصورات المظهرية لأداء التشكيلات الجسدية الذي انعكست فيه تبعات الأداء المتوالي من ولادة (حواء) من جسد (آدم) إلى أداء (آدم) مع الشيطان من ثم الصراع المقام بين باقي الأجساد من نسل (آدم) ، مما أتاح التخلص من عوائقها الأدائية ومكن من منح الشعور بالتحرر الأدائي المرن .

كما تم التأكيد على الصياغة الفنية الخاصة بسمة التجسيم ضمن التشكيلات الجسدية وطرق تداخلاتها وتحقيق التنامي الفني بين تكوينات الأجساد وتشكيلها في فضاء العرض ، إذ تكشفت نحتية الأجساد ومحاولة لإيجاد تداخلات للزي اللصقي والماكياج مع تضاريس الأجساد بما مكن من أن تتكشف نحتية الأجساد ضمن العلاقة التشكيلية مع فضاء العرض بحيث تم تبني التجسيم كضرورة لإبانة جمالية الأجساد ومحاولة تأكيد هيأتها العضلية بفعل الضوء والظل بغية تمييز المتمايزات الجسدية الواجب إظهارها وإبانة تغيرات مظاهر تضاريسها ،فتعززت بنية الأجساد ومظهريتها النحتية التي تثري جمالياً فضاء تشكيلها بوحدة علاقاتها التجسيمية المُفعلة لروابطها ضمن معالجات مكنت من منحها صورة أكثر

تأثيراً،فتشكيل الأجساد كشف ملامح مظاهره الملمسية التي تعززت نحتيتها مع إتاحة فرصة لتعابير الوجه لتأكيد وجودها وبيان إسهامها بالمقارنة مع دور التجسيم الجسدي التي كان توظيفها بالأغلب محاولة لسيادة جمالية الشكل التجسيمي في بنية التشكيل الجسدي عبر إعادة تركيب وبث معطيات الرشاقة والشكل المتناسق الذي كان سبباً في تدعيم التجسيم الجسدي بشكل كشفت إحتداميتها بحكم الصلة الوثيقة بينهما ، بما صعد من معطيات الأداء التشكيلي الجمالي وفضح الحالات السيكولوجية الكامنة في الأداء.

أما تشكيلية اللون فقد انطلقت من الأجساد التي تم إضافة تغيير شكلي على لون ملامحها الأصلية و أنيطت إلى السمة اللونية التي تظهر بما تكشف منها لتبعث قوة إنفعالية لذواتها تفعل التشكيلات الجسدية بغية الإمعان في تحريك المحفزات الشكلية التي منحت لونها إمكانية تكشف جمالي عبر معطيات التوظيف اللوني الساند للمنطلقات السيكولوجية المستبطنة . فالتشكيل اللوني كان محصلة تداخلات شكلية ساد فيها الدور الجسدي ،مما شكل جدلاً صميماً لتكشفات الأجساد و أهدافها الجمالية ، وأسند النهوض بخطابها الجسدي إلى منطلقات التأثير الانفعالي .كما أن تأكيد المنحى الشكلي بلور توجهات إرتقاء لون الأجساد عبر إسهام التعبير الجمالي للون الأجساد ومكنها من الانفتاح عبر معالجات تعمق الاستكشاف عن طريق تشكلها وديناميكيتها المتخطية لمستواها الوظيفي المعتاد والدخول بجدلية جمالية تصويرها الخطابي بفعل وحدة ألوانها وطرق أدائها و تداخل بعضها ببعض بشكل منح بثاً تعبيرياً مرمزاً للوجود الإنساني والذي كشف عن تناسق أشكال الاختزالات اللونية للأجساد لتقديم المقومات الأساسية لتموضعاتها بمنحى يمنطق تكويناتها بتآزر علاقات التشكيل ، فقد لعب اللون اتجاهاً أكثر رمزية وبصورة مؤثرة في الذاكرة الاقترانية لما يشير إليه فكان سبيلاً لإدراك رمزية اللون وما يحيل إليه من تأثير جمالي.

لذا فإن تحرر اللون لم ينفِ التفرد الجسدي بل مكن من إيجاد انسجامات بين الأجساد وتوحيد لمصيرها ، مما حقق قيمة رمزية للمصير الإنساني وتبعات الملاحقة الشكلية التي تجسدت في العلاقات التشكيلية التكتلية للأجساد إزاء المتفرد ومحاولة التميز بتظافرات ثرية عملت على توحيد أطراف الأجساد المتآلفة وكشف خصوصية التشكيلات الجسدية وترابطاتها المصيرية التي تصل حد القتل والاشتراك الجمعي فيه ، فكانت لرمزية اللون تأثيراً أحاط بأبعاد تشكيلات الأجساد ، فمساحات اللون تركت تأثيرها الموقعي والانتقالي بتنقلات الأجساد حتى انشغل فضاء العرض بمعطياته اللونية الرمزية ضمن التكوين الكلي للعرض

.الأمـر الـذي جعـل العـرض يتكشـف ببنيـة نسـقية عبـر إيجـاد العلاقـات بـين التشـكيلات الجسـدية وتوزيعاتهـا اللونيـة ، وهـو نسـق أقتـرن بمشـاعر إدراكهـا التقليـدي ، فالتشـكيلات اللونيـة تكشـفت فـي نسـق إنشـائها بأسـلوب لـم يغـاير مـا ترسـخ فـي التـراكم المعرفـي عـن اللـون ، ففـي مسـاحة العـرض تـم توظيـف انسـجام لـوني ، تـم بلوغـه بتماثـل لـوني اتسـمت بـه الأجسـاد المشـتركة فـي التشـكيلات الكليـة والتـي أسـندت المفهـوم السـيميائي لمـا تشـير إليـه ، لـتعكس اتجـاه التعبيـر اللـوني ، وتفاعلـه مـع الأداء عبـر بـث سـيميائية فاعلـة أثنـاء الخطـاب البصـري المتمتـع بـالتعميم الزمكـاني المسـتند إلـى طبيعـة التشـكيلات الجسـدية وتـداخلها مـع الإدراكـات المضـمونية المتكشـفة عبرهـا ، والمتمازجـة بمتحسسـات لونيـة عبـر وحـدة التشـكيلات الجسـدية ، وهـذا شـكل ضـغطاً لتوحيـد العلاقـات الجسـدية علـى مسـاحة العـرض بـألوان منسـجمة ، ممـا جعلهـا تقتـرب مـن الممازجـة الواقعيـة والترميزيـة فـي معطياتهـا البنائيـة والتـي شـكلت قبـولاً اكثـر بسـبب الدور السيميائي للون الأجساد .

أمـا إزاء التوجهـات النفعيـة فقـد سـادت أيـديولوجيا العـرض ، وشـهدت سـعياً نحـو تبنـي تعقيـدات الحيـاة المعاصـرة و إسـقاطاتها علـى الإبـداع الفنـي وتلمـس ممكنـات التعبيـر بتقصـي جـوهر الصـراع الأزلـي وفضـحه بإطـار تشـكيلي جمـالي تفعلـه علاقـات الأجسـاد التـي يتضـمنها ، ممـا عـزز دور الخطـاب البصـري وتجاوزاتـه للمـألوف عبـر اسـتنفار القـدرة الأدائيـة للأجسـاد للتعبيـر الـدرامي،مما أكسـب التشـكيل بواعـث جماليـة بمعطياتـه السـيميائية التـي ظهـرت بترميـزات تشـكيلية جـاءت طبقـاً لمتطلبـات الصـياغة الفنيـة ابتغـاء تخطـي الفردانيـة والقطريـة إلـى طـابع الشـمول الإنسـاني . وهـذا مـا جعـل خطـاب تشـكيلات الأجسـاد فـي عرض(نـار مـن السـماء) يتخـذ طابعـاً رمزيـاً شـمولياً بفعـل قدرتـه التعبيريـة عـن النمـوذج الإنسـاني مهمـا تباينـت مرجعياتـه منتجـاً شـكلاً مـن التنـاغم الوجـودي الموحـد، الـذي اسـتمده خطـاب العـرض مـن مسـتفزات التأسـيس الفنـي التـي تنتهـي توجهاتـه بتموقعـات المعـاش وكشـف مضـامينه المسـتترة ، إذ لـم يعـد الواقـع كمـا هـو مصـدراً للجـذب التقبلـي ، فتلقـي التموضـعات المعاشـة بالمسـتفزات الحسـية المتجـددة يبـيح تمريـر صـياغاتها التوظيفيـة النفعيـة عبـر صـيرورتها التحويليـة والتحويريـة المثيـرة للإهتمـام الجمـالي ومحملاتـه التـي تلـتحم بالمعـاش بوصـفه منعكسـاً لهـا ، ممـا يحفـز إمكانيـات التحـول السـيميائي وتغييـر مسـار الرؤيـة للتشـكيل و اسـتنفار الإحـالات المضـمونية وتحولاتهـا التـي تشـتمل إصـدارات سـيكولوجية منحـت التشـكيلات بالمحصـلة أبعـاداً ترتيبيـة أحالـت إلـى طبيعـة الفعـل الـدرامي وطرفيـه الخاضـعين إلـى وحـدة الخطـاب وشـمولية

التشكيل ،إذ ان النفعية تتخطى نبذها عندما ترتبط معنوياً برسائلها المسرحية التي توظف أساليب فنية تُفعل عناصر حضورها في التشكيلات الجسدية ، بما يمنحها واقعاً جديداً يتلاقح مع المتوالدات التخيلية لموضوعة بداية الخلق بحيث تكتسب الأجساد إمكانيتها الجمالية بعطائها السيميائي المبطن كما حدث في خلق (حواء من آدم) ورمزية الصراع بين الخير والشر.

كما ظهرت جملة من المحددات الأخلاقية في سلوكية التشكيل الجسدي وعلاقاته الفاعلة في السياق الثقافي وأطر العمل فيه بشكل إيحائي غير مباشر ، فظهرت التشكيلات الجسدية متناغمة مع التوجهات الأخلاقية الساعية لأن يكون دورها مرتبطاً بالعلاقات السيسيولوجية ضمن صياغات كشفية استندت إلى المقومات السيكولوجية بوصفها معطى فاعلاً تمّ اعتماده في العرض وفق مستوى ما تكون عليه الكيفية المحتملة لأفق الانتظار الأخلاقي وتضمينه في شبكة علاقات الأجساد ضمن خطاب العرض المسرحي ،والذي حقق تشكيل الأجساد فيه أشغالاً حيوياً لمساحة العرض ولكن بتباين تدرجي منح لفته مميزة ابتعدت عن معطياتها الإدراكية في رصد الحسي المجرد وبنائه المنطقي واعتماد تكشف المدركات الكامنة في تجلي الأخلاقي وتأثيراته القيمية في استفزاز العاطفة الجمالية ومستوى إحتداميتها بالتباينات السلوكية لتشكيل الأجساد وتقارباتها أو تعارضاتها مع المنتظر المنسجم مع أفق التوقع ، بغية إيجاد تفاعل تأثيري متبادل يبلغ مستواه بفرضيات المتلقي للمعروض من أداء الأجساد ووفق تلك الفرضيات تكشفت مستويات تجلي الأخلاقي عبر الأساليب الاستقرائية المستنتجة في تجربة المعروض حسياً التي تقارب الاشتراطات الثقافية المسبقة لحلول السلوك المباح أخلاقياً والعمل على سلب الخطاب من المحظور المباشر وربطه بالتوافق مع الرؤيا الحداثوية التي تُفعل الاجتهاد في إدراك الأخلاقي دون المساس بفنية تكشفه الحسي عبر السلوك الإيحائي المتشكل جسدياً ، وهذا يستند الصياغة الجمالية للتشكيلات الجسدية التي تمنح الخطاب قيمة فنية متميزة .

كما إن التشكيلات الجسدية في عرض (نار من السماء) حققت مداها الترميزي في بنية التشكيل الواضح لإبانة الصراع بين المشاع أبستمولوجياً بأنه جدلية أزلية بين الخير والشر (آدم والشيطان أو هابيل وقابيل) ، مما أتاح للتشكيلات الجسدية إزاحة الفواصل بينها وبين الواقع المعاش . فتم إحالة الإدراك إلى تداخلات شكلية و مضمونيه تستبطنها مزجت بين الماضي والحاضر تجسد في أداء التشكيلات الجسدية والتي تعتبر المنطلق الأول لتسريب

المضمون بشكل ترميزي يقبض بالتعبير ويحيل إلى ترابطاته الواقعية المعاصرة كنتيجة أبستمولوجية جمالية لذلك التشكيل . وقد فعلت شمولية المعطى الإنساني من حيوية الأجساد وإبانة تضميناتها التي أشارت بشكل أزاح مستدلات الزمان والمكان عبر الإكتفاء بإحالات رمزية مازجت بين الأزمنة عبر الفعالية الأدائية للأجساد وتغيرات علاقاتها وإنتقالاتها الشكلية .كما أسس التوجه البصري نماذج جسدية رمزية شكلت اهتماماً بالحسيات في النتاج الخطابي ، مما شكل انحيازاً دعم الجسدي في تكشف الروحي و أعطى الجسدي صفته الحقيقية في الإشارة إلى هوية ملامحه التكوينية ، بما جعل تعلق الرمزي يتكشف بوصفه ضرورة ملحة على صعيد العلاقات السيسيولوجية والذي تكشف في خطاب العرض عبر الاستعارات التشكيلية للأجساد وعلاقاتها الاختزالية المركزة والمكثفة للمعنى الإنساني ، لذا كانت تمظهرات المنظومات العلائقية التي تقود التشكيلات تشتمل الوقائع الجسدية لكنها تستبطن المضمون بوصفه منطلقاً لكيفيات الأداء التي تشير إليه في تموضع تمازجي بين المعروض الاختزالي الشكلي للأجساد وما يحمله من طاقة مضمونية تستوعب التشكيل حتى في سكونه بفعل الطاقة الممتدة كانعكاس تعالقي بين الظاهر والباطن وارتباطهما بنوعية الأداء الموحي بديناميكية داخلية تستنهض محفزات الشعور الجمالي عند التفاعل مع التكوينات الجسدية المتشكلة رمزياً(ينظر الصور رقم ١٤،١١).

لقد قادت رمزية تشكيل الأجساد إلى تأكيد دورها الخطابي عبر تميزها في البنية التشكيلية العامة لخطاب العرض والتي اتجهت نحو تثبيت مقومات تأسيسها بمتمازجات الانفعال الشعوري و احتداميته الواضحة بنسق منطقي قاد لتكشف الأجساد دون إلغاء العنصر التخيلي أو حصره في حدود الإيقوني ،لما تمتعت به من اختزالات تشكيلية للأجساد واستفزاز معطيات تجاوزية زمان ومكان الحدث وبناء مقومات شعورية ذات أدراكية مؤثرة ، وهذا ما لم يترك أفقاً عازلة بين المتخيل والواقعي الذي أضطلع ببنائية تشكيلات الأجساد وفي أسلوب تصميماتها . فتكشفت صياغة التشكيلات الجسدية بمراعاة سمة الترميز عبر الابتعاد عن المعطى الدارج لوجودها ، في محاولة لتخطي مألوفيتها ، مع الاحتفاظ بكينونتها في ترسم الجمال السيميائي النابع من ضغط الإنفعال الشعوري كإستجابة حاولت تخطي أسلوب التعاطي مع الايقوني ، بالإحالات الترميزية بوصفها بديلاً فاعلاً في رصد الواقع وأسلبته وتركيز العناصر الفاعلة في صيرورته الجدلية المتجهة نحو الإيحاء والتي تمكنت التشكيلات الجسدية

من بلورة خطابه المؤسلب بإطار حقق رمزيتها العلائقية التي حافظت على نسقها المؤثر في العرض المسرحي.

أما التشكيلات الجسدية القابلة للتأويل فمثلت منطلقاً عاماً للعرض حيث إستثار خطاب العرض متطلبات تعدد المضامين لاسيما عبر مفرداته المسرحية المرافقة للأجساد بغية إيجاد خطاب سيميائي يستبطن مضامينه ويسترها بتشكيله الحسي ، مما تطلب آلية الكشف لإزاحة التستر الشكلي بوصفه منطلقاً لعملية البحث عن مدياته الكامنة بفعاليات أبستمولوجية تسهم التخيلات في رصد تقارباتها الفيزيقية المعاشة و الميتافيزيقية المفترضة وتوجد تمازجات عقلية تخيلية تستمد ديمومتها من فعالية التشكيل ومرونة قيادته نحو المستبطنات و تموضعها في التشكيل بما يؤثر بسيادة المتشكل في استضاءة التوقعات العقلانية التي تتضاءل إزاء التحولات الشكلية في ديناميكية أداء الأجساد والتحوير الشكلي المتقارب مع التهجين بين الأجساد بغية إيجاد تغريباً عن مألوفيتها (ينظر الصورة رقم ١٢)، لذا نتج تجاوز لأيقونية التشكيلات الجسدية وفق هذا التلاحم التشكيلي، إذ ظهرت إمكانية للتحولات الدلالية بفعل العلاقات المتداخلة والتي تشابكت بتراكمات مصيرية ، مما أتاح سحباً لصيرورة معانيها مع إتاحة فرصة وإن كانت ضئيلة للتوجه التقبلي المتعدد لانبثاقات المعنى ،مما أكد أهمية دور كل تشكيل في إثراء وتعزيز الجذب البصري للتشكيل الكلي الذي ظهر بشكل مترابط مبسط في فضائه ومعقد في ترابطاته التراتبية بفعل التراكمات الناشئة بين التشكيلات الجسدية والإشغال المكاني داخل مساحة العرض والذي حرك طبيعة التداخل فيه إمكانية الإنعتاق من واقعية الأداء والعمل على إيجاد معالجات تسبر غور التأثير الجمالي بتفتيت الكوابح الأدائية للأجساد و الإمعان في إظهار التحرر المشار إليه بالأداء المقارب للتأويل ، بما يتضمنه من معطيات تلاحمية من الأجساد يمكن لها تحقيق استفزازية للذهن وما يسفر عنه من إرسال يحفز الوعي في بلورة الشعور بتحرر أداء تشكيل الأجساد.

لقد أحالت التشكيلات الجسدية إلى تمازج شكلي ضمن خاصية الأجساد في محاولة استبطان دوافعها من مكتسبات أبستمولوجية واقعية ومفترضة وطرق تجسيدها فتم تضمين المقتبسات الشعورية والانفعالية بتداخل ضمن المدركات الجسدية مع إضافات تخيلية ترفد متحفزات المعروض التشكيلي من الأجساد وفق رسم انسجام تشكيلها بأسلوب وحَد بين الأداء التشكيلي الظاهر ومستويات تحصل التعبير الكامن خلفه و المناطة إليه إمكانيات التكشف التأويلي والتخاطب الانفعالي الجمالي وفق طبيعة التشكيلات الجسدية و إمكانية إزالة

الحـواجز التعريفيـة و النفـذ إلـى أوليـات المنطلـق السـيميائي الـذي يشـيع توجهـات تأويليـه تباعـد المسافة الجمالية بين المعطى الشكلي ومضمونه المقصود .

مسرحية : الأصلع [Ω]

تأليف و إخراج : انمار طه

لقـد جسـد هـذا العـرض صـيرورة التمـازج بـين الـواقعي والمتخيـل فضـلاً عـن تـداخل التشـكيلات الجسـدية مـع بعـض الأصـوات البشـرية غيـر اللفظيـة بغيـة الإيحـاء بالشـمولي المسـتوعب للانفتـاح الإنسـاني و إحتمالاتـه ، والـذي جـاء متناغمـاً مـع التغييـب الواضـح لمسـتدلات الزمـان والمكـان ليشـمل إنفتاحـاً غيـر معلـن عـن احتمـالات الـوطن الضـيق والشـمولي ، ممـا أعطـى

[Ω] مسـرحية (الأصـلع) قـدمت مـن قبـل فرقـة معهـد الفنـون الجميلـة –الدراسـة الصـباحية وذلـك عـام ٢٠٠٣م حيـث عرضـت فـي نفـس المعهـد ، ثـم عرضـت فـي كليـة الفنـون الجميلـة ، وفـي عـام ٢٠٠٥ م عرضـت فـي الأردن إذ حصـلت علـى جـائزة لجنـة التحكـيم للتميـز الفنـي فـي العـرض لاسـيما فـي جوانـب جماليـة السـينوغرافيا والأداء الجمـاعي المتميـز وصـولاً إلـى تكامـل الفنـي والتقنـي فـي العرض،وذلـك ضـمن مهرجـان فيلادلفيـا الخـامس للمسـرح الجامعي العربي .

تحريـراً أكثـر لأداء الأجسـاد بإشـارات سياسـية وسيسـيولوجية تباغـت الواقـع الآنـي بكشـف أبعـاده الدفينـة أو المسـكوت عنهـا عبـر عناصـر التشـكيلات الجسـدية ، فأمسـت أقـل كشـفاً لمباشـرة قصـديتها ، الأمـر الـذي مـنح فرصـة كبيـرة للعلاقـات الجسـدية المتداخلـة والمتلاحقـة وتسلسـل أولوياتهـا الخاضـعة للتغييـر المسـتمر لتقابلاتهـا فـي القـرار والنـزاع الحاصـل للسـلطة فظهـرت التشـكيلات الجسـدية متراكبـة العلاقـات لإبانـة الصـراع و تمظهـرات الـذات الطموحـة ضـمن الإطـار السيسـيولوجي بأسـلوب شـكلي أسـتند صـوراً مسـرحية ، تتنـاغم مـع مـا اسـتهوته التوجهـات التشـكيلية فـي المسـرح الغربـي الحـديث والمعاصـر بأسـاليب الاشـتغال البصـري تبعـاً للمعايير الجمالية المناطة لطبيعة العمل المسرحي.

صـور خطـاب العـرض عـدداً متباينـاً مـن الأجسـاد وفـق ترتيـب ظهورهـا ، إذ ظهـر المتفـرد منهـا فـي بدايـة العـرض ليكـون تكوينـاً شـكل مسـتهل العـرض ، ثـم تـم إلحاقـه بمقـاطع صـورية أسـهمت الإضـاءة فـي رسـم الفواصـل بـين كـل مقطـع صـوري و آخـر (ينظـر الصـور رقـم ١٥،١٦) ، فظهـرت التشـكيلات الجسـدية أقـرب إلـى الإسـتاتيكية فكانـت كـل صـورة بصـرية تمعـن فـي إظهـار الأجسـاد أقـرب للـدمى ، مـع تأكيـد أهميـة المحفـزات المضـمونية التـي فرضـتها صـياغة كـل تشـكيل فـي اسـتنهاض احتمالاتهـا بمـا اشـتملت عليـه فرضـيات البنيـة التشـكيلية ، ونسـقها البصـري ، بتكشـفات تمـت وفـق تراتبيـة شـكلت تمـايزاً للتغيـرات الشـكلية ، بإسـتبدالها بتحـويرات تركـزت حـول تعـديل أسـلوب النـظر للعـروض المسـرحية عبـر تـوظيف القطـع الصـوري لتسلسـل التشـكيل الجسـدي ضـمن فضـاء العـرض بمسـاندة الإظـلام والإضـاءة والتغيـر الشـكلي لعلاقـات الأجسـاد بمقاربـات واضـحة لـ (مسـرح الصـورة – الأسـود)، ممـا أتـاح فرصـة إلـى اسـتفزاز ممكنـات التـرابط بـين كـل صـورة وأخـرى ومحاولـة إيجـاد مبرراتهـا العلائقيـة المنطقيـة ، ولأن هـذه التحـويرات بقيـت ضـمن نطـاق علاقـات التشـكيلات الجسـدية ، لـذا تـم تأكيـد تكشـفاتها بتجديـدات تنوعيـه جعلهـا أكثـر تواصـلية بمعطياتهـا التشكيلية و إقترابها من العلاقة الجمالية للمجسد العياني .

وجـاءت التشـكيلات الجسـدية ضـمن سـمة الإنسـجام بصـورة متناغمـة مـع هيمنـة الحـدث الآنـي ومتطلبـات تـأثيره الفاعـل فـي الخطـاب المسـرحي ، إذ انعكـس بصـورة فنيـة شخصـتها التشـكيلات الجسـدية المتآلفـة والمتوافقـة مـع بعضـها فـي هـذا العـرض عبـر بنيـة بصـرية تواكبـت مـع آنيـة المعانـاة بمعالجـة فنيـة بصـرية لمسـاحة العـرض تجسـدت بالمتلاحمـات الجسـدية المكثفـة والمختزلـة وبصـورة متناظمـة ،والتـي تشـكلت بانتقـالات بصـرية مرتبـة العلاقـات الجسـدية لكـن

بإيقاعية ثابتة (ينظر الصورة رقم ١٧) ، مما جعل مفردات الصورة المسرحية من الأجساد تؤدي علاقاتها التشكيلية ضمن نسق تكراري من الترابطات المصيرية تدعيماً للموقف المشترك ووحدة المصير ، فقد تكشفت موضوعة العرض وفق وجهة نظر تمعن في إبانة دور الأجساد في التعبير الجمالي ، ضمن علاقاتها الوحدوية المنسجمة ومحاولة تأكيده بالتناظم الشكلي المتماثل والمتقارب ووحدة الإيقاع الحركي للتشكيلات الجسدية واتجاهات خطوط أدائها ، مما جعل التكرار يأخذ حصته في سياق حضوره الحسي ضمن نسق التشكيلات الجسدية والذي تركز في المراحل شبه النهائية للعرض ، إذ تقلص فيها الإسهام التنوعي ، ورغم ذلك شهد العرض محطات صورية صعدت من عنصر التأثير الجمالي للتشكيلات الجسدية والتي جاءت في بداية العرض أكثر احتواءاً لمتطلبات التحفز الجمالي ، وهذا ما يحسب للعرض ،إذ أنه ضم افتتاحية للتشكيلات الجسدية كانت منطلقاً أكثر توفيقاً مما لحقه من علاقات جسدية تقاربت أحياناً مع الاتجاه الإيقوني . وذلك بطرق عالجت تكراراتها الأدائية ببعض التشكيلات التي أقصت طابعها الإيقوني ضمن المنظومة التشكيلية للأجساد التي بلورت متطلبات الخطاب ، بما يضمن جودتها الأدائية المنسجمة ،على الرغم من التحولات الشكلية للأجساد ، فقد حافظت على تناسب علاقاتها الشكلية ، مما جعلها تتناسق باتجاهات حركية مترادفة منحت صورتها التشكيلية إيقاعاً ثابتاً يتضمن فواصل زمنية حددتها الوقفات شبه المطولة إمعاناً في وحدتها الشمولية المتأتية من انسجام علاقاتها. كما إن تحسس مستوى التشكيلات مع فضاء العرض إلتقى متناغماً مع قصدية التعميم الزمكاني و إتاحته النسبية ، التي جاءت متناسبة مع تشييد عرض حسي قائم على كتل الأجساد ونسقها في فضاء العرض ، مما هيأ للوصول إلى نسقيه حسية تناظمية في أسلوب العرض الجسدي . إذ تكشفت بعض صور الأداء بتناظمات تماثلية لتواجد الأجساد ،بنمطية التقابل الشكلي إلا أنه في هذا العرض كانت أكثر تقارباً من حيث المسافات المكانية الفاصلة بين الأجساد ، مما جعل علاقاتها ذات تناسبية عالية قاربت التشابه الشكلي ، الأمر الذي عزز تكشفها المنسجم ، لذا تأسست التشكيلات الجسدية في هذه الصور وفق تناسب الأجساد فضلاً عن علاقات نسقية أنتجت عبر التشكل التكراري و المتناظم صورة بصرية تعتمد أساساً انسجام علاقاتها.

وفي شأن سمة وحدة المتباينات فقد تكشفت التشكيلات الجسدية بمستوى تكتلي أتجه نحو التوحد الشكلي (ينظر الصورة رقم ١٨) و قد هيأ نسق الأجساد إمكانية رصد التمايز في علاقاته ، إذ ظهر نوع من وحدة المتمايزات الجسدية المتناوبة ، مما عزز تكشف الإسهامات

التشكيلية بسمة وحدة المتباينات وتآزرها مع بعضها في بنية التشكيل المحكومة بسمة التمايز بصورة سائدة والتي تم استيعاب ترابطاتها التي اقترنت بالوحدة العضوية عبر الكيفية التصويرية لتشكيلات الأجساد ، مما أسهم في إيجاد تعانق جمالي بين مشتملات الأداء الجسدي في بلورة خطاب العرض ، فضلاً عن التناظر الشكلي الذي جاء بوصفه محصلة للتمايز في التشكيل المنبثق من التراكيب البصرية الجسدية ، التي نشدت تنوعاً ، مع إيجاد ما يحقق لها وحدة العلاقات الجسدية ، عبر تبني نمطية التمايز الذي طالما شهده الأداء الواقعي في تموقعه المركزي والاقتصار على المتفرد (النجم) وعلى جانبيه الثانويين ، إلا أن التمايز هنا أخذ تنوعاً وظيفياً، إذ شهد هذا العرض إتجاهاً أكثر اقتراباً من التوجهات التفكيكية لـ(دريدا) عندما منح التمايز لعدة أجساد وبشكل متتابع دون تقليص دور أي من الأجساد ، مما حقق نوعاً من التمايز المتتالي ضمن النسق الكلي للتشكيل ، الأمر الذي منح فرصة للتنوع الترقبي للتالي الذي سوف يناط إليه التمايز، إذ بدا تشكيل جسد الممثل في الوسط متبايناً عن باقي تشكيلات المجموعة حتى مع الجسد المتمايز مكانياً ، ففي الوقت الذي ترك يديه متجهتين للأسفل ، فإن باقي تشكيلات المجموعة متشابكة الأيدي كل بمعزل عن الآخر ضمن نسق تشكيلي كلي، ومثل هذه الصور التباينية تتعدد لكن بتشكيل تمايزي لجسد آخر وبطرق تشكيلية متباينة أخرى ، مع تأكيد أهمية التباين الموقعي المتطرف والمتفرد أصلاً لأحد الأجساد في علاقته بالمجموعة من الناحية الجغرافية لمساحة العرض ، إذ ظهر أحد الأجساد بمسافة أكثر إبتعاداً عن تشكيلات المجموعة ليكون أقرب إلى إيجاد شيء من التناظر الشكلي لكن بتمركز أكثر اقتراباً لأن الفاصل المكاني يكاد يلحظ بين تشكيل المتفرد الجسدي وباقي تشكيلات مجموعة الأجساد ، وهذا التشكيل بما أستوعبه من تنوع في توزيع التمايز بشكل متساوي على الأجساد وبتتابع متلاحق ، عزز الإشارة إلى وحدة الأجساد وتساوي مراتبها الأدائية فلم يعد هناك الجسد المتمايز الفريد في العرض ، إنما أصبح لكل جسد فرصة الحصول على هذا التمايز ، مما يلتقي مع المعطيات المسرحية عند (باربا) بالإتجاه نحو إعلاء شأن ما هو ثانوي إمعاناً في تأكيد المساواة والعدالة بين الممثلين في تحصل التميز الذي أصبح ممكناً في الأداء الجماعي للتشكيلات الجسدية.

وكان لتفاعل التشكيلات الجسدية بتعايش ضمن فضاء العرض دوره في تأسيس تكوين كلي ، أرتبط بهدف وحدوي عزز إنتماءاتها ، نحو مكتسبات علائقية تنمي وتفعل وجودها الجسدي ، بعلاقات جدلية وثيقة تملأ الفضاء الإنساني بتحولاتها التنوعية ضمن الوسائط الفنية

الساندة لها والتي إستمدت ديمومتها عبر التباينات التشكيلية للفعل الجسدي ،بما أشتملت عليه من تناظر فعل حيوية الأداء الجسدي في التشكيلات عموماً ، فشكل هذا منطلقاً للتمايز الشكلي لعلاقات الأجساد ومعطياته التعبيرية الجمالية .مما أكثر من انتماءات التشكيلات الأخرى في علاقتها مع المتمايز شكلاً ،لكن بإحالات تنوعية ، أكسبت التشكيلات الجسدية إمكانية إدراكها من زوايا متباينة ، بشكل جعل هذه التشكيلات تمتلك بنية داخلية ضمن نسيج الخطاب الشكلي المتمتع بنوع من الترابط المتباين ، نتيجة منح الأجساد تشكيلات توزعت فوق مساحة العرض بشكل متناظر وفق مستوى علاقة المتفرد بمجموعته ، جعلت لتكويناتها قابلية الإيحاء بالوحدة الشمولية ،التي تحققت في هذا العرض عندما تكشفت التشكيلات بوحدة متباينات جسدية اهتمت أيضاً بما هو مضموني ، مما قارب التوجه الأغلب نحو إنزياح لأيقونة العلاقات الجسدية ، التي هي محصل لصيرورة الأشكال ، وإن تحصلها أوجد جدلية المعطى الحسي ، مما تطلب إشتغال حول إدراكات مثالية تستنهض مستبطناتها من ناحية مضمونها ، وعلاقته بمادية الأجساد ومثالية ما يكمن خلفها ، إذ لم تغلق التكشفات الجسدية على نفسها ، مما أسهم في تكشف الكوامن بوضوح ، عبر النفاذ لمستبطناتها . والارتقاء باللاحسي إزاء معطيات الحسي لبلوغ إنشائية أحتملت أن تشكل أساساً قوياً للممازجة المادية والمثالية في العرض المسرحي ، عبر بلوغ المستبطن في التشكيلات الجسدية ومستوى تأثيرها في تشكيلها أصلاً ،والذي تبدى في العلاقات التباينية عبر تلقي كنه تنوع التشكيلات الجسدية ، وإدراكها المتحقق عبر حسيتها ، مع إشارات لإبعاد تداوليتها الأيديولوجية المحتملة ، بالإستناد الى التنوع وإتاحته لهذا النوع من العروض المسرحية ، لما له من إمكانية واسعة للتوظيف الأكثر جمالية ،نتيجة ما يمتلكه التنوع الشكلي من دفع الملل ، مما تطلب أن يكون الخطاب أكثر تنوعاً وتحديداً للإسهام في تركيز التصميمات التشكيلية للأجساد ووضع أسس رصينة لها عبر إقصاء كل ما من شأنه إضعاف توزيع التشكيلات الجسدية ضمن سمة وحدة المتباينات .

كما تم الإهتمام في هذا العرض بسمة النعومة بمستوى متميز فظهر الاعتناء بمظاهر الأجساد ، وذلك باستخدام (البودرة البيضاء) على جميع الأجزاء المتكشفة من الأجساد ، حتى بلغ الإهتمام بنعومة الأجساد حد (حلاقة شعر الرأس) لجميع الممثلين (ينظر الصور رقم ١٥،١٧،١٨) ماعدا الممثل الذي ظهر متفرداً في مستهل العرض . وهذا التوجه نحو العناية بسمة نعومة الأجساد عزز تكشفات الأجساد المظهرية لاسيما في تفاعل بشرة الأجساد مع الإضاءة و إظهار تدرجات التفاعل الانعكاسي من ظل وضوء والذي أظهر

المناطق الأكثر انعكاس للضوء بمستوى نعومة أعلى ، لم ينفِ سحب النعومة على الباقي للترابط الملمسي الكلي المتحقق ضمن النسق البصري كضرورة امتداد شمل مناطق الظل لعدم وجود معوقات بصرية لتحسس ملمس الأجساد إلا في الحدود التوظيفية لبعض قطع الزي المحددة بقصرها أو طغيان التكشف الجسدي على وجودها ، بحيث يكاد أن يكون وجود الزي هامشياً مقارنة بالوجود التكشفي لأداء الأجساد .لذا كان الإهتمام واضحاً ، بما هو مظهري للأجساد ومحاولة تزيين ما هو متصل بالمستوى الطبيعي والعناية به و إسناده بمعززات التأثيرات البصرية التي يبثها الملمس الناعم والتي مكنت من تسوية المظاهر الجسدية حتى باتت الأجساد أقرب إلى أن تكون متشابهة ، تأكيداً لوحدتها التشكيلية ، بما تم تخصيصها من نعومة البشرة ، مما أبان أهمية سمة النعومة بوصفها قيمة حسية جمالية تتحقق بالحضور الملمسي الفني للتشكيلات الجسدية . وعدم توظيف النعومة كان يمكن له أن ينفي جانباً من تكشفاتها الجمالية في خطاب العرض ، ووفقاً لذلك تكشفت في خطاب العرض الجسدي العناية بالإرساليات المؤشرة لنعومة الأجساد ضمن التشكيل الكلي ، وإبانة أهمية علاقاتها التشكيلية ضمن نسقيتها الكلية ، بشكل أدى إلى تعزيز جمالية الأجساد ضمن تحسس بصري تبنى سمة النعومة كرافد مظهري جمالي للتشكيلات الجسدية .

ولقد وسعت دائرة علاقات الأجساد بالمرونة التشكيلية المتكشفة في أدائها الذي جعلها ضمن النسق توحداً تنوعياً مطواعاً بليونتها الحركية (ينظر الصورة رقم ١٦) فكانت مدعاة لتأمل اتجاهها الحركي المتشكل بليونة وخطوطها الانسيابية في الأداء وتآزرها ضمن وحدة الأجساد بجوانب متعاكسة مع حرية حركتها المتحققة بالتخلص من المعوقات الأدائية و اعتماد الممثلين على أقدامهم العارية في الأداء إمعاناً بتحسس التحرر والسيطرة على الأداء التشكيلي ، مما عزز إمكانية تكشف المرونة الجسدية والقدرة على التحول الأدائي والتشكل بصيرورات متنوعة خدمة للفعل الجمالي وبغية الوصول إلى مستوى خطابي فاعل في التعبير الأدائي ، الذي استند سمة المرونة الأدائية للتشكيلات الجسدية عبر علاقات تماسية شكلت إنزياحاً عن مألوفية العلاقات الجسدية ذات الأسلوب الايقوني ، فكانت أقرب إلى التخيلي في كشف نسق علاقاتها ، بحيث جاءت ضمن سياقها الإنشائي تعبيراً عن التلاحم المزدوج لإنفصامية العلاقات الإنسانية وإضطرابها وجدلية العلاقات المحتدمة بينها و إفرازات الواقع الضاغط على طبيعة تشكلها السيسيولوجي ، الأمر الذي أسهم في إنشائها جمالياً .إذ جاء توظيف التشكيلات الجسدية المتسمة بالمرونة بتقاطعات شكلية

وتحولات علائقية مميزة أكدت مستوى السيطرة على أداء كل جزء من الجسد ضمن كلية العلاقات الجسدية ، مما أظهر التشكيلات الجسدية بأنساق بنائية مكونة من ترابطات جسدية خضعت لطواعية كيفياتها الأدائية المرنة وعزز تحررها الحركي عبر خفة الأداء وترابط العلاقات الجسدية بتشكيلات عززت تكشف مرونتها الادائية والتي استندت إلى كيفيات خيالية خضعت لقصدية الخطاب في إبانة إمكانيات الأجساد للتشكيل غير التقليدي بفعل حركات جسدية اكثر تعقيداً في تشكلها ، مما ميز العرض بتشكيلات جسدية عبرت عن مستوى السيطرة على الأداء مع الحفاظ على انسيابية عالية لطرق تشكلها، مما مدّ الحيوية لأداء الأجساد وكشف عن ليونتها الادائية المميزة ضمن تداخل تكويناتها التشكيلية بعد خضوعها لتأثير التحفيز الجمالي لسمة المرونة.

كما ظهرت التشكيلات الجسدية محققة لتكشفها التجسيمي وطرق إسناده بعوامل الإضاءة الموقعية المسلطة من أعلى ، فقد كان لتناسب عضلات الأجساد وتسليط الإضاءة الموقعية من أعلى دوراً في إظهار جمالية تجسيم الأجساد المتناسقة ضمن التشكيلات (ينظر الصور رقم ١٧،١٨)، إذ تمَّ التركيز على كشف الجوانب المظهرية لتضاريس الأجساد دون إستثناء التكشفات المظهرية العامة التي لم تستثنِ تشكيلياً إيجاد تماهٍ لمواقع الظل في تجسيم الأجساد مع مناطق الظلام في فضاء العرض حيث شهدت تماهياً منوعاً مع الخلفية المظلمة والمحيطة بالإضاءة الموقعية تنوع بتنوع اتجاهات الأداء التشكيلي للأجساد ، في حين لم تلعب الأزياء دوراً أساسياً في التكشف التجسيمي للأجساد ، إذ أنيط الدور الأساس إلى التكشف المباشر للتكوين المظهري للأجساد بما تمتعت به من تقسيمات عضلية متناسقة أمعنت الإضاءة المتسلطة على الأجساد من أعلى في إظهار نحتية الأجساد و إبراز عضلاتها ، بفعل الجدلية التدرجية القائمة بين الضوء والظل ، مما عزز تكشف تضاريس الأجساد التي لم تستثنِ إتاحة الفرصة لتجسيم ملامح الوجه و تبيان إمكانياتها الأدائية . وبذلك بدت جمالية التشكيلات الجسدية عبر مثيرات مظهرية وظفت التجسيم الشكلي الذي أمتلكته كينونة الأجساد بوصفه إمكانية جمالية تدخل ضمن طبيعة النسق الجسدي بتضاداته البنائية المعززة لملامحه الكلية ، ومَثَّلَ ذلك توظيفاً لسمة جمالية مهمة شاركت في نسق التمازج الشكلي لجمالية مجموعة الأجساد.

أما التوظيف لسمة اللون فتمثل في الطلاء الأبيض (البودرة البيضاء)الذي منح بشرة الأجساد لوناً أبيض بسمة غالبة ، مما عزز جمالية التشكيل الأدائي و المظهر الكُتلي ووحد

المظـــاهر اللونيـــة لجميـــع الأجســـاد المشـــتركة فـــي التشـــكيلات ، بمـــا تكشـــف منهـا ، بمعنـى اسـتثناء قطـع الـزي التـي مالـت بعـض ألوانهـا إلـى الغـامق (الأسـود غالبـاً) ،(ينظـر الصـور رقـم ١٧،١٨) . وكـان للعلاقـات اللونيـة بـين لـون الأجسـاد والـزي والإضـاءة سـبباً فـي تعزيـز تكشـفها بصـورة جماليـة .مـع تأكيـد حقيقـة هيمنـة السـمة الجماليـة للـون التشـكيلات الجسـدية بمـا تـم إضـافته فنيـاً للارتقـاء بتكشـفات لـون البشـرة الطبيعيـة للأجسـاد و إدخـال تـدرجاتها تماشـياً مـع الجـو اللـوني العـام السـائد فـي فضـاء العـرض اللامتنـاهي فـالعمق الفضـائي المعـتم (ينظـر صـورة رقـم ١٧ علـى سـبيل المثـال) حقـق إمكانيـة الاسـتثارة اللامحـدودة فـي امتـدادها ،والـذي فَعَّـلَ تمـايز التموقـع الضـوئي ومـن ثـم التكشـفات اللونيـة للأجسـاد التـي حفـزت الإشـتغالات الجماليـة للمظـاهر اللونيـة الجسـدية، فالمسـاحة الشـكلية للعـرض كرسـت الإسـهام اللـوني وتـذويب المتضـادات اللونيـة الأفقيـة والعموديـة وتعزيـز العلاقـات التناسـقية للتشـكيل اللـوني الفنـي ومعالجـة التركـز المكثـف لمظهريـة البشـرة الطبيعـي علـى الصـعيد المسـرحي نتيجـة المـؤثرات التـي يمكـن أن تغيـر مـن تكشـفها الجمـالي سـلباً أو إيجابيـاً . وهـذا يعنـي أن التشـكيلات الجسـدية حققـت تعبيـراً جماليـاً أسـتوعب تلويناتـه بمتقاربـات توافقـت والذائقـة الجماليـة لتوظيفـه ، فكـان المظهـر الحسـي للأجسـاد مفعمـاً بالمعطيـات التخيليـة ، فلـم تعـد البشـرة الطبيعيـة بلونهـا التقليـدي موضـوعاً للتـأثير بقـدر الإسـهامات اللونيـة المضـافة و المفعلـة فـي الذائقـة الجمالية.

لقـد صـور الخطـاب فـي هـذا العـرض مـن ناحيـة سـمة النفعيـة تكوينـات جسـدية تناغمـت ومتطلبـات التعبيـر عـن المعـاش الآنـي عبـر تفعيـل إرادة مجموعـة مـن الأجسـاد المتشـابكة التـي أفضـت إلـى تكشـف مضـامينها بفعـل الركـون إلـى إرادة التشـكل الجسـدي بإيجـاد معـالجات شكلـية اسـتوعبت جانبـاً مـن متغـايرات شـكلية استنهضـت إمكانيـة الابتعـاد عـن أسـاليب الأيقنـة الجسـدية التـي قـد تموضـع المتلقـي بالجانـب السـلبي وتقـوض فرصـة إشـتراكه العقلـي ،ممـا يحـرم فرصـة التكشـف المعرفـي فـي بلـورة اللـذة الجماليـة التـي يستشـعرها المتلقـي ،مـع مراعـاة طبيعـة المتغـايرات الشـكلية بمـا يتناسـب و التعمـيم الزمكـاني ، وكشـف الـذات الجسـدية بطابعهـا الشـمولي ، والتحسـس بـالكلي والمعطـى المضـموني المـرتبط بالتشـكيلات الجسـدية المعروضـة مسـرحياً ، بمـا ظهـر مـن طـابع سـيميائي حملتـه فـي أسـلوب شـمولي تكشـف بنسـقية تشـكيلها السـائد فـي منظومـة العـرض .فضـلاً عـن تضـاداتها الشـكلية إسـهاماً فـي تصـوير العلاقـات السيسـيولوجية المضـطربة فـي خضـم الحيـاة وعكسـها عبـر المفـردات الجسـدية المتكشـفة بعلاقـات تماسـية حققـت الفعـل

التواصلي عبر التعامل مع التشكيلات المتوالية والدمج بين اللحظة الآنية وانعكاساتها في التشكيلات الجسدية .فلقد مثل العرض النسق الآني في أقصى درجاته ، فأنبثق إنجاز أشد مستوى تأثيري عبر المعطيات الشكلية تعبيراً عن جوهر الحقيقة السيسيولوجية للطبيعة الإنسانية بالإفادة من المنعكسات الحياتية ، وبمعالجة أسلوبية نفذت بأداء الأجساد التي تشكلت بأوضاع متنوعة لتنتظم في سياق لا يقف عند حدود نتائجه المباشرة لأنه لا يصرح بنهايته في محاولة للإيحاء بديمومتها العلائقية و إمتداداتها التأريخية بغية الإمعان في استثارة تأثيرها الجمالي بإمكانية التواصل النفعي ، الذي تكشف في جدلية العلاقات التشكيلية للأجساد ومستويات التلاعب التشكيلي لاتجاهات الأجساد وطرق توزيعها على مساحة العرض .لذا تكشفت ترابطات علائقية بين العلاقات الجسدية بغية رصد تشكيلاتها بأساليب تجمع مكوناتها الشكلية بنسق كلي يوحدها ضمن مستويات الأداء المحمل بالبث الجمالي ، المؤثر باللذة الذوقية ،والممسك بإمكانية التعبير السيميائي نتيجة الإهتمام بالنواحي الجمالية لعلاقات تشكيل الأجساد ضمن خطاب العرض ، بما تمتلكه التشكيلات الجسدية من إستيعاب للإنعكاسات الأيديولوجية بوصفها مركزاً جمالياً سيميائياً يفعل العرض المسرحي بممكناته الأدائية على مستوى التشكيل كمنطلق للتعالقات السيسيولوجية ، فمَثَّل التشكيل العام للأجساد في العرض المسرحي الغاية الأسمى لبنية الخطاب باشتماله على سمة النفعية المتصلة بالقيم الخيرة ومحاولة إبرازها وفق جدلية الصراع مع الشر ، فكان الإتجاه المعنوي متبدي بسيمياء الجسدي المتبلور عبر التشكيلات الجسدية التي حققت تواصليتها . فتكشفت سمة النفعية في وجود الأجساد المتشكلة والعاكسة للحدث الضاغط الآني بغية إنجاز شمولية المعطى الإنساني عبر الاختزالي والمحرف ومحاولة تبسيطها في الصورة المسرحية بغية توسيع القدرة التخيلية بمحدداتها الجمالية ، لتخطي التقليدية في محاولة لاستنهاض الواقع بصورة فنية ، تستهدف بلوغ التشكيلات الجسدية إلى شمولية سيسيولوجية ، بعد انعدام الفواصل الإنسانية ، وذلك بسبب سيادة الطابع التأثيري الشمولي لوسائل الاتصال والتي وسعت الصفة الإنسانية في خصوصية جسدية أخضعتها للغزو الثقافي واستلهام حالات التخيل لعكس جميع انتماءاتها الحسية في كينونة من التمازج الشكلي الواقعي والتخيلي بنسق واحد.

ولكي تكتمل الصورة من الناحية الجمالية ، فقد تكشفت التشكيلات الجسدية بأسلوب أخذ بنظر الاعتبار السياق الثقافي للأخلاقية السائدة والتي تأطر التكشف العلائقي للأجساد بمقوماته ، فلقد تم صياغة التشكيلات الجسدية بأنماط سلوكية أخلاقية ساهمت في صيرورة تكشفها الجمالي، بفضل مراعاة التوجهات الثقافية وفق المستوى الأيديولوجي و السيسيولوجي

للإقتراب من التوجهات المثالية وتأكيد البعد القيَمي للعلاقات الإنسانية عبر تجسيدها في السلوكيات التفاعلية بين الأجساد المشتركة في التشكيلات ، بتعزيز وجودها السيسيولوجي مع ابتداع استثناءات تعزز ما سبق من خط غالب يحكم وجودها، فالأجساد شكلت إنعكاساً لإرادة الواقع السيسيولوجي الذي تم تضمينه بأسلوب جمالي كشف عن التشكيل ضمن النسق الأخلاقي ومستويات تجليه بطرائق وظف فيها الجسدي بكل إمكانياته للتعبير الجمالي ، ضمن أطر التحدد الأخلاقي الذي لا يزال يخضع إلى التعتيم القصدي لإبراز طابعه الإنساني ، وهكذا فقد أتاحت فعالية التشكيلات الجسدية ممكنات تبني الصياغات الأخلاقية للتشكيلات الجسدية وبناء علاقاتها التكوينية مع الأخذ بالاعتبار أنواع التوجهات السيسيولوجية التي تجلت في تشكيلاتها الجسدية بصورة سيميائية تستتر خلفها احتمالات المعنى المتحرك في جدلية السياق الثقافي وقدراته في إدامة التواصلية التقبلية بإسهاماتها التشكيلية في إثارة ديناميكية خطاب العرض. فلقد احتوى العرض حضوراً واضحاً للسياق الثقافي المتأطر بما هو أخلاقي ضمن التشكيلات الجسدية التي عبرت عن الاتجاهات السيسيولوجية المشتركة في التكوين العام وفق نتاج تشكلها الجمالي المستند إلى متطلبات التوجهات الذوقية للمكتسبات السيسيولوجية عبر مفهوم تضامني عزز القبول للتشكيلات الجسدية ونبذ التواجد ، لما هو غير أخلاقي لتأكيد جمالية العلاقات الجسدية ضمن الصياغة المتوافقة والذائقة التقبلية للمباح و الإبتعاد عن المحظورات في المفهوم الثقافي والتي تشترط إقصاء كل ما من شأنه المباشرة التامة في طرحها .

لقد وقع الخطاب ضمن ترميزه في فكرة التجرد الزمني وغياب المؤشرات المكانية (ينظر مثلاً الصور رقم ١٥،١٧) والتي جاءت متآلفة مع التعميم لمرجعيات الأجساد التي أستوعبت الطابع الإنساني فكانت أقرب للتعبير الشمولي والذي ارتبط طيلة العرض بصيرورة نسق التشكيلات الجسدية واندماجه في إنشائيتها بغية جعل التشكيلات الجسدية أنموذجاً جمالياً إنسانياً يمتد في كل زمان ومكان وممكن تقبله في انفتاح زمكاني لا يتحدد بطوبوغرافية معينة . مما مكن من إماطة اللثام عن حقيقة ترابطاتها السيسيولوجية لاقتفاء أثر التنوع الإنساني وممكنات توحده .الأمر الذي أظهر التشكيلات الجسدية برمزية حاضرة بشكل فاعل ضمن العرض ، بما امتلكته من قدرة الإختزال لعلاقاتها الشكلية وإنشائية ترابطاتها التداخلية بشكل حقق لها تواجداً مؤثراً ، بأسلوب الإحالة إلى مقاصده عبر أشغالات التشكيل المكثف و المؤسلب ضمن فضاء العرض ، عززته تداخلات شكلية منحت التشكيلات الجسدية طابعها الرمزي نتيجة تركيز تداخل ماديتها من حيث الأداء ، بضم بعضها مع بعض ، ضمن تداخلات جسدية تم بثها في موضوع العرض . دلت عن تآزر بين العلاقات البنائية للأجساد

رفدها توفر استعارات تشكيلية جسدية جاءت لتأكيد جمالية التشكيل ،وجسدت نبذ الانفصال المتفرد في الترميز التكتلي للتشكيلات الجسدية بحيث تداخلت فيه الأجساد و توحدت في نسيج مكونات ترميزها التي جاءت ضمن صورة بصرية أدخلت التشكيلات الجسدية في إنسجام مع محيطها اللامتحدد فتلاشت معه بإمتدادات دمجت بعضها ضمن ضرورة التشكل الجمالي للخطاب بشكل جسد التحرر الأدائي لتشكيلات الأجساد .

وشكل تكشف التشكيلات الجسدية بأسلوب رمزي سبباً في رفد ديناميكيتها ، فالترميز التشكيلي لبعض علاقات الأجساد رغم إستاتيكيته لاسيما في التقطعات الصورية التي قاربت الأسلوب الكولاجي ،جاء ضمن هذه الخاصية معبأ بطاقة التعبير عبر الإرتقاء مع معطيات (باربا) (الجسد المتمدد) فكان سكون الأجساد إيذاناً بانطلاقة حركية مفترضة حتى وإن إقتصرت على المتخيل الناتج عن الإيحاء المتحصل وفق أسلوب تشكيل الأجساد ، فالتشكيلات المستقرة بطريقة لا تحوي كامل أستقراريتها بتشكلها التوازني القلق ،حققت مستفزات ديناميكياتها ،بما أتفق ورأي (باربا)في (التوازن اللامتوازن) إذ تبدو بوصفها تشكيلات جسدية تتجه نحو الانهيار .

ولقد حمل الترميز التشكيلي للأجساد إمكانية سيميائية غنية عبر تشخيصه البصري، إذ تميز تشكيل الأجساد بمحددات المضمون والأداء الإيحائي بها وصولاً إلى الاستبطان المحرك لتشكيلاته ، فقد أضحى التشكيل رمزاً للمعاناة الإنسانية وما يتبعها من عواقب وخيمة على شمولية العلاقات السيسيولوجية وما تثيره من تغيرات في المفاهيم الإنسانية الأصيلة . كما أصطبغ العرض بصفة سيكولوجية عبر الإمعان بالمتلاحمات الجسدية وفق صياغة اختزالية لعلاقاتها الشكلية وإسناده برمزية لونية جسدها التوحد اللوني ، مما أعطاها قدرة تعبيرية دعمت تشكيل الأجساد ،فظهر الخطاب البصري مغرقاً بالرمزية ومستبطناتها السيكولوجية بغية تهميش ايقونية علاقاتها أو ترحيل ايقونيتها إلى مستويات الترميز تفعيلاً لخطابها البصري . فالتلاحم بين الأجساد أضفى بعداً ترميزياً ، حوّلَ نمطه الواقعي إلى تمازج تشكيلي مؤسلب عزز الوحدة الإدراكية عبر منعكسات وصفية أعادت تركيب بنية التشكل المظهري بأحتدامية العلاقات الجسدية عبر الترميز الشكلي ووحدة التشكيل .

بينما شرع الخطاب في امتداده التأثيري التأويلي اليقظ إلى إلغاء أشكال التعبير المعتادة(ينظر الصور رقم ١٥،١٦)بإحالته إلى توازنات شكلية مميزة ابتغاء الإرتقاء بتجاوز العلاقات الجسدية التقليدية عبر تراكيب تنفتح على أشكال جسدية تحقق لانهائية المعنى ، بأسلوب شكلي أستفز التأويل عبر التخلي الواضح عن المحاكاة الدقيقة والذي أتاح إنتاج فرص معرفية قائمة على التقارب مع الكشف التأويلي ، إذ يستبعد المعنى وجوده المركزي الثابت

نحو احتمالات التعدد بالمراكز المتحولة و التوالدية في البنية الخفية للتكوين الشكلي .فالتشكيلات بددت مللها بثراء تنويعاتها التكوينية الممعنة في استثارة اللذة التحسسية والبصرية تحديداً ،فضلاً عن التلاعب الحر في تغيرات الأداء والتشكيلات عموماً ، مما أسهم في تعدد منطلقاتها السيميائية ، إذ أحالها من التحدد المقيد إلى تموضعات اللامتعين ، مما أبان تحرراً في رصد معانيها وإدراك تنويعاتها ، تناغم مع تحرر أداء الأجساد من أيقنتها ، والذي تكشف في تمويه أحجام الأجساد بتكتلات متداخلة ساعدت الإضاءة الموقعية المتسلطة من أعلى في طمس الفواصل الأيقونية بين الأجساد ،مما أبدى كل تشكيل جسدي بشكل هجين وتكشفه بطريقة لم يتم التأكيد فيها على الفواصل الدقيقة إمعاناً في تأكيد المتمازجات الشكلية للأجساد ، مما تطلب تجاوزاً جزئياً لملامح الوجه وتحطيم العلاقات التقليدية بين الأجساد في واقعها تأكيداً للإنفعال الشعوري المحتدم الكامن في صراعها وإبانة عمقه المتجذر في الذات الإنسانية فكان تعالق الأجساد بمتلاحمات تشكيلية سبيلاً لإظهار جمالية شكلية لصيرورة الصراع الداخلي ، وكان التلاحم بالصورة التي لولا الضادات اللونية بين الزي(السروال الطويل – السروال القصير)واتجاه الرأس لأضحى التشكيل الجسدي نوعاً من العلاقات المادية المتأسسة في كتلة سينوغرافية واحدة . ومنح هذا انطباعاً إلى أن ثمة حوافز نفسية متداخلة بالمظاهر الجسدية ، أنتجت إمكانية واسعة لتعدد قراءتها بشكل تأويلي نتيجة تضمين التشكيل الجسدي نوعاً من البواعث الانفعالية المعبرة عن جدلية الصراع الداخلي المتكشف مظهرياً عبر أداء الأجساد بتكتلات علائقية متداخلة وتمويه متمازج كان حصيلة متطلبات الإهتمام الشكلي والخضوع إلى أسس جمالية عرضه ، بما عزز تكشفات مضمونه بإمكانية حققت حضورها المؤثر ، بتشخيصات التقاطعات الجسدية المتباينة والتي لا تتوفر مقاربات لها بالواقع المعاش ، بحيث استوعبت أجساد متشكلة تتداخل مع بعضها بشكل حول الأجساد من وجودها التوظيفي إلى جمالية التأسيس ، فتشكيلها أعطى التكوين قابلية التجاوز والإزاحة عن مركزية المعنى إلى تعددية المعاني التي أثارتها طبيعة الصياغة الفنية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي.

ان تكشف التشكيلات الجسدية بمعطيات تأويلية جاء كمحاولة لبلوغ النموذج الجمالي ، لذا تعددت مراحل تجسيدات المعنى في طريق الكشف المعرفي بالإستناد لأسلوب أداء الأجساد من تشكيلاتها العرضية إلى حقيقة مكامنها الأيديولوجية ، لذا فهي تشترك بوصفها غير باحثة عن الشكل الخالص بعيداً عن مستبطناته ، وتأكد الترابطات الوشيجة بينهما في العطاء الجمالي ، فهي لا تقدم حسية الأجساد بجوانبها الفيزيقية بل تتعامل مع مكونات بنيتها العلائقية الموضوعية بغية الوصول إلى تشكيلات لها قابلية استدعاء الذوق الجمالي لمدركاتها

البصرية وأقدر على التعبير عما هو كامن فيها ، بالشكل التخيلي المتجسد مسرحياً ، في سعي لإبانة اللاحسي عبر الإرتقاء بمستوى التشكيل الحسي . فالتأويل يقترن بالمستوى الأدائي الحر لتشكيل الأجساد ويحمل إرادة التداخل والتعميم ضمن متطلبات نسقه الخاص الذي يباغت الواقع بتحولاته الشكلية بابتعاده عن الأطر الأيقونية ، والإستناد إلى التشكيل المتأسس من متخيلات العلاقات الجسدية الممكنة للتعبير عن طابع التأويل بصورة خالصة تقترب من التجريد التشكيلي .لذا خضعت التشكيلات الجسدية لخاصية التأويل عبر توزيع كيفياتها الترابطية ضمن مساحة العرض ، فالتشكيلات الجسدية توزعت في مساحة العرض وفق تلامسات إيقاعية مستبطنة انطلقت من ضرورة علاقاتها التأويلية غير المتعينة بصورة مباشرة فجاءت بترابطات تشكيلية كلية ضمن مساحة العرض ،بتأسيس مبعد لموضوعية الأيديولوجي بغية استثارة الجمالية في أبعاد التشكيلات الجسدية . مما جعلها أقرب إلى أشغال فضاء العرض بالأجساد ، بحيث توزعت بعلاقات تشكيلية ضمن فضاء مجهول الزمان والمكان بتضمينات شمولية أستوعبت كل الأزمنة والأمكنة لتصبح إمكانية متاحة لمخاطبة مقاطع الحياة الإنسانية المختلفة .

ومن هذا فإن خطاب العرض ، انطلق من إسهام التشكيلات الجسدية عبر عطائها الإنزياحي التجريبي ، إذ لم يستمد الخطاب قوته التأثيرية من الوجود الإيقوني للأجساد بل كانت فعالية التداخل والتشابك الترميزي و التأويلي وبشكل مميز سبيلاً لمنح الخطاب قوة التأثير الذي إستلهم الواقع بصور تخيلية ، فخطاب العرض شكل محصلة للتداخل الشكلي مع مستبطناته المضمونية التي تكشفت بإندماجات جسدية في تشكيلات إقترانية تآلفت وتناغمت مع مبررات وجودها الفيزيقي ، لتشكل بذلك نسقاً نهض بسياق العرض الذي جاور التجاوز لنمطية الأداء الإيقوني المباشر في طرح معطياته الإدراكية . فكان الخطاب أكثر إرتقاءاً نحو مستوى التصوير الرمزي و التأويلي للتشكيلات الجسدية ، فتم تأسيسها بمنطلقات جمالية أبستمولوجية ، تداخلت مع غاياتها، بإنتماء لم يقصِ الحسي ، بل كان مدعاة إلى فرض هيمنته عبر الإختزالات التشكيلية للأجساد وتهميش الأداء المتفرد لصالح الترابطات التأسيسية للأجساد ، بما تضمنته من علاقات عنيفة أو مسترخية أحياناً . وكان لملمس البشرة سبيلاً في تأكيد التداخل الشكلي عبر إشتغالية اللوني الموحد والتقارب الشكلي بين الأجساد ،مما عزز ممكنات الترميز لشمولية الطرح الإنساني ، فضلاً عن تعزيز الممكنات الإيحائية والتخيلية ومحاولة دمجها بالواقع الآني وإنشائها تحت هيمنة الإدراك الحسي ،وانفعال الطاقة الشعورية المتأتية من ضغط الأحداث التي أباحت إمكانية الإزاحة الشكلية للأجساد نحو ممكناتها الإستبطانية المتعشقة في خطاب العرض المسرحي .

مسرحية : تحت فوق ـ فوق تحت

إعداد وإخراج : طلعت السماوي [Ω]

اتخذ العرض من التشكيلات الجسدية منطلقاً في إيصال خطابه المسرحي ، بشكل طغى على صورة العرض وقد اسند الإيقاع الحركي بموسيقى تتخللها أصوات بشرية مبهمة تتناغم مع الإيقاع العام للمؤثر الصوتي للعرض ، وقد اتخذت الأجساد في المستهل أوضاعاً متنوعة إلا أنها ساكنة ، مما أتاح فرصة لتأمل الصورة المسرحية بوصفها لوحة تشكيلية لاسيما بوجود الحبال المتدلية من أعلى التي أحالت إلى جو الغابة عززها وجود جذع شجرة مع جذوره يتوسط المساحة الخلفية للعرض اسهم في إيجاد التناظم الشكلي لتوزيع الحبال على جانبيه منحت فضاء العرض صورة جمالية تناغمت مع وجود تشكيل متركز تمثل في (الكرسي) المعلق في أعلى سقف مساحة العرض، وليس بعيداً عن المنطلق الشكلي ومستدلاته المكانية فان البعد السيميائي له تحرك بفعل أداء أجساد الممثلين وهم في سعي لبناء ترابط مصيري عبر استفزاز الصور التخيلية لاحتمالات المعطى السينوغرافي والمتفق بالأغلب مع زخم العالم المشابه لغابة تعيش فيها مجموعة مخلوقات متوحشة تتصارع في مسيرتها نحو العرش.

لقد جاءت صور العرض طبقاً لاستجابات التلاقح التخيلي والواقعي كمجال لإيجاد الملائمة التجريبية لتكوينات الأجساد ضمن جدلية الحوار العلائقي للأجساد وانطلاقتها الحسية للتحول الأدائي واستيعاب مكوناتها السيميائية المتبلورة في مظهريتها الجسدية (ينظر الصور رقم ١٩ ،٢٠). فقد أسهمت بنية الأجساد في إماطة اللثام عن المعاناة النفسية التي تعتمر الذات الإنسانية بإحالة نوازعها الفطرية إلى صور جسدية تقترب من الصور الحيوانية في الأداء والتحول الحركي في تعامل كل جسد ممثل مع جسد الممثل الآخر عبر

[Ω] -طلعت السماوي ممثل و كوريكوراف (مخرج حركة) من مواليد بابل ١٩٦٧م أتم دراسته في الأداء الحركي في السويد في (KPS) و(يوتوبوري) ، حصل على تأهيل العمل في مجال الكوريكوراف من خلال الدورات المكثفة والأعمال الفنية . يعمل مشرفاً فنياً ومدرباً للأداء الحركي في قسم المسرح التابع للمعهد الفلندي للثقافات المتعددة في السويد .من أعماله (حدث في العامرية عام ١٩٩٤م، لا جديد على الأرض عام ١٩٩٥م ، عطيل عام ١٩٩٦م ، بابليبوب عام ١٩٩٦م ، عندما تشرق الشمس عام ١٩٩٧م ، الغضب العاصف عام ١٩٩٧م ، الكابتن عام ١٩٩٧ ،في داخل وحدتي عام ١٩٩٨م ، السلطة والحب عام ١٩٩٨م ،في خارج الجنة عام ١٩٩٨م، خطوات إنسان عام ٢٠٠٠م). كما قدم مسرحية(تحت فوق – فوق تحت) على المسرح الوطني /العراق في عام ٢٠٠٤م.

أداء حركي بطيء ظهر جلياً بعد التحول الموسيقي ، تنوع أداء كل جسد ممثل عن الآخر لكنه تناغم مع الإيقاع الموسيقي الكلي ليشكل بؤرة استقطاب نحو مركز مساحة العرض بعد أن تنسحب الأجساد من كل جانب نحو الوسط ، باتجاه مضطرب نتيجة الدوافع التنافسية المتكشفة بالتشكيلات الجسدية، فكان الصراع سبباً لقهر الأجساد التي تشكلت مع مصدر السلطة (الكرسي) بأسلوب إيحائي يشير إلى تجاوز عدد الأجساد الفعلي على مساحة العرض ، بغية منح طابع شمولي لأجساد الممثلين ، وتعزز الدور الإيحائي نتيجة الإيقاع الأدائي المتزامن والمقترن بين أداء الأجساد ضمن منظومة التشكيل في بداية العرض . مما كشف تشكيل الأجساد عن مداه التآلفي بتحقيق التأثير القادر على النفاذ إلى الشعور الإدراكي بتأثيرات تشكيل أجساد الممثلين وتقصي حقائق التوظيفات الممكنة لعلاقات الأجساد التي شهدها العرض في بدايته حيث تتموقع الأجساد على جانبي مساحة العرض وبين الحبال المتدلية بشكل أقرب للسكون تمهيداً للفعل المسرحي القادم ، والذي تجسد بإيماءات جسدية عن مديات الاستكانة المتربصة بالآخر ، مما شكل محاولة لإيجاد العلاقة الشكلية بينها ، وكشف دور كل منهما في الصيرورة الحياتية ضمن جدلية الصراع بين الغايات المتجهة نحو العرش . مما ساهم في تكشف التشكيلات الجسدية ، بما يلائم إشاعة التمثيل الشكلي للأجساد دون تهميش المضمون عبر تأثيره السيسيولوجي ، وإبانة مستويات العلاقات التناقضية القائمة ليس في نطاق العلاقات السيسيولوجية فحسب بل ويتخطى الى جدلية الصراع الذاتي ، وإبانة تقلبات الطموح والمرتجى ، الذي لا يخضع للانضباط ،لعدم وجود ضبط سيسيولوجي لمصادر القوة المتحكمة فيه ، فمصلحتها أولاً و أخيراً ، وعذاب وجوع الأجساد وسيلة لإرتقائها .

لقد تكشفت بنية التشكيلات الجسدية بسمة التناظم (ينظر الصورة رقم ٢١)،لذا كانت أكثر تعبيراً عن سمة الانسجام ، إذ تكشف العرض بصورته الكلية محافظاً على وجود تشكيلات جسدية توزعت أطرافها يمين مساحة العرض و يسارها ، كما احتوت تشكيلات الأجساد على تكوينات متكررة بإيقاع ثابت (ينظر الصور رقم ٢٢) أنتج نسقاً تشكيلياً لم يتبنَ طرق توليدية تتجاوز المعمارية المعتادة للأجساد وطبيعة علاقاتها أو محاولة إيجاد تماسات علائقية وتداخلات شكلية عبر فضاء ممسرح يكتنز إمكانيات واسعة للتشكيل كان يمكن أن تكشفها الأجساد بعلاقاتها غير المألوفة ، فظهرت الأجساد ضمن صيرورة تشكيلاتها مستنده إلى التكرار بوصفه منطلقاً لتركيبها التتابعي الذي اكسب الخطاب

الناشئ من الأداءات الجسدية المتشكلة طابعاً من التواترات التي جاءت بمتوالدات تآلفية على مستوى خطاب العرض الكلي. وهذا التوجه كشف التشكيلات الجسدية بمستوى غالباً ما اتجه نحو الانسجام ، إذ تكشفت الأجساد بصياغات تشكيلية تتآلف ضمن إيقاع استلهم من الخاصية التناظمية دائرته الشكلية فكان أقرب للثبات رغم خاصية التنوع الضمني المتذبذبة فيه ، والتي جاءت بتآلف تناغم مع إمكانية تأسيسها ضمن فضاء العرض ، بإنشاء حسي تناسق في بنائية التشكيلات الجسدية ضمن صورتها الكلية . فكان تشكيل الأجساد في هذا العرض غاية فعالة لإبانة التناظم التشكيلي في العرض ، فالتشكيلات الجسدية كانت محصلة لتوازن صميم لأداء التشكيل الجسدي مع مثيله المقابل له ، ومحاولة لاقتناص استقرارية التشكيل الكلي ، فالتشكيلات الجسدية لم تتحقق بما هو شكلي متمركز فحسب بل بما هو متناظم متماثل ، لذا فإن السعي نحو معطيات توزيع التشكيلات الجسدية تطلب تكشفها ، بما يسهم في بلوغ الإنسجام الكلي ، للتشكيل ومثيله ، وإنجاز العلاقات الجسدية وفقاً للمسافة الفاصلة بينهما بغية الكشف عن جماليتهما ، عند بلوغ نسقهما الشكلي مستوى التناظم المتماثل ، لما يحققه من إيحاء بالاستقرار الشكلي والتماثل التكراري الإيقاعي الذي إتسع بتنظيمهما ليشمل مراحل العرض كافة ، حيث تكشف التكوين الشكلي للأجساد بتوزيع متعادل على طرفي مساحة العرض بفعل الأداء المتسم بالتناظم ، والذي حقق بلوغ تجسيده إلى التماثل المتطابق ، مما حقق انسجام التشكيل والاتجاه نحو تأثيره الإيجابي في الذائقة الجمالية ، بحيث أن علاقة كل تشكيلة جسدية انسجمت من حيث الأداء بالتشكيلات الجسدية الأخرى ، وحققت التوزيع المتناسب للأجساد على مساحة العرض ، مما ولد نتاجات تشكيلية للأجساد تأسست وفق علاقاتها كضرورة لسياق الأحداث لتستوعب ديناميكية بنيتها الجسدية بفعل تشكيلاتها المنسجمة ، وفق بنية نشأت بعلاقات بنائية تمس تكويناتها ، باختزال زمكاني مستوعب في خاصية التشكيلات الجسدية ضمن جدلية العلاقات المسرحية ، وبين زمكانية الحدث و أدائه جسدياً ، بانطلاقة جمالية استهدفت تأكيد حسية المعطى .

وكان للإسهاب والتكرار السائد دورٌ في تعزيز تكشفات التناظم وهذا ما ظهر فعلاً، والتي كان بالإمكان تنويع تشكيلاتها ، بما يحسب في تعزيز دور التشكيلات الجسدية في البث التأثيري ضمن نص عرض كان أقرب للتجسيد الإيقوني لعلاقات الأجساد ، مع محاولة لإيجاد وحدة تعزز السياق العام لتشكيلات الأجساد مع منظومة العرض الكلية وكشفها ببنائية دعت إلى أن يكون أغلب العرض عبارة عن تكرارات متناظمة.

وهـذا التوجـه نحـو الانسـجام قلـل مـن دور سـمة وحـدة المتباينـات فـي أغلـب مفاصـلها و أضـمحل إسـهام التشـكيلات الجسـدية فـي إسـتخراج إمكانياتهـا الأدائيـة المتنوعـة أو منحهـا فرصـة التكشـف الجمـالي عبـر التنـاظر أو التمـايز فـي العلاقـات الجسـدية ،الا فـي حـالات محـدودة تمثلـت فـي أداء حركـي بتشـكيلات جسـدية تتـزامن مـع إيقـاع الطبـول والتـي وفقهـا تنقسـم التشـكيلات نحـو جـانبي مسـاحة العـرض فـي حـين يتوسـطها جسـد متمـايز فـي المركـز ثـم تتنـوع تمركـزات كـل جسـد مشـترك بالمجموعـة مكانيـاً باسـنادات الاضـاءة واسـلوب الاداء الجسـدي ، فضـلاً عـن قصـد تركـز الأداء المتبـاين عـن طرفيـه المتنـاظرين ضـمن تكشـف الأجسـاد علـى مسـاحة العـرض ، بغيـة أخـذ كفايتهـا نحـو حسـن التوزيـع الجمـالي ،عبـر نسـق الأجسـاد المتنـاظر فـي طرفيـه ضـمن كليـة الصـورة المسـرحية، وكانـت الغايـة منهـا المحافظـة علـى توازنيـة الصـورة بوسـاطة التوزيـع المتعـادل بـالقوة والتركيـز بـين الأجسـاد رغـم اخـتلاف العـدد بـين شـطري مسـاحة العـرض (ينظـر الصـورة رقـم ٢٠)، فحتـى عنـدما ينـاط للأجسـاد ضـمن طرفـي مسـاحة العـرض اسـتبدال مكانيهمـا كـان التبـادل يـتم بإيقـاع ثابـت بطـيء. رغـم الإمكانيـة المتاحـة لاسـتيعاب بـث احساسـات تنتمـي إلـى طبيعـة تكوينـات الأجسـاد المتنوعـة عبـر الإسـهام فـي خلخلـة تناظماتهـا بتجـاوز متناسـقات علاقـات إيمائيتهـا و أداء الأجسـاد المتـداخل بقـدر مسـتفيض مـن التبسـيط أهـتم بمـلء الفراغـات كبـادرة الـى تأكيـد توزيعهـا الجمالي.وهـذا مـا عـزز تموضـع الأجسـاد ، رغـم أن أداءَهـا الموقعي اسـتنفر ممكنـات أشـتغاليتها المهـددة لمسـار تكراراتهـا المعتـادة فـي محاولـة للكشـف عـن بنـاءات تشـكيلية تحـاول مفارقـة التنـاظم وتسـتدعي اسـتلهام التنـاظر بشـكل لـو أتسـع علـى التشـكيل الكلـي لكـان يمكـن أن يقـوض هيمنـة التكراريـة ويسـتجلب التنـوع بصـورة غالبـة كضـرورة جماليـة تسـتوعب تشـكيلات جسـدية أكثـر حيويـة تحمـل معيارهـا الجمـالي الشـكلي المتنـاغم مـع متطلبـات التغييـر الشـكلية لإنشـاء مظـاهر الأجسـاد وسـلوكيات أدائهـا . بمـا يسـهم فـي تغليـب تنـوع التشـكيلات الجسـدية وتوجيـه سـلطته الجماليـة إزاء تحفـز الـذهن للشـعور بـه عنـد الاسـتجابة لمقتضـيات الكشـف التنـوعي و إرضـاء الـذوق الإنسـاني، لأن الضـرورة الجماليـة الأكثـر فعاليـة علـى مسـتوى العـرض المسـرحي تتنـاغم مـع الطبيعـة الإنسـانية فـي الرغبـة بـالتنوع ، ويتطلـب دعـم مبـررات توظيـف التكـرار ولـيس الإكثاريـه إلـى درجـة تهمـش أو تلغـي التنـوع. لـذا تكشـفت حاجـة العـرض إلـى ضـرورة أن يسـتمد التشـكيل تأسيسـاته مـن سـمة لا غنـى عنهـا هـي وحـدة المتباينـات عبـر إيجـاد جانـب مـن المتباينـات الشـكلية للأجسـاد يحقـق كشـف جـدليتها التضـادية ، فجـاء التأكيـد علـى التمـايز التمركـزي محاولـة لتحقيـق جانبـاً مـن هـذه السـمة

، فتكشف الاحتفاظ بتشكيل متمركز بشكل تتابعي متناوب يغلب فيه الثبات على باقي الأجساد وهي ترقب أداء الجسد المتمايز ، فتغلب الحركة عليه والعلاقة بينهما تسند اداء المتمايز وتستقر بين حين واخر لصالح احد الاجساد بحيث يشترك الجميع بخاصية التمايز والذي شمل ليس فقد الاداء الجسدي بل التوزيع المكاني المتمايز على مساحة العرض ، في مستوى التكشف التشكيلي عبر التوزيع المتنوع لمناطق أداء كل ممثل ، والذي يسهم في إبانة التعالق الشكلي مع من يسبقه مباشرة ، فضلاً عن الإسهام المضموني ضمن متطلبات التواصل المسرحي ، وبما يخدم مسيرة العرض نحو بلوغ غاياته وبيان فكرة العرض .

ولم تتكشف التشكيلات الجسدية من جهة سمة النعومة بمستوى يسمح بملاحظة اهتمام بالنواحي الشكلية للملمس ومراعاة توظيف مظهرية الأجساد عبر إضفاء صياغات فنية على واقعها أومستوى تكشفها ، الذي يجب ان يتناغم مع متطلبات النهوض بالمستوى الشكلي من الناحية الملمسية ضمن كلية التشكيلات الجسدية كي تستوعب المتغيرات الفنية التي تبيح استلهام مكامن النعومة بمحملات الطاقة الإستنفارية لجمالية الملمس والتي تتجاوز تصوير الأجساد كما هي عليه واستدعاء النواحي السيميائية لجدلية التنوع الملمسي بسبب ما تم اضافته من مكياج وازياء جاءت لتحقيق الاحالة الى الشخصيات (الحيوانية) كلٌ بمتقارباته الشكلية التي تكشفت بمعالجات لم تستهدف الإمعان بدقة الإحالة إليها بقدر الإسهام الجمالي والتحرر من الإيغال بتفاصيلها الايقونية.

أما من ناحية سمة المرونة فلم تظهر التشكيلات الجسدية بمستوى يسند تكشف مرونتها الادائية إلا في بعض الحركات (ينظر الصورة رقم ٢٢) التي لم ترتقي إلى مستوى المرونة المؤثرة جمالياً ، إذ جاء التشكيل الكلي محافظاً على الأداء الشكلي المألوف الذي أخذ نمطيته من أسلوب الأداء الايقوني ، بحيث لم تظهر حركات جسدية تستجلب الانتباه نحو مرونة مميزة لها ، فكانت اكثر تقليدية في أدائها ، عززها التناوب الادائي بتواترات إيقاعية ثابتة قلصت إمكانية التحرر المرن في الأداء والذي تكشف في النزعة الشكلية التناظمية لأسلوب تكوينات ترابطات الأجساد والقوانين الحاكمة للتشكيل وتداخلاته وتقارب متناسقاته التي منحت الأجساد استقراراً لعلاقاتها عبرت عن مستويات التناظم الأدائي والتقيد الشكلي الذي عمل على الإيحاء بتقلص دور المرونة في التشكيلات الجسدية. لذا لم تتمتع التشكيلات الجسدية بمرونتها بمستوى متميز ، كان يمكن ان يتحصل عبر إمكانية تطويع الأجساد لمتطلبات التميز الأدائي للتشكيل ، مما أظهرها بأداء غير متصل على مستوى الحركة الواحدة

واضطراب ترابطاتها مع غيرها دون سلاسة وانسيابية عالية تعزز تكشفات الأداء ورشاقته ، بما أوحى بتقلص ديناميته المستمرة التي تصاحبها معوقات بصرية تقصي تواصليتها الشكلية.

كما تقلص دور سمة التجسيم في صيرورة تكوينات التشكيلات الجسدية المتكشفة في العرض المسرحي ، فكان التوجه نحو الدارج في توظيفات الأزياء كصفة مضافة للأجساد شكلت تغليفاً لمظهريتها بصورة غالبة بوصفها إمكانية متاحة أكثر يسراً من إختيار متطلبات التجسيم الجمالي للأجساد ، فشكلت عملية تغليف الأجساد التي تقودها الأزياء معطيات جمالية و سيميائية بديلاً عن الممكن التجسيمي للأجساد ، إلا أنها بقيت ضمن خصوصيتها التوظيفية التي لا تحسب للأجساد ، رغم أنها شكلت سنداً جمالياً لم يلبث أن يكون جزءاً من كيان الأجساد يقودها التخيل نحو الاندماج الشكلي لكنها تبقى فعالية مضافة تحدد مستوى التجسيم وفق مستوى لصقيتها وقدرتها في تكشفات ملامح الأجساد ، والذي انطلق من جمالية الأزياء و التي تستوعب سماتها الشكلية،إلا أنها أسندت الفعل السيميائي للأجساد جراء التداخل الشكلي بينهما ، لتندمج ضمن الصورة التشكيلية العامة لجمالية الحسيات ضمن مساحة العرض ، لذا تكشفت الأجساد بعيداً عن سمة التجسيم نتيجة سيادة دور الأزياء في إخفاء تجسيمها الجسدي ، مما أزاح الدور الجمالي إلى خاصية تكشف الأزياء على صعيد الهيئة الخارجية ، فضلاً عن دورها السيميائي في محاولة لتأكيد التمازج ما بين البعد الجمالي و السيميائي في العلاقات الإدراكية لتشكيلات الأجساد وعناصر العرض المسرحي الأخرى .

بينما شهدت التشكيلات الجسدية علاقات لونية فاعلة ضمن سياق العرض ، بتكشفاتها المظهرية المستندة لالوان المكياج من ناحية لون البشرة (ينظر الصورة رقم ١٩)، بحيث بدت داخل النسق التشكيلي للأجساد كوجود مؤثر ،والذي جاء متناسباً مع ملحق الأجساد ممثلاً بالزي حيث تكشف بوصفه رمز لكل شخصية ،لذا شكل اللون تآلفاً متعانقاً بين الأجساد الخاضعة لنمط الشخصية. وشكل هذا المزيج اللوني إسنادات شكلية لإيجاد المتمايزات بين الأجساد وإبانة علاقاتها فقاربت سيميائية الصورة الإطار الرمزي للألوان المؤثرة والمتأثرة في منظومة العرض ووفق الحقيقة الفنية للألوان المقترنة بجودة الأداء وفق المنظور التكويني المدلل عليه . وشكل لون الأزياء عنصراً فاعلاً تناغم بتنويعاته مع المعطيات السيميائية لأداء الأجساد الخاضعة للتحدد اللوني فنياً في هذا العرض. لذا حقق اللون إسهاماً تحليلياً في استضافة مرجعياته السيميائية التي تتجسد من حصيلة اقتران أداء التشكيلات الجسدية بالمكياج

والأزياء ضمن سياقها الثقافي و طبيعة تكشفها الجمالي ، مما أسهم في النهوض بالتشكيلات الجسدية إلى مصاف الاستثارة الترميزية ، فالتشكيلات تكشفت في بنية أبستمولوجية بإضافات شكلية جمالية ترتقي بالمشهد البصري بإحالات لونية أختزالية لتبث في معطياتها إمكانية التجاوز لايقونية وجودها بفعل جدلية مرجعياتها العلائقية وترابط بعضها ببعض ضمن الصورة المسرحية وفقاً لضغط الحدث الآني الذي بث الحياة بترابطات لونية مميزه عززت الترابطات الجسدية و إنشائية الأبعاد لمكان العرض بفعل اشغاله بجدلية الألوان وزوايا النظر إليها فغدت التشكيلات الجسدية ممعنة في رمزيتها اللونية.

في حين كشف بناء التشكيلات الجسدية تواصليته النفعية بوصفها مستوعبة ضمنياً في صيرورة قصدية تشكله الإنشائي غير منفصلة عنه ضمن ديناميكية الحدث ، بل إنها تغذي الأداء التشكيلي للأجساد وتمعن في قصدية الخطاب ومتطلباته التواصلية في إبلاغ رسالتها الأيديولوجية والتي لم تغادر سياقها التثقيفي عبر كشف المعاناة الإنسانية المشار إليها في هذا العرض بالجوع والحرمان بسبب الانشغال بالأطماع التسلطية واستلهام العبر في عدم جدوى السير في مسارها ، فكانت موضوعة العرض سبيلاً للحفاظ على الرابطة التواصلية مع المعطيات الجسدية الشاغلة لمساحة العرض بكيفيات تشكيلية أسهمت في تحديد تواصليتها النفعية المتناغمة مع ذات المتلقي وقيمه في نبذ التسلط والحرمان ، لذا أنتجت جمالاً معنوياً وصل بالأداء إلى فرصة تشكله الإبداعي ، فهو جمال في جسديته ، عبر تكشفات شكلية مفعمة جمالاً بأيديولوجيتها السيسيولوجية وإضطراباتها التي تشيع في الآني المعاش ،الذي ظهر ضمن المفردات المشهدية البصرية ، مما عزز دور تشكيل الأجساد كبنية أساسية للخطاب المسرحي ، الذي أستند إرسال فعالية موضوعته ضمن تأسيس المشهد البصري بالإعتماد على بنية تشاكلات وأنساق جسدية ، عززت الصورة البصرية التي تشكلت بتحول أدائي تموقع في اضطراب قسري يقترن بمصادر القهر (العرش /الكرسي) ، تكشف في التشكيل في نهاية العرض وهو ينزاح عنه نابذا اياه بوصفه مصدراً لكل الشرور ثم انقسام التشكيلات الجسدية للممثلين واتجاهها نحو طرفي مساحة العرض (ينظر الصورة رقم ٢٢) فشكل (العرش/الكرسي) فاصلاً مركزياً بينهما منح الخطاب المسرحي تأثيرات حسية تمتعت بإمكانيات السعي إلى الإنفتاح التأثيري لمضمون العلاقات الجسدية والإسهام في إثارة الإشارات الأيديولوجية للمعاناة العراقية وبيان المواقف الأبستمولوجية بفعل توظيف التأثير

المضـموني ومنحـه إمكانيـة خطابيـة بصـرية تعتمـد أداء الأجسـاد المسـتنبطة مـن محفـزات الفكـرة المستفزة لتنظيم التشكيلات الجسدية .

كمـا تمسـكت التشـكيلات الجسـدية بـالمنحى الأخلاقـي عبـر الإلتـزام بمتطلبـات تكشـف علاقاتهـا وفـق السـياق الثقـافي ومتطلباتـه الأخلاقيـة طيلـة مراحـل العـرض ، ممـا أسـهم فـي تعزيـز جماليـة تكشـفاتها ، فضـلاً عـن النطـاق السـيميائي المتنـاغم مـع المتطلبـات القيميـة السـامية المحيطـة بالقضـية العراقيـة الإنسـانية ، والتـي كانـت غايتهـا الـدعوة لمقارعـة الأطمـاع الإنسـانية و كشـف الجوانـب السـلبية الكامنـة فـي النزعـة المتوحشـة داخـل الإنسـان بمـا يجـرده منهـا أو يسـيطر عليهـا والتسـامي عنهـا ، وهـذا التسـامي أزاح التشـكيل نحـو مـديات الإيحـاء الشـكلي عبـر اختـزال الأشـكال وإيجـاد علاقـات جسـدية تتفـق والميـول الأخلاقيـة السـائدة مـع السـعي إلـى كشـف أسـاليب تضـمينها فـي بنيـة الخطـاب الجسـدي ، وزجهـا ضـمن سـياق المتحفـزات الإدراكيـة لتقصـي تشـكلها ضـمن المنظـور الشـمولي المقتـرب مـن السـياق الثقـافي السيسـيولوجي وتشـاكل التضـمينات فيـه وتطابقهـا مـع تجسـيدات تكشـفها الجمـالي وفعـل التشـاكل بالإنقيـاد نحـو المضـمون و تمازجاتـه الشـكلية التـي تراعـي نزعـة التجريـب الـذي يتطلـب انفتاحـاً لا يقصـي الأفـق الأخلاقـي الممكـن لتحديـد نـوع الأداء وعلاقـات الأجسـاد بمـا يضـفي تشـويقاً فـي تتبعهـا التصـوري الأخلاقـي المقبـول سيسـيولوجياً ومدياتـه المباحـة بحيـث يبقـى قـابلاً لإحتـواء الشـروط الأخلاقيـة بغيـة تـدعيم أنظمـة العلاقـة بـين التشـكيلات الجسـدية وتقاربهـا مـع معطيـات السـياق الثقـافي المنقـب عنهـا والتـي تحـدد مجـالات الأخلاقـي عبـر فعاليـة التضـمين المتكشـف بـأطر أدائيـة متنوعـة تشـكل منهـا خطـاب العرض الجسدي بصورته الكلية .

أمـا مـن الناحيـة الترميزيـة ، فلقـد تسـلط تشـكيل الأجسـاد الإيقـوني والـذي ظهـر جليـاً فـي مقتبـل العـرض المسـرحي ، لكنـه أطلـع إلـى تخصـيب جمـالي بكشـف التـأثيرات الإيحائيـة لعلاقـات الأجسـاد ،ممـا مـنح التشـكيلات بترابطاتهـا الإيحائيـة إنزياحـاً للإيقـوني نحـو الترميـزي عززتهـا التغيـرات الشـكلية المتقلبـة مـع الأداء المتمـايز عليهـا فـي العـرض المسـرحي والـذي تمركـز فـي منـاطق متنوعـة مـن مسـاحة العـرض ،لـذا تكشـفت التشـكيلات الجسـدية بترابطـات إنشـائية أيقونيـة مـع بعـض الإيحائيـة التـي ظهـرت فـي الاقتـران الأدائـي غيـر المباشـر بالإشـارة الـى وجـود تـأثيرات بـين الأجسـاد المتناغمـة إيقاعيـاً دون أن تكـون هنالـك تماسـات فعليـة بينهـا ،إنمـا تماسـات مفترضـة يحققهـا خيـال المتلقـي بالاسـتناد إلـى طبيعـة الأداء التشـكيلي للأجسـاد ، وقـد حقـق ذلـك بعـض الصـور الترميزيـة ذات البعـد السـيكولوجي ، ممـا جعـل التكوينـات الجسـدية تتوافـق مـع خصوصـية

الموضوع والذي هدف إلى نموذج شمولي توحدي ، وتمثل في الترابط الشكلي بين الأجساد و تناظم تشكيلاتها وترابط إيقاعاتها وتآزر حسيتها مع مضمونها بغية بلوغ الأفق الأيديولوجي الكامن خلف تشكيلها ومحاولة إيصاله ،وفق تشكيلات جسدية حاولت بث صوراً بصرية تنشد هدفاً قيمياً ، ينطلق بالأيديولوجي إلى السامي ، تم تجسيده في صورة العرض الحسي ، من ثم تأكيد رمزيته ، بشكل قاد إلى مستويات إدراكية اتسعت وارتقت بجمالية خطاب العرض ، مما منح بنية التشكيلات الجسدية تقنية تخيليّة تجسدت بالتكوينات الرمزية التي حاولت بلوغ النموذج الأيديولوجي المختلط بالسيكولوجي ، بغية التعبير الجمالي عن العلاقات الإنشائية للأجساد وعطائها السيميائي الترميزي .

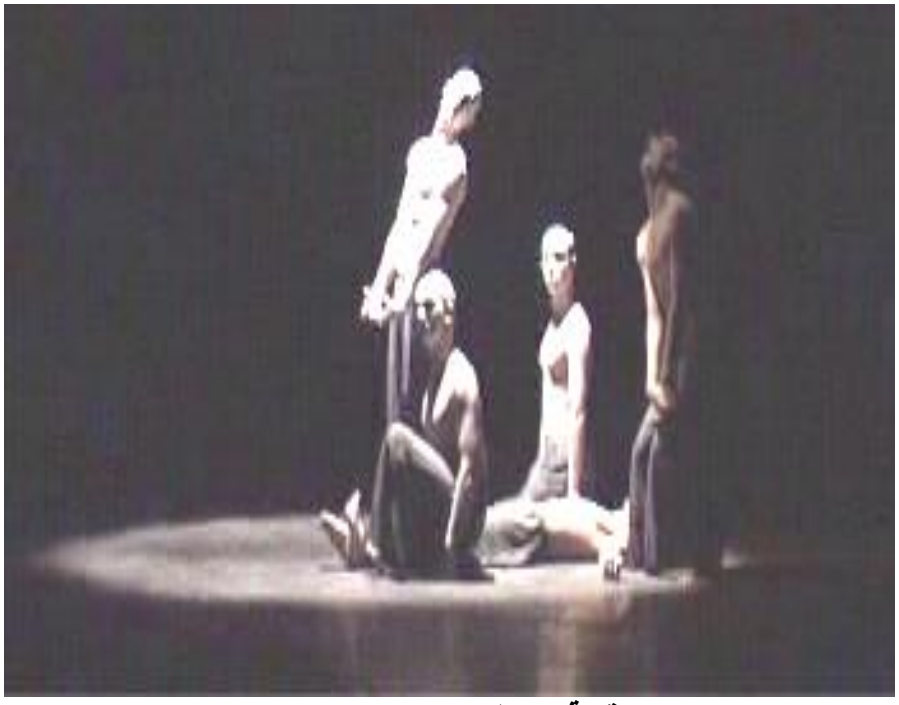
لقد امتلكت التشكيلات الجسدية إمكانية الإحالة إلى الترميزي بفعل تكثيف جانبٍ من تكشفات التشكيلات الجسدية واختزال علاقاتها بصور ترميزية تترفع عن التقليدي وتتوغل في داخل الشكل الذي تمكن من تحقيق وجوده الحسي ليس بوجوده المجرد بل بإعطاء الحسي إمكانية الكشف عنه لكن بفعل تجاوزي تناسب و متحفزات المضمون الترميزي (ينظر الصورة رقم ٢٢)، إذ أتجه نحو مديات الترميز بأساليب اختزالية ظاهرية استندت تحكماً مؤسلباً للموضوع حافظ على علاقة الأجساد ضمن ديناميكية الأداء .ومنحه رمزيته عبر الإيحاء الشكلي المؤسس للفضاء التصويري كي يؤخذ وفق أساس جمالي يكشف تشكيلاته بما يتحفز لديه من مضمون ، فالانعطاف عن المسار الايقوني حيناً وتشكيل مسار رمزي شكل بحثاً عن تجليات الشمولي في تعالق الأجساد المتباينة وكشف طابعها الإنساني وعمق تعالق جوهرها بوصفها ضرورة وجود تتطلب إقصاء التأطر الذاتي والانطلاق نحو العلاقات الموضوعية لصياغة خطاب الأجساد بحيث تنكب على تعزيز الترابطات الجامعة بينها.

ومن ناحية سمة التأويل فقد أتى المعنى ضمن خطاب الأجساد أكثر تكشفاً ، فأداء التشكيلات الجسدية كشف عن ترابطاته المضمونية بصورة أقرب ما تكون للمباشرة ، مما غيب أو على الأقل همش التأويل ، ودوره في فعل تراكيب أداء الأجساد ، فالمفردات الجسدية المدركة في الخطاب أستوعبت مضمونها الذاتي ، وجاء لها تدعيم التأثير الجمالي لذاتيتها بفعل الترابط الموضوعي لعلاقاتها الدرامية لاسيما عبر تجاور المستويات التقليدية لإتمام القيمة السيميائية الكلية لخطاب الأجساد .من هنا ولدت العلاقات التشكيلية حوراً إيمائياً بين الأجساد بهدف كشف طبيعة العلاقات وبثها إلى المتلقي بتكوين حسي لأنها تتفاعل مع

تشـكيل الفضـاء بإفتراضـات علاماتيـة تكشـف تشـكيلها بإنتاجيـات الـوعي الإنشـائي للممثلـين واهتمـامهم للتميـز . لـذا كشـف تأسـيس التشـكيلات الجسـدية عـن رؤيـة شـمولية إعتمـدت تفعيـل التحليـل المضـموني للتشـكيل و إمكانيتـه المحتملـة ضـمن تجربـة الكشـف السـيميائي المتسـتر عليـه فـي تكـوين الأجسـاد جماليـاً .إلا أن هـذا الجانـب الأقـرب إلـى التأويـل لـم يتخـذ مسـاحة مهمـة فـي العـرض مقتصـراً علـى التشـكيلات الجسـدية التـي نشـطت عبـر الإفـادة مـن التـداخلات الأدائيـة للتشـكيل الجسـدي المتمـايز فضـلاً عـن التشـكيل الجسـدي فـي نهايـة العـرض ، نتيجـة الصـياغة الفنيـة المتداخلـة ذات الإمكانيـة الإيحائيـة التـي ممكـن أن ترتقـي للتأويـل بأسـلوب يـدعو لكشـف أبعـاد مضـمونها بفعـل التـداخل بـين تشـكيلات الأجسـاد ، فالتشـكيلات لـم تـنهض بخصوصـيتها الظاهريـة فحسـب بـل إسـتجلبت كينونتهـا الداخليـة بمتلقيـات فنيـة إنسـجمت مـع تنظيمهـا الشـكلي ، فالفعاليـة الجوهريـة للأجسـاد كمنـت فـي المحفـزات الشـكلية لتوظيـف الحبـال والكرسـي والاضـاءة التـي سـاندت التشـكيلات الجسـدية بفعـل مـا تختزنـه مـن إمكانيـات سـيميائية يـتم تفعيلهـا وفـق نسـق التشـكيل الجسـدي المتفاعـل معهـا والـذي يقـود طبيعـة تكشـف سـياق خزينهـا الـدلالي وفـق خاصـية التـأثير المتبـادل بـين أداء الجسـد والمفـردة التـي يتعامـل معهـا ، ممـا يمـنح جمالية التكوين و إمكانية سيميائية تحقق تواصلهما باستساغة صياغتهما الإنشائية .

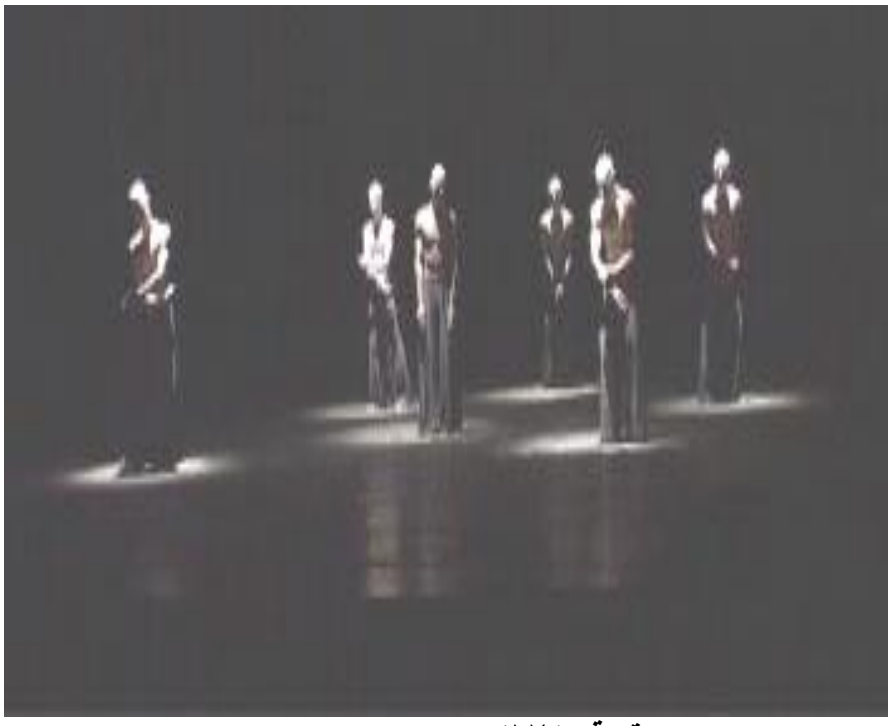
مـن هـذا التوجـه ، يمكـن القـول ، أن العلاقـات الجسـدية فـي هـذا العـرض شـكلت إقترابـات غالبـة مـن سـمة الإنسـجام لمـا تمتعـت بـه التشـكيلات الجسـدية مـن تـرابط لعلاقـات أجزائهـا وبشـكل متنـاظم تحقـق فـي الصـلات العضـوية لتماسـات الأجسـاد حينـاً وترتبهـا بأنمـاط أدائيـة حافظـة علـى اسـتقرارها الشـكلي بالتنـاظم التكـراري الـذي شـكل سـمة سـائدة فكـان مـا موجـود مـن تشـكيل فـي جهـة يمـين مسـاحة العـرض يقابلـه فـي جهـة اليسـار تشـكيل مشـابه خضـع لإيقـاع تكـراري عبـر التبـادل التـأثيري علـى المسـتوى البصـري ، ممـا أوجـد علاقـات تعادليـة إرتبطـت تناظميـاً بكليـة التشـكيلات الجسـدية ، فـي بنيـة عامـة ، إلا أن وجـود التشـكيل المتمـايز شـكل نوعـاً مـن التوجـه نحـو وحـدة المتباينـات بغيـة إيجـاد فاصـل لحالـة التكـرار علـى طرفـي مسـاحة العـرض وهـذا أسـهم جزئيـاً فـي إيجـاد وحـدة للمتباينـات الشـكلية للأجسـاد لكـن بمعطيـات أقـرب للتقليديـة ، بينمـا شـكلت المعطيـات المتجـاوزة لهـا مفاصـل قليلـة ظهـرت فـي بعـض مراحـل العـرض ،مـع الاحتفـاظ بالتناسـب بـين الأجسـاد والـذي اتخـذ شـكلاً مميـزاً لإبانـة أحجـام الأجسـاد ضـمن علاقـات الأشـكال المترابطـة بتماسـات تكتليـه أبانـت مسـتويات طبقيـة لطبيعـة الهـدف النفعـي المتـاح بالبعـد السـيميائي الترميـزي ، بحيـث أن آليـة الأداء المتـزامن مـع الإيقـاع الموسـيقي أسـهم فـي إبانـة جماليـة التشـكيل

وتوحد الأداء وإنسجام علاقاته ، وفي الوقت ذاته تبدى إتجاه حركي متناوب في سياق الأداء عزز القيمة التكرارية للتشكيلات الجسدية المشاركة في العرض بصورة رئيسة عبر الإسهام الفاعل لانسجام علاقاتها والتمايز في تسلسل الأداء الجسدي المنسلخ عن تكتل الأجساد الأخرى ، مما أسهم في إيجاد التنوع عبر تمايز تشكيله المقترن بمن معه ضمن اختزالية العلاقات الجسدية وما تحيل إليه من ترميزات استند إليها تشكيل الأجساد في إبانة مستواه الجمالي والانجرار نحو المصير المشترك في الإتجاه السيميائي المعبر عن المعاناة الانسانية .كما تكشفت علاقات ترتيبية أكثر تبسيطاً استندت مبدأ التباين الشكلي بمتقاربات أيقونية ، اسعفت فكرة الإسهام الجمالي بسبب توجهاتها نحو السيميائي فكانت أكثر تعزيزاً لما لحقها من تشكيلات اتسمت بترميزتها . أما الاهتمام بالتجسيم فاقتصر على المستوى التقليدي في الاستناد للزي ، بينما كان للانفتاح الزمكاني إحالات تأويلية عززت شمولية الخطاب من الناحية النفعية تحققت باحتمالات مباحة لمختلف الأماكن . وكان للون ديناميكية تأثيرية بفعل الزي وتباياناته المتلائمة مع خاصية الألوان بإحالات رمزية لمتعلقاتها اللونية الخاصة بالاجساد .كما اندمجت الأجساد ضمن سياق تكوينها بتكشفات تشكيلية مفعمة بالرمزية الأدائية ، عززت أكثر من ترابطاتها الاختزالية بقيادة توجيهية إيحائية ، شكلت محاولة للإعاضة عن القوالب التكوينة السائدة في أيقونة الصورة والاتجاه نحو ترميزها بمجموعات حركية توزعت على مساحة العرض لكنها سرعان ما عادت الى استثمار التناظم في تحقيق إستقراريتها ، وصولاً إلى تأكيد البعد الإيقوني للأجساد قيد تكشفاتها في خطاب العرض ، وأثر ذلك على طرق انتشار الأجساد ضمن مساحة العرض بنسقية متناظمة لتشكيلات الأجساد عبر انسجام الأداء الكلي بتزامن إيقاع الأداء الكلي الذي رغم بعض حيويته إلا أنه لم يكشف عن مستوى عالٍ من المرونة التي أمعنت في قولبت أداء تشكيل الأجساد . كما ان توظيف ملمس النعومة لم يرتقي إلى أسلوب مميز يعزز مستوى تكشف الأجساد الجمالي ، في حين نال البعد السيميائي مساحة سمحت في رصد بواعث النفعية والأخلاقية ، وتشكيلات الأجساد وفق هذا الوصف أسندت القيمة المضمونية بإحالات جسدية استوعبت مستبطناتها النفعية والأخلاقية وفق بنية توافقت مع سياق حضورها التأثيري في الخطاب الكلي للعرض المسرحي .



صورة رقم (١٥)

صورة رقم (١٦)



صورة رقم (١٧)

صورة رقم (١٨)

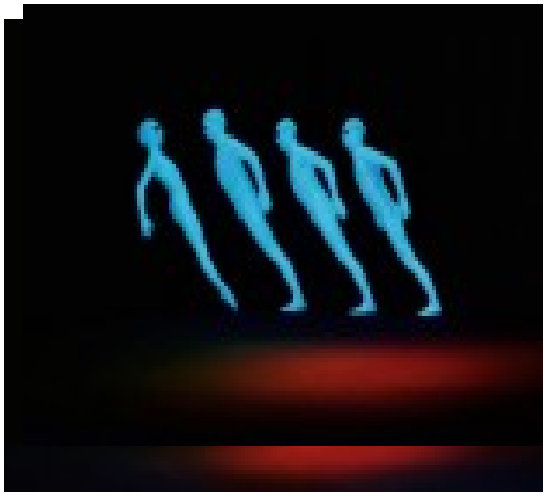
صورة رقم (١٩)

صورة رقم (٢٠)

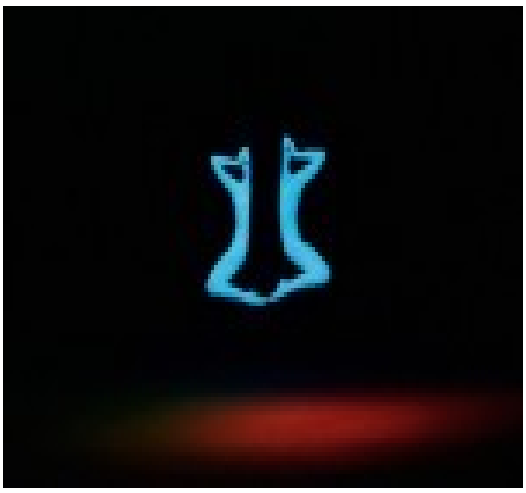
صورة رقم (٢١)

صورة رقم (٢٢)

صورة رقم (١)



صورة رقم (٢)



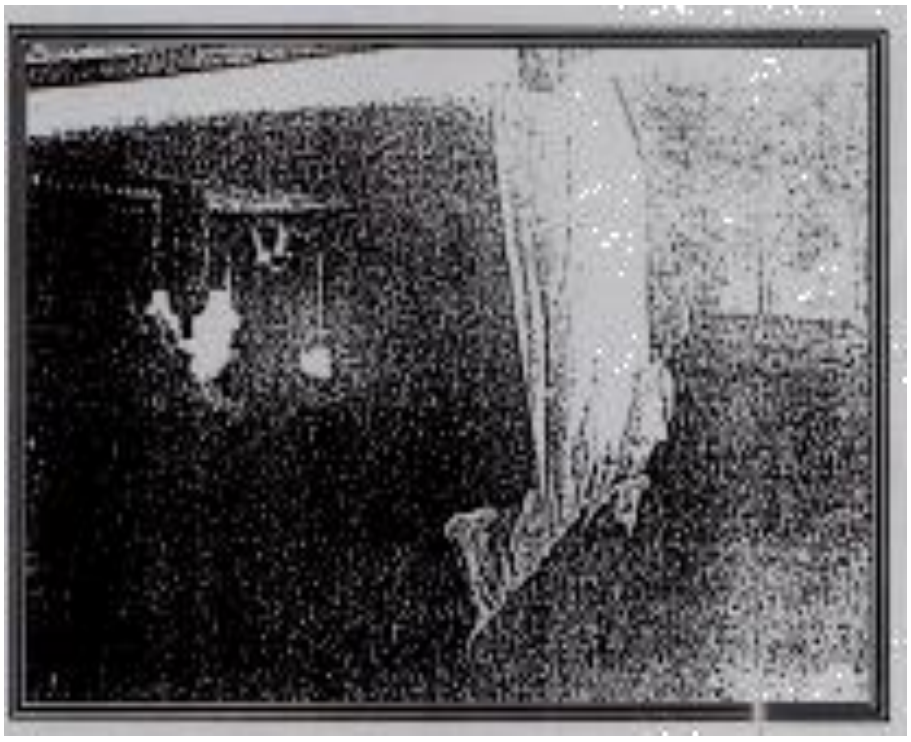
صورة رقم (٣)

صورة رقم (٤)

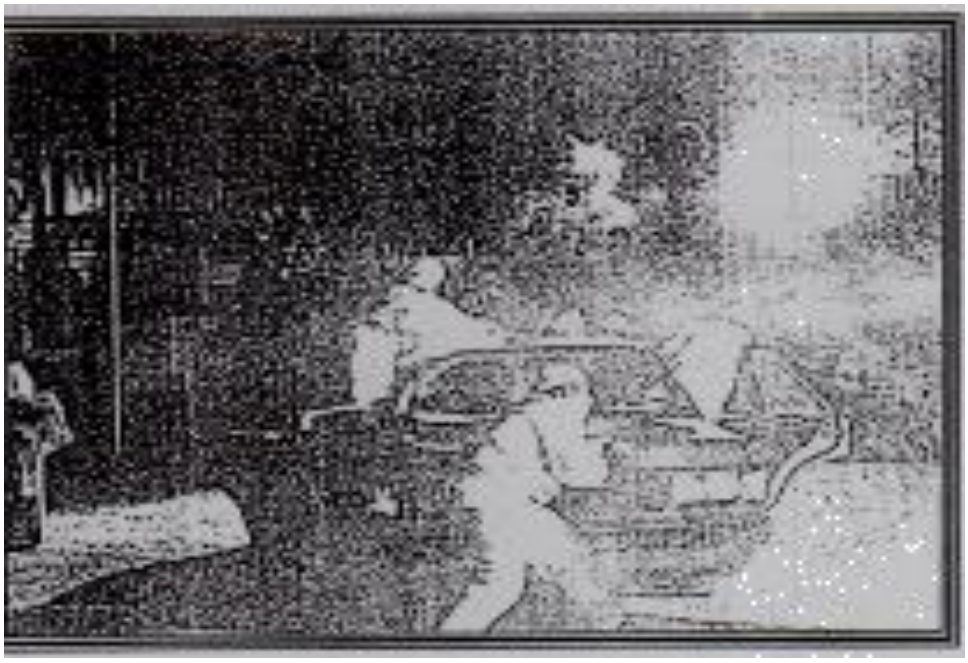
صورة رقم (٥)

صورة رقم (٦)

صور رقم (٧)



صورة رقم (٨)

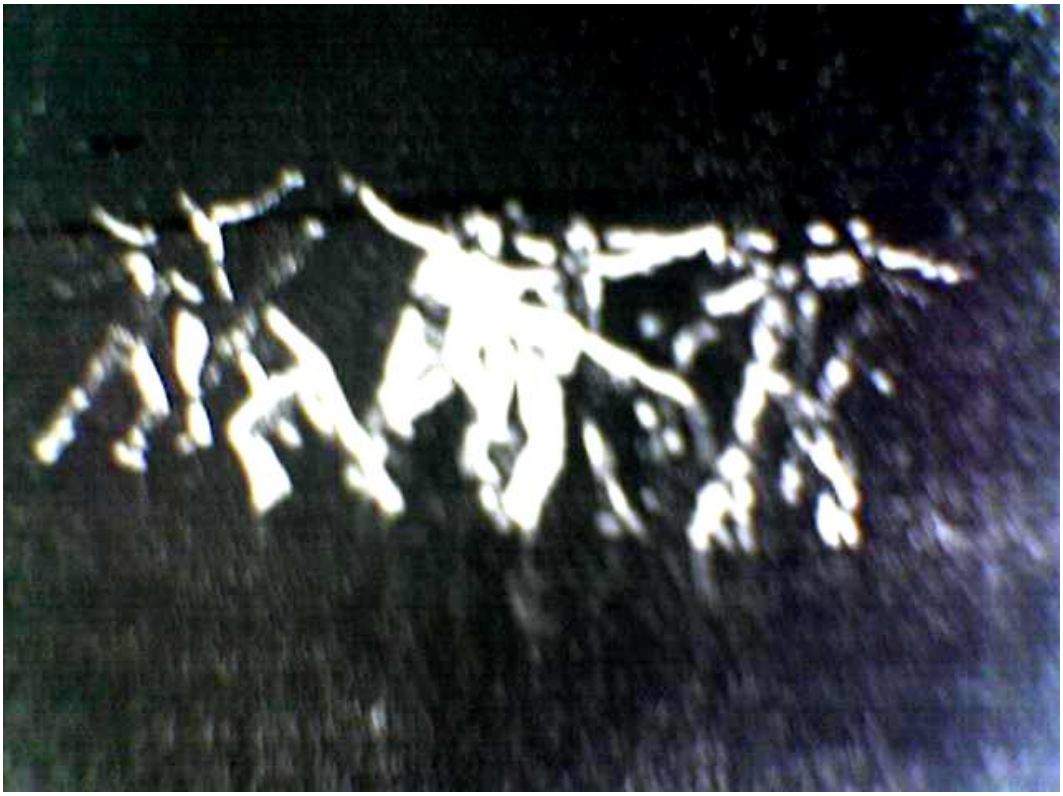


صورة رقم(٩)

صور رقم (١٠)

صورة رقم (١١)

صورة رقم (١٢)



صورة رقم (١٣)

صورة رقم (١٤)

ملحق رقم (١) جدولة تبين جرد العروض المسرحية العراقية للمرحلة ١٩٩٥-٢٠٠٥ .

ت	اسم المسرحية	المؤلف - المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١.	أسواق وأشواق	قاسم محمد	محسن العزاوي	بغداد	١٩٩٥
٢.	الوجه الآخر	ميثم فاضل عبد الأمير	ميثم فاضل عبد الأمير	بغداد	١٩٩٥
٣.	رثاء أور	محسن العزاوي	محسن العزاوي	بغداد	١٩٩٦
٤.	ظهور واختفاء أبا ذر الغفاري	بشار عليوي	بشار عليوي	بابل	١٩٩٧
٥.	أوديب ملكاً	سوفوكليس	سرمد عدنان	بغداد	١٩٩٨
٦.	مكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	بغداد	١٩٩٩
٧.	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	عزيز خيون	بغداد	١٩٩٩
٨.	ليلة القتلة	صارم فاضل	صارم فاضل	بغداد	١٩٩٩
٩.	الاعتراف الأخير لمالك بن الريب	يوسف الصائغ-كزار حنتوش	رحيم ماجد	بغداد	١٩٩٩
١٠.	المتحف	كرم الاعرجي	طلال الحسيني	بغداد	١٩٩٩
١١.	غريقة في الهواء	حنين مانع نعيم عبد الامير		بغداد	١٩٩٩
١٢.	في انتظار احمد	محمد عبد الامير علي رضا		بغداد	١٩٩٩
١٣.	الليلة المقدسة	قاسم محمد عباس	قاسم زيدان	بغداد	١٩٩٩
١٤.	عشاق في المصيدة	محسن العزاوي	محسن العزاوي	بغداد	١٩٩٩
١٥.	ليس الا	عادل كاظم	عادل كاظم	بغداد	١٩٩٩
١٦.	حياة.. حياة	غنام غنام سنان العزاوي		بغداد	١٩٩٩
١٧.	ربما	احمد حسن موسى	احمد حسن موسى	بغداد	١٩٩٩
١٨.	عرس الدملوركا	كاظم نصار		بغداد	١٩٩٩
١٩.	ماريونيت ماكبث	جواد الحسب	جواد الحسب	بغداد	١٩٩٩
٢٠.	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	بغداد	١٩٩٩
٢١.	اكتب باسم ربك	فلاح شاكر	محسن العلي	بغداد	٢٠٠٠
٢٢.	ايام ذاهبة	رعد كريم عزيز	علي رضا	بغداد	٢٠٠٠
٢٣.	هم حرقوا السفن	محمود حسن	محمد العسل	بغداد	٢٠٠٠

٢٤.	احلام المطر	قحطان عدنان	قحطان عدنان	بغداد	٢٠٠٠
٢٥.	منتصف الليل	مهدي البابلي	مهدي البابلي	بغداد	٢٠٠٠
٢٦.	عمق	سرمد علاء الدين	سرمد علاء الدين	بغداد	٢٠٠٠
٢٧.	سراب يا سراب	شهاب الوندي	حسين الحيدري	بغداد	٢٠٠٠
٢٨.	مذكرات مالك بن الأشتر النخعي	جبار محيبس مجيد	جبار محيبس مجيد	بغداد	٢٠٠٠
٢٩.	بياض الظل	ضياء سالم	فلاح ابراهيم	بغداد	٢٠٠٠
٣٠.	ثناءات متكررة	رعد مطشر	ضياء قهار	بغداد	٢٠٠٠
٣١.	زوار الليل	عزيز عبد الصاحب	عزيز عبد الصاحب	بغداد	٢٠٠٠
٣٢.	نار من السماء	علي طالب	علي طالب	بغداد	٢٠٠٠
٣٣.	شواهد	حيدر منعثر	حيدر مجيد	بغداد	٢٠٠٠
٣٤.	سندباد	مظفر احمد المفرجي	مظفر احمد المفرجي	بغداد	٢٠٠٠
٣٥.	ترانيم الضياع	حامد المالكي	جواد الحسب	بغداد	٢٠٠٠
٣٦.	ما تبقى من طروادة	فاروق محمد	جواد الحسب	بغداد	٢٠٠١
٣٧.	العلبة الحجرية	محي الدين زنكنة	فتحي زين العابدين	بغداد	٢٠٠١
٣٨.	أمسية صامته ..للشيخ الصامت	طلال هادي	طلال هادي	بغداد	٢٠٠١
٣٩.	البريد الجوي	معاذ يوسف	عادل طاهر	بغداد	٢٠٠١
٤٠.	ليلة غاب القمر	وداد الجوراني	احمد حسن موسى	بغداد	٢٠٠١
٤١.	الاغتصاب	سعد الله ونوس	جبار الخماط	بغداد	٢٠٠١
٤٢.	الهجرة الى الحب	احمد هاتف	فلاح ابراهيم	بغداد	٢٠٠١
٤٣.	شمس منتصف الليل يعرب	طلال	فلاح ابراهيم	بغداد	٢٠٠١
٤٤.	أوديب ملكاً	سوفوكليس	علي دعيم	بغداد	٢٠٠٢
٤٥.	الأصلع	انمار طه	انمار طه	بغداد	٢٠٠٣
٤٦.	القرعة	د. عباس محمد ابراهيم	د.عباس محمد ابراهيم	بابل	٢٠٠٣
٤٧.	عطيل	علي طالب	علي طالب	بغداد	٢٠٠٤
٤٨.	تحت فوق- فوق تحت	طلعت السماوي	طلعت السماوي	بغداد	٢٠٠٤
٤٩.	علي والكعبة	زهير المطيري	زهير المطيري	بابل	٢٠٠٤
٥٠.	مع الفجر جاء	محي الدين زنكنة	احمد كريم	بابل	٢٠٠٤
٥١.	نزيف الذاكرة	علي حسين ثابت	علي حسين ثابت	بابل	٢٠٠٤

٥٢. انتيجونا سوفوكليس حيدر عبد الكاظم بابل ٢٠٠٤

٥٣. معقول أحمد محمد عبد الأمير أحمد محمد عبد الأمير بابل ٢٠٠٤

٥٤. قميص رجل سعيد بيير فورييه د.محمد حسين حبيب بابل ٢٠٠٤

٥٥. الحر الرياحي إعداد :شاكر عبد العظيم شاكر عبد العظيم بابل ٢٠٠٤

٥٦. دعني ارتقي بشار عليوي بشار عليوي كردستان ٢٠٠٤

٥٧. الجنرال كامه ران سوبحان-حسن محمد صالح حسن محمد صالح كردستان ٢٠٠٤

٥٨. اكليل من الغار صابر شاكر به ريشان محمد زه نكه نه كردستان ٢٠٠٤

٥٩. شيء واحد كاظم حاجي خليل باوه خان كردستان ٢٠٠٤

٦٠. عيد ميلادي جبران خليل جبران-محمد رزكارى عمران احمد كردستان ٢٠٠٤

٦١. الجنرال غلام حسين عوسمان عبد القادر كردستان ٢٠٠٤

٦٢. سور المدينة بشار عليوي بشار عليوي كردستان ٢٠٠٤

٦٣. آخرة الطوفان ميثم فاضل ميثم فاضل بابل ٢٠٠٥

٦٤. أرض بالمزاد علي حسون المهنا أمير إبراهيم بابل ٢٠٠٥

٦٥. تفعيلة في بحر هائج ثائر هادي جبارة ثائر هادي جبارة بابل ٢٠٠٥

٦٦. يوم الأحد يكلف خمس بيزات خوزفينا نكلي زمن عزيز بابل ٢٠٠٥

٦٧. الجـــــرةبيرانـــــدللو علاء جبار مشكور بابل ٢٠٠٥

٦٨. بئر القدسيين ســـــينج احمد مجيدبابل ٢٠٠٥

٦٩. آلام السيد معروف د.محمد حسين حبيب د.محمد حسين حبيب بابل ٢٠٠٥

٧٠. لاصقي إعلانات احمد محمد عبد الأمير احمد محمد عبد الأمير بابل ٢٠٠٥

٧١. الطوفان وسام أحمد المطيري وسام أحمد المطيري بابل ٢٠٠٥

٧٢. الإنفجار محمد عباس حنتوش محمد عباس حنتوش بابل ٢٠٠٥

٧٣. لعنة عزرائيل موفق محمد د.عباس محمد ابراهيم بابل ٢٠٠٥

٧٤. الشهداء ينهضون من جديد رعد مطشر سامي الحصناوي بابل ٢٠٠٥

٧٥. العقرب وسام المطيري وسام المطيري بابل ٢٠٠٥

٧٦. أغنية التم تشيخوف سامي الحصناوي بابل ٢٠٠٥

٧٧. الشك أحمد محمد عبد الأمير أحمد محمد عبد الأمير بابل ٢٠٠٥

٧٨. أغنية التم انطوان تشيخوف سامي الحصناوي بابل ٢٠٠٥

٧٩. المواسم محمد قاسم محمد قاسم البصرة ٢٠٠٥

٨٠.	إرهابيات	محمد قاسم محمد قاسم	البصرة	٢٠٠٥
٨١.	فنتازيا	محمد قاسم محمد قاسم	البصرة	٢٠٠٥
٨٢.	صورة من القسوة	دراما سينا محمد حه سه ن	كردستان	٢٠٠٥
٨٣.	انه يسكن ذاكرتي	بشار عليوي بشار عليوي	كردستان	٢٠٠٥
٨٤.	اليوم الأول	ناوات محمد كامه ران فايق	كردستان	٢٠٠٥
٨٥.	مردنيك سارد وه ك زستان	هيمن محمود بيشره و حه ميد	كردستان	٢٠٠٥

ملحق رقم (٢) جدولة تبين مجتمع البحث .

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	سنة العرض
١.	أسواق وأشواق	قاسم محمد	محسن العزاوي	١٩٩٥
٢.	الوجه الآخر	ميثم فاضل	ميثم فاضل	١٩٩٥
٣.	رثاء اور	محسن العزاوي	محسن العزاوي	١٩٩٦
٤.	أوديب ملكاً	سوفوكليس	سرمد عدنان	١٩٩٨
٥.	مكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩
٦.	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٩

٧. ليلة القتلة صارم فاضل صارم فاضل ١٩٩٩

٨. الاعتراف الأخير لماللك بن الريب يوسف الصائغ-كزار حنتوش رحيم ماجد ١٩٩٩

٩. المتحف كرم الاعرجي طلال الحسيني ١٩٩٩

١٠. غريقة في الهواء حنين مانع نعيم عبد الأمير ١٩٩٩

١١. في انتظار احمد محمد عبد الأمير علي رضا ١٩٩٩

١٢. الليلة المقدسة قاسم محمد عباس قاسم زيدان ١٩٩٩

١٣. عشاق في المصيدة محسن العزاوي محسن العزاوي ١٩٩٩

١٤. ليس إلا عادل كاظم عادل كاظم ١٩٩٩

١٥. حياة.. حياة غنام غنام سنان العزاوي ١٩٩٩

١٦. ربما احمد حسن موسى احمد حسن موسى ١٩٩٩

١٧. عرس الدملوركا كاظم نصار ١٩٩٩

١٨. ماريونيت ماكبث جواد الحسب جواد الحسب ١٩٩٩

١٩. الجنة تفتح أبوابها متأخرة فلاح شاكر محسن العلي ١٩٩٩

٢٠. اكتب باسم ربك فلاح شاكر محسن العلي ٢٠٠٠

٢١. ايام ذاهبة رعد كريم عزيز علي رضا ٢٠٠٠

٢٢. هم حرقوا السفن محمود حسن محمد العسل ٢٠٠٠

٢٣. احلام المطر قحطان عدنان قحطان عدنان ٢٠٠٠

٢٤. منتصف الليل مهدي البابلي مهدي البابلي ٢٠٠٠

٢٥. عمق سرمد علاء الدين سرمد علاء الدين ٢٠٠٠

٢٦. سراب يا سراب شهاب الوندي حسين الحيدري ٢٠٠٠

٢٧. مذكرات مالك بن الأشتر النخعي جبار محيبس مجيد جبار محيبس مجيد ٢٠٠٠

٢٨. بياض الظل ضياء سالم فلاح ابراهيم ٢٠٠٠

٢٩. ثناءات متكررة رعد مطشر ضياء قهار ٢٠٠٠

٣٠. زوار الليل عزيز عبد الصاحب عزيز عبد الصاحب ٢٠٠٠

٣١. نار من السماء علي طالب علي طالب ٢٠٠٠

٣٢. شواهد حيدر منعثر حيدر مجيد ٢٠٠٠

٣٣. سندباد مظفر احمد المفرجي مظفر احمد المفرجي ٢٠٠٠

٣٤. ترانيم الضياع حامد المالكي جواد الحسب ٢٠٠٠

٣٥. ما تبقى من طروادة فاروق محمدجواد الحسب ٢٠٠١

٣٦. العلبة الحجرية محي الدين زنكنة فتحي زين العابدين ٢٠٠١

٣٧. أمسية صامته ..للشيخ الصامت طلال هادي طلال هادي ٢٠٠١

٣٨. البريد الجوي معاذ يوسف عادل طاهر ٢٠٠١

٣٩. ليلة غاب القمر وداد الجوراني احمد حسن موسى ٢٠٠١

٤٠. الاغتصاب سعد الله ونوس جبار الخماط ٢٠٠١

٤١. الهجرة إلى الحب احمد هاتف فلاح ابراهيم ٢٠٠١

٤٢. شمس منتصف الليل يعرب طلال فلاح ابراهيم ٢٠٠١

٤٣. أوديب ملكاً سوفوكليس علي دعيم ٢٠٠٢

٤٤. الأصلع أنمار طه أنمار طه ٢٠٠٣

٤٥. تحت فوق- فوق تحت طلعت السماوي طلعت السماوي ٢٠٠٤

٤٦. عطيل علي طالب علي طالب ٢٠٠٤

ملحق رقم (٣)

جدولة تبين عينة البحث

ت	أسم العمل	أسم المؤلف أو المعد	أسم المخرج	سنة العرض
١.	مكبث	وليم شكسبير	د. صلاح القصب	١٩٩٩
٢.	نار من السماء	علي طالب	علي طالب	٢٠٠٠
٣.	الأصلع	انمار طه	انمار طه	٢٠٠٣
٤.	تحت فوق- فوق تحت	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٤

ملحق رقم (٤)التعريف الإجرائي لفئات الاستمارة

أ. الانسجام :وهو من السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ، وبه تظهر الأجساد بصورة أقرب ما تكون للتماثل التشكيلي كماً ونوعاً وتتكرر وحداتها العلائقية بصورة تتابعية أو متناظمة في نسق تركيبي متناسب ضمن التشكيل الكلي للعرض المسرحي .وتتقارب سمة الانسجام مع مقولات تلتقي معها من حيث المعنى العام هي:{(التآلف

،التوافق،الترتيب(التوزيع)،التناسق(الانتظام)، التناسب)}،كما تشتمل سمة الإنسجام على فئات فرعية هي {(التكرار، التناظم(التوازن المتكرر)،الإيقاع الثابت)}.

ب. وحدة المتباينات : وهي من السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ، التي تجعل كل بنية تشكيلية للأجساد تحتفظ بخصوصيتها التمايزية والتناظرية ضمن توحدها مع متباينات تشكيلية أخرى ، مما يزيد إمكانية تكشفها الجمالي ويزيد من تكشفات متباياناتها نتيجة المقارنة البصرية المستمرة بينهما . وتشتمل وحدة المتباينات على فئات فرعية هي:{(التنويع(التغيير)،التمايز(التركيز)،التناظر(التوازن المنوع)،الإيقاع المتغير)}.

ت. النعومة : سمة جمالية تقترن ببشرة الأجساد والتي يتم إدراكها مسرحياً عبر التحسس البصري لملمس البشرة الناعم المتمتع بالنقاء والصفاء والصقالة والانسيابية ، مما يسهم في إثراء البعد الجمالي لمظاهر التشكيلات الجسدية .

ث. المرونة : سمة جمالية تتكشف بطابع التحرر الأدائي للتشكيلات الجسدية ، مما يسهم في إيجاد تشكيلات مميزة لما تتمتع به الأجساد من ليونة وتخلص من المعوقات الجسدية المعرقلة للأداء .

ج. التجسيم : سمة جمالية تؤكد جمالية التضاريس الجسدية ومعالمها ضمن كلية التشكيلات الجسدية ، ويسند تكشفات تجسيم الأجساد عنصر الإضاءة بشكل أساس لاسيما الموقعية منها (من أعلى الأجساد أو أسفلها) ، كما يلعب الزي اللصقي دوراً في إبانة التجسيمات الجسدية ويمكن توظيفهما معاً بما يعزز إظهار نحتية الأجساد.

ح. اللون : سمة جمالية تقترن باللون الظاهري للأجساد ضمن علاقاتها التشكيلية.و يتطلب اللون نهوضاً فنياً بواقع تكشفه الشكلي بغية منحه صفة الجمالي وفقاً لطبيعة التأثيرات اللونية المنسجمة مع الذائقة السائدة في السياق الثقافي لجمع المتلقين المفترض تقديم العرض إليهم .

خ. النفعية : سمة جمالية تقترن بقصدية الخطاب وتواصليته السيكولوجية والأيديولوجية عبر التشكيلات الجسدية،لما تشتمل عليه من غاية ترتبط بالنفعية المعنوية تتمازج فيها المتعة بالتعليم.

د. الأخلاق : سمة جمالية تتكشف بفعل السلوك الأدائي للتشكيلات الجسدية التي يراعى فيها السياق الثقافي للعلاقات السيسيولوجية بإطارها الأخلاقي حفاظاً على جماليتها وعدم مشاكسة المتلقي بثوابته الأخلاقية المتمازجة في تقييمه الجمالي .

ذ. الترميز : سمة جمالية تتكشف بفعل تشكيلات الأجساد التي يتم إنشاؤها وفق طريقة اختزالية تستحضر مضمونها إيحائياً بمقارنة تشير إليها فيما اتفق عليه ضمن السياق الثقافي للعلاقات السيسيولوجية.

ر. التأويل : سمة جمالية تتكشف بفعل التشكيلات الجسدية التي يتم إنشاؤها وفق طريقة معقدة تتمتع بالغموض ، مما يبعد الإدراك المباشر لمقاصدها المضمونية ، لذا تترك فرصة لتعدد المعاني ، وهذا يحرض الفضول المعرفي الكشفي المسبب للذة الجمالية بسبب بعد المسافة الجمالية في إدراك المضمون.

ملحق رقم (٥)الأداة بصيغتها الأولية .

ت	الفئات الرئيسة	الفئات الفرعية	صالحة	غير صالحة	التعديل المقترح
١.	الإنسجام	التكرار			
		التناظم(التوازن المتكرر)			
		الإيقاع الثابت			
٢.	وحدة المتباينات	التنويع(التغيير)			

التمايز (التركيز)

التناظر(التوازن المنوع)

الإيقاع المتغير

٣. النعـــــــــومة

٤. المـــــرونة(الليــونة)

٥. التجســـــيم(النحـــتية)

٦. اللـــــــــــون

٧. النفعيــة(تواصلية المتعة والتعليم)

٨. الأخـلاق(التوجهات السيسيوثقافية)

٩. التـــــــــرميز

١٠. التـــــــــأويل

١١.

١٢.

١٣.

ملحق رقم (٦) الأداة بصيغتها النهائية (استمارة الملاحظة)

ت	الفئات الرئيسة	الفئات الفرعية	التكرارات	مجموع التكرارات
١.	الانسجام	التكرار		

التناظم(التوازن المتكرر)

الإيقاع الثابت

مجموع التكرارات الكلية لسمة الانسجام

٢. وحدة المتباينات التنويع(التغيير)

التمايز (التركيز)

التناظر(التوازن المنوع)

الإيقاع المتغير

مجموع التكرارات الكلية لسمة وحدة المتباينات

٣. النعـــــــــومة

٤. المـــــرونة(الليــونة)

٥. التجســـــيم(النحـــتية)

٦. اللـــــــــــون

٧. النفعيــة(تواصلية المتعة والتعليم)

٨. الأخـلاق(التوجهات السيسيوثقافية)

٩. التـــــــــرميز

١٠. التـــــــــأويل

ملحق رقم (٧)

نتائج تحليل العينات بعد عكسها على استمارة الملاحظة(أداة البحث)

ت	الفئات الرئيسة	الفئات الفرعية	التكرارات	مجموع التكرارات
١١.	الإنسجام	التكرار	١١١١	٤
	التناظم(التوازن المتكرر)		٦١١١١١١	
	الإيقاع الثابت		١١١١	٤
	مجموع التكرارات الكلية لسمة الإنسجام			١٤

١٢.	وحدة المتباينات	التنويع(التغيير) ١	١
		التمايز (التركيز) ١١١١١	٥
		التناظر(التوازن المنوع) ١١	٢
		الإيقاع المتغير ١١	٢
		مجموع التكرارات الكلية لسمة وحدة المتباينات	١٠
١٣.	النعـــــــــومة	٦١١١١١١	
١٤.	المـــــرونة(الليــونة)	١١١١١١١	٧
١٥.	التجســـــيم(النحـــتية)	١١١١١١١	٧
١٦.	اللـــــــــون	٦١١١١١١	
١٧.	النفعيــة(تواصلية المتعة والتعليم)	١١١١١١١١١١١١١١١	١٥
١٨.	الأخـلاق(التوجهات السيسيوثقافية)	١١١١١١١١١١١١١١	١٤
١٩.	التـــــــــرميز	١٢ ١١١١١١١١١١١١	
٢٠.	التـــــــــأويل	١١١١	٤

النتـــائج

إســـتناداً لمـــا ورد فـــي الإطـــار النظـــري وبعـــد تحليـــل العينـــات بالاســـتناد إلـــى (أداة البحث) [Ω] وبغية تحقيق هدف البحث توصل الباحث إلى جملة نتائج ،وكالآتي :

١- أفـادت العـروض المسـرحية العراقيـة مـن تقنيـات توظيـف التشـكيلات الجسـدية عبـر تبنـي بعـض سـمات تشـكيلها الجمـالي وبصـورة متباينـة بغيـة بلـوغ تشـكيلات جسـدية ذات هـدف حسـي /بصـري مـؤثر إيجابيـاً ، سـعياً إلـى تأكيـد قـدرة التـأثير لمـا هـو حسـي ، بـإن يقتـرب مـن نموذجـه الجمالي .

٢- اتخـذت سـمة الانسـجام نسـبة عاليـة مـن حيـث التوظيـف الجمـالي للتشـكيلات الجسـدية فـي العـرض المسـرحي العراقـي المعاصـر وتكشـف ذلـك فـي العينـات (١،٢،٣،٤) عبـر إسـهام سـمة التنـاظم فـي بـث الشـعور بالإسـتقرار الشـكلي .كمـا تكشـفت بعـض العـروض بإسـتلهام الإنسـجام بصـورته التكراريـة ، وفـق تشـكيلات متناظمـة تصـل إلـى المعرفـة المباشـرة لتعادلاتهـا ، تكشـف واضـحاً بـالعينتين (١)(٢) ، والتشـكيلات الجسـدية المتناظمـة أسـتندت سـياقاً مباشـراً فـي التعبيـر الجمـالي يبـدو مـن نسـق تكتلـي لجهـة مـا يرادفهـا مقترنـاً بهـا علائقيـاً مـن جهـة مقابلـة تنسـجم مـع التكـوين الكلـي ، مـع إتاحـة فرصـة لتـداخل تكـرار إيقـاعي مسـتند الثبـات فـي نمطيتـه لاسـيما فـي العينتـين (١،٣)، ممـا عـزز العلاقـات المنسـجمة فـي شـد التشـكيلات الجسـدية إلـى بعضـها شـكلاً ومضموناً .

٣- وظفـت سـمة وحـدة المتباينـات بصـورة متوسـطة إذا مـا قورنـت بسـمة الانسـجام ، فلـم تتكشـف تنويعـات بمسـتوى عـال فـي التشـكيلات الجسـدية ، إلا فـي العينـة (١،٢) ، أمـا مـن ناحيـة التأكيـد علـى سـمة التمـايز فقـد حظيـت بمسـتوى أفضـل مـن حيـث التوظيـف ،فتكشـفت فـي جميـع العينـات .بينمـا شـهد توظيـف سـمة التنـاظر حصـة أقـل بحيـث لـم تظهـر بوضـوح إلا فـي العينتـين (١،٢) ،أمـا الإيقاع المتغير فلم يظهر بوضوح إلا في العينتين (١).

٤- لـم يـتم التعامـل مـع ملمـس النعومـة بالمسـتوى المطلـوب لـذا لـم يؤشـر ذلـك بمسـتوى تطبيقـي عـال ، بـل بمسـتوى متـدنٍ .مقتصـراً تكشـف المرونـة علـى العينـة (١،٣) عبـر إرتباطـات تشـكيلية راعـت حتـى تكشـفية الـرأس بمعطيـات مكياجيـة مباشـرة وواضـحة ، بوصـفها إسـتندت التخيـل

[Ω] - ينظر : الملحق رقم (٧).

التشكيلي كمحصلة شمولية لمجمل العلاقات الجمالية للأجساد والمتلائمة مع الموضوع المعطى جمالياً .

٥- حققت مرونة التشكيلات الجسدية مستوى شبه مقبول لاسيما في العينات (١،٢،٣)، عبر إنسيابية وسلاسة الإتجاه الشكلي لأداء الأجساد و الإمعان في إبراز حركيتها ، بغية تمثيل الجوانب التحررية للتشكيلات الجسدية ومحاولة الوصول الى مستوى من الإيحاء بالخفة الجسدية عبر الإبتعاد التحرري عن المعوقات الأدائية ضمن تشكيل الأجساد والإيحاء بالتحرر من حسيتها لصالح ما هو روحي ، تجسد عبر الإرتقاء بالفعل الأدائي المسيطر عليه لاسيما في الحركة غير المألوفة والتشكيل المتعاكس للأعلى إمعاناً في إظهار المرونة الأدائية للأجساد والتي يرتقي بها العرض الكلي ويسمو إلى مستويات النموذج الجمالي ، بحيث يحلق الجسدي إلى مستويات اللاجسدي ، ليس بفقدان بعده الفيزيقي بل بالإيحاء بمستوى من الإرتقاء الأدائي الذي يقارب التخيلي ويقترن بطموحات الأداء الجسدي الحُلمي ، مثلما تجسد في العينة (٣) ، حيث دفعت التشكيلات الجسدية عبر الأداء الإنسيابي المرن نحو ترابطات جسدية تخطت إيحائياً طابعها الحسي ، بالشكل الذي صور التشكيلات الجسدية في مرحلة وسطية بين اللاجسدية /اللاحسية ، كبنية خفية كامنة محفزة محلقة ، وبين الجسدي /الحسي ،كبنية ظاهرية متكشفة مدركة معبرة عما هو لاجسدي /حسي. ولقد كان للمرونة دورٌ في تفضيل التشكيلات الجسدية المتسمة بها ،و أضفى نوعاً من التقبلية لمعطياتها التحررية بالأداء الجسدي وطرق تشكله .

٦- شكل توظيف سمة التجسيم حالة شبه مقبولة تكشفت بوضوح في العينة(٢،٣)،حيث تم التعاطي مع سمة التجسيم ضمن التشكيلات الجسدية ، رغم بعض التخفي بتوظيفات الأزياء ،إلا انه ظهر ما يتصل بالتجسيم بما هو معطى شكلي لمظهرية الأجساد ، مما عزز التجسيم من إمكانية مهمة في تحقيق جمالية التشكيلات الجسدية الصادرة عن الأجساد ذاتها .

٧- اتخذ توظيف سمة اللون على الصعيد الجسدي في الغالب تطابق مع وجوده الطبيعي كسمة للبشرة الإنسانية في مظاهر الأجساد ، فيما لم يتخذ اللون بعداً أكثر صناعة ضمن موقف استثنائي للإسهام في تفعيل التحولات اللونية للأجساد إلا في العينتين (٣،٤)، في محاولة لإيجاد نوع من الممازجة بين المعطيات اللونية الواقعية للأجساد وبين المعطيات اللونية التخيلية ضمن الفعالية اللونية المشتركة مع المكياج بغية إيجاد نوع من المتمايزات الشكلية و الإمساك بخصوصيتها ضمن كلية التشكيل ، إلا إن ما ساد في باقي العروض إعتماد لون الزي المغلف للأجساد في تباينات واضحة تمكنت من أن تسند على الأقل ما هو سيميائي ،

لذا جاءت الألوان من حيث التكشف الجسدي أقرب الى عدم التوظيف بشكل غالب ، وهو ما جعل ألوان التشكيلات الجسدية تقترب من نمطيتها التقليدية . ولم يظهر ما يسند حيوية توظيفها ويؤكد جمالية تنوع علاقاتها اللونية إلا في العينة (٣،٤).

٨- تم اعتماد النفعية كسمة متحصلة ضمن قصدية الخطاب المسرحي المتبلور بفعل التشكيلات الجسدية والذي تمحور حول موضوعة الحدث الآني مندفعاً بضغط الانفعال الكامن في الذات الإنسانية وأباحته لتجسيد التراكمات السيسيولوجية عبر أداء الأجساد ، وتحقق بمستوى غالب في (جميع العينات).رغم أن العروض اختلفت في نوع تكشفات النفعية بصورتها المعلنة ، إلا أنها حققت نفعيتها بصورة معنوية أسهمت في إيصال رسالتها النبيلة عبر دمج المتخيل بالواقعي وتداخل الشكل بالمضمون الكامن والمعبر عن التغيرات السيسيولوجية التي لم تستثنِ تأكيدها أيٌّ من العينات الأربع . فتم الإستعانة بالتشكيلات الجسدية لتجسيد تواصليتها النفعية بإستلهام ما هو آني كمرجعية صيغة فنياً ، مع إتاحة فرصة لتداخل السيكولوجي ضمن سياق التشكيلات الجسدية ، إذ لم ينفِ السيكولوجي إسناد التشكيلات الجسدية في إيصال رسالتها ، بل شكل دعماً إضافياً لحلقة ربط سياق الأحداث . كما تم الإستناد إلى إنشاء الأجساد لإبانة الأيديولوجي في حوارات الأجساد غير اللفظية . إذ استوعبت التشكيلات الجسدية إمكانية الاستقلال الغالب عن اللفظي في الإنتاج الجمالي ونبذت الحدود اللغوية الفاصلة بين الثقافات السيسيولوجية المختلفة في العالم بعدم الاكتفاء بالمتداول المحلي و الإنزياح نحو شمولية الخطاب في سياق ثقافي يتجاوز التقليد ويعتمد التجريب ضمن المستوى الجسدي وتشكيلاته المختلفة .

٩- تمتع توظيف السمة الأخلاقية المرتبطة بتوجهات السياق الثقافي بنسبة عالية نتيجة مراعاتها بمستوى غالب في جميع (عينات البحث) ،فالعروض العراقية المعاصرة لم تتخلَ عن طابع السياق الثقافي السائد في العلاقات السيسيولوجية والمتبلور كسمة أخلاقية تدخل في التقييم الجمالي للعرض المسرحي لاسيما عندما يقترن بأداء التشكيلات الجسدية بسبب إرتباطه بسلوكيتها الإنشائية التي تحتمل الإساءة لما هو أخلاقي عندما تتجاوز محدداته ، إذ إنه تم التعامل وفق بنية الأخلاق السائدة ، وترابطاتها ضمن نسق السلوك المتكشف بتشكيلات الأجساد الذي يراعي إبانة معطياته القيمية بإطارها الأخلاقي على وجه الخصوص ، لذا فالتشكيلات الجسدية تكشفت بأهداف حاولت تحقيق قيم سامية تتخطى المعطى التشكيلي للأجساد إلى ما يكمن خلف التشكيل ، دون أن تخرج عن التناسب المطلوب مع مبررات

وجودها المنطقي بأسبقية دوافعها الأخلاقية في إنشاء التشكيلات الجسدية وبمستويات سلوكياتها الأدائية .

١٠- أما من ناحية سمة الترميز ، فقد جسدت العروض المسرحية الإهتمام الواسع بترميز التشكيلات الجسدية ، في محاولة للتباعد عن الإيقوني بأسلوب توظيفي شكل وساطة تمازجية جمالية أبستمولوجية ؛ بمستوى جيد شمل (جميع العينات) وإن كان بتفاوت بسيط بفعل الإلمام بالتوظيفات الجمالية التي تنشط بالإستناد إلى الصياغة الإختزالية التي ترتبط بالتشكيل الكلي ، ومساهمة الإحالة المضمونية في بلورة التأثير الجمالي الفاعل في تشكيل الأجساد عند إرتباطها بالترميز الشكلي فهو إختزال تشكيلي معلن يتمتع بخصوصيته الجمالية لما يتمتع به من تكثيف وتركيز لما هو كلي شمولي والذي ينطلق من النسق الذوقي المعياري ، فالترميز إستند التشكيلات المؤسلبة لواقعها.إذ أسهمت سمة الترميز في كشف الموضوعات السيسيولوجية بمعطيات جمالية تبلورت في التشكيلات الجسدية وذلك إمعاناً في إبعاد المعطيات المباشرة وتأكيداً للتمازج الجمالي/السيميائي ، بغية بلوغ التشكيلات الجسدية عبر الترميز الشكلي الى التأثير الجمالي ، بإسناد مقتضب يتناغم مع متطلبات تكامل النموذج الجمالي ، رغم أن الترميز الشكلي لم يتخلص تماماً من ملحقاته الايقونية ضمن سياق العرض ، إلا إنه ظهرت محاولات لإيجاد فواصل عن الأداء الايقوني .

١١- لم تتخذ سمة التأويل مكانتها المهمة في الطرح الجمالي للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر فجاءت بشكل توظيفي متدنٍ .إلا في بعض مفاصل الخطابات البصرية للعروض المسرحية ، إلا أنها تكشفت بمستوى افضل في العينة (١،٣) بفعل العلاقات الجسدية ضمن التشكيل المحور والمعبر عن جمالية المتخيل في موضوعة العرض ، مع توظيف بعض القطع الكولاجي في بداية العرض في العينة (٣) والذي جَسَّدَ صوراً لأجساد أقرب الى الإستاتيك ، تقترب من الصور الحلمية. إلا أن التشكيلات الجسدية في باقي العينات لم تتميز في الأغلب بتحوير للعلاقات الجسدية وفقاً لسيادة المتخيل للتلاعب في التشكيلات الجسدية و إرتباطاتها التنظيمية . مما كشف التشكيلات الجسدية بإضمحلال تأويلي ،لذا لم تتخذ التشكيلات الجسدية نسبة عالية من الصور التأويلية التي تتقاطع مع الواقع ، و لم تذهب بعيداً بإتجاه تعددية المعاني للمتشكل الجسدي أو تحرر التشكيلات الجسدية من قيود المعنى المتركز ، عبر التجاوز والإختلاف والإنتشار و الإزاحة أو كل ما من شأنه أن يتناغم مع أسلوب بلوغ اللذة الجمالية عبر معطيات الأجساد التأويلية ،

التـي كـان يمكـن أن تـدفع التشـكيلات الجسـدية عبـر صـياغتها لبلـوغ مسـتوى يتخطـى البعـد المعبـر لحسـيتها ، عبـر الإنطـلاق مـن سـمة تأويـل التشـكيلات الجسـدية ، كـي تجسـد إحتمـالات المضـمون و معادلـه الموضـوعي للـدنو مـن إمكانيـة تكشـفها التفكيكـي . فـي حـين تركـزت توظيفـات التأويـل حـول العناصـر المسـرحية السـاندة للأجسـاد ، فضـلاً عـن زمكانيـة تواجـد التشـكيلات الجسـدية فـتم إقصـاء المعطيـات الزمكانيـة ضـمن العـرض بغيـة بلـوغ سـعة الشـمولية الإنسـانية والإقتـراب مـن ممكناتهـا المحتملـة عبـر محاولـة الإبتعـاد عـن التحـدد الزمكـاني للإمعـان فـي كشـف الطـابع الإنسـاني للأجسـاد بمـا يكسـبها جماليـة التـأثير ، لـذا تميـزت أغلـب العـروض بتعمـيم البعـد الزمكـاني لإتاحـة إنعكاسـاته لخاصـية التلقـي ،فشـهدت إنطلاقـات أكثـر تحـرراً فـي توظيـف الإنفتـاح الزمكـاني علـى إحتمـالات مرجعياتـه بغيـة بلـوغ الشـمولية الإنسـانية عبـر إيجـاد رواج سـيميائي لمـا يـتم تجريبـه بغيـة الوصـول الى اللذة الجمالية المفترضة .

الإستنتاجات

وفـق النتـائج التـي تـم التوصـل إليهـا . فـإن جملـة إسـتنتاجات توصـل إليهـا الباحث ، وكالآتي :-

١- منحت التشكيلات الجسدية للممثلين فرصة تكشف العرض المسرحي بأسلوب تأثيري إيجابي إستوعب متطلبات التشكيل الجسدي وفق مزج جمالي سيميائي ،لم يستثني الانزياح نحو الشكل بمستوى غالب على المضمون إمعاناً في تأكيد جمالية النواحي الشكلية في تكشف العرض المسرحي العراقي المعاصر .

٢- ان السمات الجمالية تنوعت في تزويد عرض التشكيلات الجسدية للممثلين في المسرح العراقي المعاصر بمنطلقاته الجمالية ، والتي توافقت مع المنعكسات الواقعية الآنية الضاغطة نحو تشكيلها جسدياً بصياغة فنية . ولم يتعارض توظيف السمات الجمالية مع متطلبات التشكيل لمنعكسات الواقع الآني ومحاولة إيجاد معادل تشكيلي بالأجساد يتلائم مع معطيات الواقع و إعادة صياغتها فنياً بوساطة تشكيلات أجساد الممثلين.

٣- ان تكشف التشكيلات الجسدية للممثلين بمستوى انسجامي عال أكد التوجه نحو إيجاد علاقات تناظمية في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

٤- كما شكل الأسلوب الترميزي لتكشف التشكيلات الجسدية للممثلين محاولة لأسلبة الموضوعات الحياتية العراقية وكشفها عبر الجسدي بأنساق تستدعي الإحالة إلى مستبطناتها دون المساس بالمباشرة التي يدركها المتلقي عبر واقعه الذي يعيشه .

٥- بالرغم من الجدلية القائمة بين الشكل والمضمون في تكشف التشكيلات الجسدية للممثلين ، إلا أن تكشف العرض المسرحي العراقي المعاصر أكد العلاقة الترابطية بين الشكل والمضمون.إذ لم تعد هنالك ثمة فواصل تباعد بينهما . مما يقود إلى القول بأن السمات الجمالية هي محصلة ضغط المضمون للتكشف بتشكيل حسي جمالي يعبر عنه بصورة مؤثرة عبر التشكيلات الجسدية للممثلين لتشكل محصلة لتفاعلهما.

٦- شكل الإنفتاح على التأويل الزمكاني إنطلاقة أساسية في بث شمولية العطاء الإنساني ، مما سمح بتعويم الزمان والمكان إمعاناً في فتح الأفق الإنساني وتتبع مستدلاته وفق خاصية التلقي بحيث يستحصل ما يناسب كل توجه بلغة عالمية تستبعد الحدود السيسيولوجية الضيقة المتأطرة بنمطية تشكيلية محددة ضمن جغرافيتها . مما أتاح فرصة اكبر للإبداع التشكيلي للأجساد وإظهاره بمستوى جمالي مؤثر في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

٧- تكييف المرجعيات التأريخية في بلورة جمالية التشكيلات الجسدية في المسرح العراقي المعاصر ،كما حدث في العينات (١،٢،٤) عبر إدخالها في منظومة التجريب المحلي وصياغتها بأساليب تتناسب والمعاصرة مع مراعاة الممكنات الإنتاجية ، وإيجاد ترابطات تهجينية بين القديم والجديد ، إعتماداً على الطابع الجدلي الحاكم لبنيتها. مما أتاح فرصة لمرونة

توظيف الماضي في الحاضر عبر صهرهما في بوتقة العرض المسرحي بصياغات فنية تتوافق وموضوعات الواقع الآني المعاصر الضاغطة لعكسها فنياً بوساطة تشكيلات أجساد الممثلين بمعطيات إنسانية شمولية .

٨- ان تكشف الإهتمام بالمظاهر الشكلية في العرض المسرحي العراقي المعاصر،أعطى فضاءاً واسعاً لمبدأ الشكلية ، وفي ظل هذا التوجه أتيح للشكل مكانة يتسرب عبرها المضمون بمستويات ثلاثة الإيقوني والرمزي و التأويلي .

٩- عززت معطيات التشكيلات الجسدية في المسرح العراقي المعاصر الجوانب التواصلية للنفعية بغية الدعوة إلى تغيير الواقع وعدم الإكتفاء بعرضه كما هو ، مما جعل من النفعية رابطاً أساسياً في صيرورة العرض المسرحي بالتأكيد على المعاناة الإنسانية التي من شأنها تحقيق الراحة لبني البشر بالإفادة من دروس الخطاب المسرحي .

١٠- أسهمت سمة الأخلاق في تصعيد الموقف الجمالي لتكشفات التشكيلات الجسدية في المسرح العراقي المعاصر، فقد تم إستيعابها في صياغة التشكيلات الجسدية ، فأتجهت إلى تأكيد التشكيل الأخلاقي للأجساد بغية تعزيز نبذ ما هو غير أخلاقي ضمن السائد في السياق الثقافي السيسيولوجي و إقصاء المطروحات المباشرة لما هو منبوذ أخلاقياً والإقتصار على إيحاءات لا تعزل تواصلية التلقي للمعروض من التشكيلات الجسدية عند ضرورة تناول بعض المحظورات الأخلاقية .

١١- شكل التوجه نحو محاولة حجب المضمون في التشكيلات الجسدية للممثلين في العرض المسرحي العراقي المعاصر ، فسحة لنيله بتكشفات معرفية تستند منطلقات العرض البصري للأجساد بوصفه وساطة يبتغى منها مناشدة ساميات المضمون بفعل عيان جسدي تأويلي . لذا تم إبانة بعض المعطيات التأويلية بأسلوب تجريدي في تكشف التشكيلات الجسدية للممثلين مع الإختزال بتداخلات جسدية مدروسة .

التوصيات

وفق ما تبلور من نتائج و إستنتاجات . وبغية الإمعان في الإفادة من البحث . فإن الباحث يوصي، بالآتي :

١- محاولة البحث عن سمات جمالية إضافية تسهم في كشف خفايا الذوق الجمالي بما يسند تكشف جمالية العرض المسرحي لاسيما تكشف جمالية التشكيلات الجسدية للممثلين المسرحيين.

٢- الدعوة إلى تعميق التجربة الجمالية الفطرية عند الممثل المسرحي بإخضاعها للأطر المعيارية الجمالية التي تسهم في تشذيبها.

٣- إيجاد أساليب بديلة أو مطورة عن الثقافة المسرحية الغربية في توظيف جمالية التشكيلات الجسدية للممثلين وممازجتها مع الثقافة المسرحية العراقية بغية إيجاد طابع محلي لجمالية العرض المسرحي.

٤- تكريس السمات الجمالية و إستيعابها ضمن الذوق الفردي للممثل المسرحي،بحيث يكون قادراً على تجسيدها في الأداء التشكيلي للعرض ، وبما يسهم في رفد الممثل المسرحي بالعناصر الجمالية الفاعلة بأدائه الجسدي ضمن العلاقات التشكيلية بباقي أجساد الممثلين المشترك معهم ، فضلاً عن إدخالها ضمن منظومته المعرفية لكي يحدد محفزاته المزاجية ضمن إطارها بما يقلص الإتكال على النزعات الفردية التي قد تقحمه في غير الجمالي أثناء أدائه ضمن التشكيلات الجسدية .

٥- تعزيز النقد الجمالي الموضوعي لأداء الممثل ضمن للتشكيلات الجسدية بغية إيجاد نسبة مرتفعة من التوازنات المؤثرة في الحكم الجمالي بحيث يتم الإفادة منها في تكشف الأداء التمثيلي ضمن جمالية العرض المسرحي بصورته الكلية.

٦- الإهتمام بالمعطيات الجمالية لسمة التأويل وطرق تشكيلها في الأداء الجسدي للممثل المسرحي ضمن التشكيلات الجسدية .

٧- الكشف عن جهد الأداء التشكيلي ضمن مجموعة التشكيلات الجسدية والمعوقات المرافقة للإنشاء الجمالي لها ، فضلاً عن تغطية تأثيرها فيما بعد العرض من وجهات نظر نقدية وردود الكادر عليها .

٨- تعزيز التغطية الإعلامية للنتاجات المسرحية مع تأكيد رصد المراحل السابقة للتمارين الخاصة بها ومستوى تطورها وطبيعة المعاناة والمشاكل التي تم مواجهتها بغية الإفادة من تجربتها ، بعد أرشفتها.

المقترحات

تعزيزاً للفائدة المرجوة من البحث و استكماله ، يقترح الباحث دراسة الآتي :

١- جمالية الإيماءة الجسدية في العرض المسرحي الحديث.

٢- العلاقة بين السمات الجمالية وتلقيها في العرض المسرحي الحديث .

٣- السمات الجمالية بين النظرية والتطبيق في العرض المسرحي المعاصر.

٤- السمات الجمالية لعلاقة الأجساد بـ(أحد)عناصر العرض المسرحي الأخرى .

٥- السمات الجمالية في عروض المسرح (العربي أو الشرقي).

٦- العلاقة بين السمات الجمالية الشكلية و المضونية في المسرح الحديث .

٧- السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في النص المسرحي .

٨- السمات الجمالية للعرض المسرحي بين الكلاسيكية والمعاصرة.

+المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب

١. إبراهيم (زكريا). فلسفة الفن في الفكر المعاصر،(مصر:دار مصر للطباعة،د.ت).

٢. ـــــ. مشكلة الفن ،(القاهرة :دار مصر للطباعة ،د.ت).

٣. إبراهيم (وفاء محمد) . علم الجمال "قضايا تأريخية ومعاصرة "، (القاهرة :دار غريب للطباعة ،د.ت).

٤. ابن سينا (أبى علي). الشفاء – جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : زكريا يوسف ، تصدير ومراجعة ، أحمد الأهواني ومحمود أحمد الحفني ،(القاهرة: المطبعة الأميرية بالقاهرة ، نشر وزارة التربية والتعليم ، ١٩٥٦م).

٥. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري). لسان العرب ، المجلد الأول ،(لبنان – بيروت : دار صادر ، ١٩٥٦م).

٦. أبو ريان (محمد علي). فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ،ط٥، (الإسكندرية: دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٧م).

٧. اردش (سعد).المخرج في المسرح المعاصر،(الكويت : مطابع اليقظة ،١٩٧٩م).

٨. إسماعيل (عز الدين). الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦م).

٩. افاية(محمد نور الدين). الحداثة والتواصل ،ط٢ ،(لبنان:أفريقيا الشرق ، ١٩٩٨م).

١٠. ايغلتون (تيري).أوهام ما بعد الحداثة ،ت:ثائر ديب،(سوريا:دار الحوار للنشر والتوزيع،٢٠٠٠م).

١١. ايكو(امبرتو). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت: سعيد بنكراد ،ط٢،(الدار البيضاء و بيروت :المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٤م).

١٢. أينز (كريستوفر). المسرح الطليعي ،(من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢م) ، ت: سامح فكري ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ، سنة نشر الكتاب الأصلي – لندن / نيويورك،١٩٩٤م).

١٣. باربا (اوجينيو)وآخرون. طاقة الممثل ، ت: سهير الجمل ، مراجعة وتقديم :منى علي صفوت،(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٨٦م).

١٤. ـــــ .دوائر المسرح – تجربة الاودن و أنثروبولوجية المسرح ،ج١،(لبنان – بيروت :دار الكنوز الأدبية ،١٩٩٨م).

١٥. بارة (عبد الغنى). إشكالية تأصيل الحداثة – في الخطاب النقدي العربي المعاصر،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م).

١٦. برتملي (جان). بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، مراجعة :/ نظمي لوقا ،(القاهرة:دار نهضة مصر،١٩٧٠م).

١٧. برنس (جيرالد). قاموس السرديات ، ت:السيد إمام ،(القاهرة : دار ميريت للنشر والمعلومات ،٢٠٠٣م).

١٨. البستاني(فؤاد آفرام).منجد الطلاب، ط٢١،(لبنان–بيروت:دار المشرق، ١٩٨٦م).

١٩. بعلبكي (منير) . قاموس المورد ،(بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٧م).

٢٠. بنروبي (ج). مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج٢، ت : عبد الرحمن بدوي ،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٠م).

٢١. بوب وف (الكسي).التكامل الفني في العرض المسرحي، ت: شريف شاكر،(دمشق:منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٦).

٢٢. بيرجر(بيتر). نظرية المسرح الطليعي ،ت: سحر فراج ، مراجعة : نبيل راغب ،(مصر : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢)،١٩٩٤م).

٢٣. جادامر (هانز جيورج). تجلي الجميل ومقالات أخرى ، تحرير: روبرت برناسكوني ، ت : سعيد توفيق ، (مسقط:المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧م).

٢٤. جونسون (ر. ف). الجمالية ، ت:عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ،(العراق :منشورات وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة الكتب المترجمة (٥٣) ، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨م).

٢٥. حافظ (صبري).التجريب والمسرح ،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤م).

٢٦. الحرز (محمد) .شعرية الكتابة والجسد ،(لبنان –بيروت:مؤسسة الانتشار العربي،د.ت).

٢٧. الحفني (عبد المنعم). الموسوعة الفلسفية ،(بيروت : دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة : مكتبة مدبولي د.ت).

٢٨. ـــــــ .موسوعة الفلسفة والفلاسفة ، ج١،ج٢،(القاهرة : مكتبة مدبولي ،١٩٩٩م).

٢٩. حكيم (راضي). فلسفة الفن عند سوزان لانجر ،ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦ م).

٣٠. حمودة (عبد العزيز). المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،(الكويت :عالم المعرفة ،١٩٩٨م).

٣١. دافنشي (ليوناردو) .نظرية التصوير ، ت: عادل السيوي ، (مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م).

٣٢. دريدا (جاك). انفعالات ، ت: عزيز توما ، تقديم :ابراهيم محمود ،(سورية : دار الحوار للنشر والتوزيع ،٢٠٠٥م).

٣٣. دريفورس .اوبير .رابينوف.ميشيل فوكو ،(بيروت:دار الإنماء القومي،١٩٩٤م).

٣٤. دين (الكسندر) . العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، ت: سامي عبد الحميد ،(بغداد : جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة ،د.ت).

٣٥. ديوي (جون) .الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، مراجعة : زكي نجيب محمود ، (القاهرة : دار النهضة العربية ،١٩٦٣م).

٣٦. الرازي(محمد بن أبي بكر بن عبد القادر).مختار الصحاح،(بغداد:مكتبة النهضة، ١٩٨٣م).

٣٧. راي (وليم).المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ت: يؤييل يوسف عزيز ،(بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧م).

٣٨. ريد(هربرت).تربية الذوق الفني، ت:يوسف ميخائيل اسعد،(القاهرة :دار النهضة العربية ،١٩٧٥م).

٣٩. ـــــ .معنى الفن ،ط٢، ت: سامي خشبة ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦م).

٤٠. ـــــ .الفن الآن ، ت: فاضل كمال الدين ،(الشارقة : منشورات دائرة الثقافة والأعلام ،٢٠٠١م).

٤١. زكي(احمد).المسرح الشامل ،(لبنان –بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم،د.ت).

٤٢. سارتر (جان بول). ما الأدب ، ت: محمد غنيمي هلال ،(القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٧١م).

٤٣. سانتيانا (جورج). الإحساس بالجمال،(القاهرة:مكتبة ألا نجلو المصرية، د.ت).

٤٤. ـــــ .مولد الفكر – وبحوث فلسفية أخرى ، ت: لجنة من الأساتذة الجامعيين ،(بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٦٨م).

٤٥. سبيفاك (جايتريا) و كريستوفر نوريس . صور دريدا ـ ثلاث مقالات عن التفكيك ، ت: حسام نايل ، مراجعة : ماهر شفيق فريد ، (القاهرة :المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢م).

٤٦. سوريو (إتيان). الجمالية عبر العصور ، ت: ميشال عاصي ،(بيروت : منشورات عويدات ،١٩٧٤م)

٤٧. شكري (فايزة أنور احمد). فلسفة الجمال والفن ،(مصر: دار المعرفة الجامعية ،٢٠٠٤م).

٤٨. الشيخ(محمد) وياسر الطائري.مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة،ط١،(بيروت: دار الطليعة،١٩٩٦م).

٤٩. شيللر (فريدريش). رسائل في التربية الجمالية للإنسان ، ت:الياس حاجوج و فاطمة الجيوشي ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٠م)

٥٠. صفدي (مطاع). إرادة المعرفة –ميشيل فوكو ، ت: جورج أبي صالح ،(بيروت: مركز الإنماء القومي ، ١٩٨٩م).

٥١. صيام (شحاته).علم اجتماع المعرفة وصراع التأويلات – من العقلانية إلى جدل الذات،(القاهرة : دار ميريت ، ٢٠٠٥م).

٥٢. ظاهر(عادل).الشعر والوجود،ط١، (دمشق:دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٠م).

٥٣. عبد الحميد(شاكر).التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ،سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ،١٩٩٤م).

٥٤. عبد الرزاق (أسعد) وسامي عبد الحميد . فن التمثيل ،(بغداد : مطبعة جامعة بغداد ،١٩٧٩).

٥٥. عبد حيدر(نجم).علم الجمال –آفاقه وتطوره ،ط٢، (بغداد :جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١م) .

٥٦. عبو (فرج). علم عناصر الفن ،ج٢، (جامعة بغداد :أكاديمية الفنون الجميلة ،بالاشتراك مع دار دلفين للنشر ميلانو –إيطاليا ،١٩٨٢م).

٥٧. عدد من الفلاسفة السوفيت . الجمال في تفسيره الماركسي ، ت: يوسف الحلاق ، (دمشق : مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، ١٩٦٨ م).

٥٨. عذارى(طارق).المسرح التعبيري،(الأردن:دار الكندي للنشر والتوزيع،٢٠٠٢م).

٥٩. غلوم (ابراهيم عبد الله) وقاسم محمد وعوني كرومي . تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، التوزيع في الأردن :دار فارس للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢م).

٦٠. فراي (أدوار).التكعيبية ، ت : هادي الطائي ،(بغداد: دار المأمون ، ١٩٩٠م).

٦١. فريد (بدري حسون) و سامي عبد الحميد . مبادئ الإخراج المسرحي ، (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ،١٩٨٠م).

٦٢. فوكو (ميشيل)..تأريخ الجنسانية -إرادة المعرفة ، ت:مطاع صفدي وجورج أبي صالح ،(بيروت: مركز الإنماء القومي ، ١٩٩٠م).

٦٣. ـــــ. تأريخ الجنسانية -إستعمال اللذات ، ت: جورج أبى صالح ، مراجعة : مطاع صفدي ، (بيروت : مركز الإنماء القومي ،١٩٩١م).

٦٤. ـــــ.تأريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ت: سعيد بنكراد ،(المغرب –الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٦م).

٦٥. فيرنيو (إيفلين). ومض الأعماق – مقالات في علم الجمال والنقد ، ط٢، ترجمها عن الفرنسية وقدم لها:علي نجيب إبراهيم ،(دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية ،٢٠٠٤ م).

٦٦. قارة (نبيهة).الفلسفة والتأويل ،(بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ،د.ت).

٦٧. كارلون (مارفن). فن الأداء ، ت: منى سلام ، مراجعة :نبيل راغب، (مصر:وزارة الثقافة –مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١)).

٦٨. كاسيرر (ارنست).في المعرفة التأريخية ،ت: احمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم،ط٢،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٧م).

٦٩. كاي (نك). ما بعد الحداثية والفنون الادائية ،ت:نهاد صليحة،ط٢،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩م).

٧٠. كرم (يوسف). تأريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت:دار القلم ،د.ت).

٧١. كنت (عمانوئيل). نقد العقل العملي ، نقله الى العربية : احمد الشيباني ،(بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ،١٩٦٦م).

٧٢. كيرزويل(اديث).عصر البنيوية،ت:جابر عصفور،(بغداد: دار آفاق عربية،١٩٨٥م).

٧٣. لوفافر (هنري) . في علم الجمال ، ت: محمد عيتاني ،(بيروت: دار الحداثة، د.ت).

٧٤. لويس (روبرت). الطريقة أم الجنون ، تقديم : هارولد كلرمان ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ،(بغداد : مكتبة النهضة ،١٩٨٣).

٧٥. مباشر (عبده). على شاطئ الفلسفة ، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥م).

٧٦. مجاهد (مجاهد عبد المنعم).علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ،١٩٧٧م).

٧٧. ـــــــــ .فلسفة الفن الجميل ،(القاهرة :دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٩٧م).

٧٨. محمد (رمضان بسطاويسي) . علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت – ادورنو نموذجاً ،ط١، (بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٩٨م).

٧٩. مرشو (غريغوار). أيديولوجيا الحداثة – بين المثاقفة والفصام الحضاري ،(سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠٠٠م).

٨٠. مسعود (جبران).رائد الطلاب ،(بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٧م).

٨١. مطر (أميرة حلمي). فلسفة الجمال نشأتها و تطورها ،ط٢،(القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ،١٩٨٣م).

٨٢. ميسون (بيم). مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، ت: حسين البدري ، مراجعة :محمد عناني (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ،١٩٩٧م).

٨٣. نيتشه (فردريك). إرادة القوة ، ت: فؤاد زكريا ،(القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠م).

٨٤. هبنر (زيجمونت).جماليات فن الإخراج ،ت: هناء عبد الفتاح ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م).

٨٥. هلتون (جوليان). نظرية العرض المسرحي ، ت: نهاد صليحة ،(الشارقة :مركز الشارقة للإبداع الفكري ،٢٠٠١م).

٨٦. هويسمان (دني). علم الجمال ،ط٤،ت : ظافر الحسن ،(بيروت:منشورات عويدات ،١٩٨٣م).

٨٧. هيغل . فكرة الجمال ، ت: جورج طرابيشي،(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ،١٩٨٢م).

٨٨. ولد أباه (السيد). التأريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ،ط٢ ،(بيروت :مطابع الدار العربية للعلوم ،٢٠٠٤م).

٨٩. يوسف(عقيل مهدي).الجمالية بين الذوق والفكر ،ط١، (بغداد : مطبعة سلمى الحديثة ،١٩٨٨م).

٩٠. ـــــــ . نظرات في فن التمثيل ، (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٨م).

٩١. ـــــــ . الواقعية في المسرح العراقي،(بغداد :مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٩١م).

٩٢. ـــــــ .جماليات المسرح الجديد ،(الأردن:دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩م).

المعجميات

٩٣. صليبا(جميل).المعجم الفلسفي،ج١،(لبنان-بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م).

٩٤. مطلوب (أحمد). معجم النقد العربي القديم ،ج١،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م).

الدوريات

٩٥. الأعسم (باسم عبد الأمير). مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، (في : المجلة القطرية للفنون،العدد الأول ، العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،كانون الأول ،٢٠٠١م).

٩٦. البياتلي (قاسم).اوجينيو باربا ومسرح الاودن تياتر ،(في :مجلة فضاءات مسرحية ، تونس,العدد (٧-٨)السنة الثانية ،١٩٨٦م).

٩٧. حسون (ضياء شمسي). العرض في المسرح البولوني المعاصر ، (في : مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية ، المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م).

٩٨. ـــــــ . التجريب في المسرح الأمريكي ، (في : مجلة جامعة بابل ، العلوم التربوية ، المجلد٦، العدد٢، ٢٠٠١م).

٩٩. خليل (فاضل). جوزيف شاينا ،(في: المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول العراق :تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كانون الأول ،٢٠٠١م).

١٠٠. دريدا (جاك). الإقامة خارج الاصطلاح ، ت:عبد العزيز بن عرفة ،(في : مجلة الكرمل ،العدد ٣١، تصدر عن مؤسسة "بيسان" للصحافة والنشر والتوزيع قبرص،١٩٨٩م).

١٠١. الزاهي (فريد). السيميائي والرمزي ، (في : مجلة علامات ، المغرب - المدينة الجديدة مكناس ،العدد(٩)، ١٩٩٨م).

١٠٢. شلش (علي). فلسفة الجمال عند الإغريق والعرب ، (في:مجلة الكويت ،العدد (٨٠) ،السنة الثامنة ، أبريل ،١٩٨٩م).

١٠٣. صلاح(سامي).الممثل جسد مفكر -التجريب على الجسد في الولايات المتحدة،(في: مجلة المسرح المصرية ، العدد (١٤١-١٤٢) ،٢٠٠٠م).

١٠٤. عزام (محمد). اتجاهات المسرح التجريبي ، (في: مجلة البيان،الكويت:رابطة الأدباء ، العدد(٣٦٩)أبريل ،٢٠٠١م).

١٠٥. القاضي (نضال).قراءة نقدية في كتاب(الجسد) ،(في:مجلة الموقف الثقافي ، العدد (٢٨) ،بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،السنة الخامسة ،٢٠٠٠م).

١٠٦. القصب (صلاح). ماوراء الصورة ، (في: مجلة الأقلام (العدد٢) بغداد ،١٩٩٠م).

١٠٧. ـــــــ .كيميـاء الصـور /البيـان الرابـع ،(فـي : مجلـة الموقـف الثقـافي ، العـدد (١٩) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، كانون الثاني – شباط ١٩٩٩م).

١٠٨. النجـار (تيسـير). المخـرج المسـرحي صـلاح القصـب لـ عمـان ،(فـي : مجلـة عمان،العدد (٦٦) تصدر عن أمانة عمان الكبرى/الأردن/كانون الأول-٢٠٠٠ م).

١٠٩. هاوسـبراندت (اندريـه) . توماشيفسـكي – وفـن الإيمـاء البولـوني المعاصـر ت: ريـاض عصـمت ،(فـي :مجلـة الحيـاة المسـرحية العـدد (٤-٥) ، دمشـق : وزارة الثقافـة والإرشاد القومي، ربيع-صيف ،١٩٧٨م).

مصادر الإنترنيت العربية

١١٠. أبو جوليان.شكسبير ولغة الصم والبكم ،. WWW.ZAIDAL.COM

١١١. إسـماعيل (سـامي).١٨ كتابـاً فـي جماليـات وفنـون المسرح، masraheo@masraheon.com.٢٠٠٤م.

١١٢. خمـيس (أحمـد).العـرض الفرنسـي عـالم مـن الصلصـال المتناثر ، masraheo@masraheon.com،٢٠٠٤م.

١١٣. زهـدي (محمد). جـزء الـداخل الفرنسـي .. تضـافر مـدهش لفنـون المسـرح الحية. masraheo@masraheon.com،٢٠٠٤م.

١١٤. سـادة (أثيـر). مـدخل الـى تجربـة مسـرح المقهـورين ، WWW.MASRAHI.NET .

١١٥. سـيرل (جـون). الفلسـفة فـي قـرن جديـد ، ت: نجيـب الحصـادي ، (www.nizwa.com).

١١٦. شـرجي (أحمـد). الهويـة المسـرحية ، Copyright, Al-Vefagh Newspaper ، السـنة الثامنة – العدد –٢٢٩٠ في ٢٠٠٥/٨/١٠م ، WWW.Al-Vefagh .COM: contact us.

١١٧. الظـاهري (أبـو عبـد الـرحمن ابـن عقيل).جماليـة الفـن الأدبـي ، miss Al-Jazirah.com حقـوق الطبـع، ١٩٩٧ - ٢٠٠٠ شـركة الجزيـرة. ١٩٩٨MAY Article No . ١١١.htm..

١١٨. قرمطـــــي (محمد). التفضـــــيل الجمـــــالي ســـــيكولوجية التـــــذوق الفنـــــي .WWW.NIZWA.COM

١١٩. قلعــه جــي (عبـد الفتاح).المسـرح واتجاهـات مـا بعـد التجريـب ، جريـدة الأسـبوع الأدبي، العدد ٩٥٨–٢٠٠٥/٥/٢١م ، دمشق ، (E- MAIL: ARU@NET.SY).

١٢٠. مينوشـــكين (أيريان).كلمـــة يـــوم المســـرح العـــالمي، www.almadapaper.com ،٢٠٠٥م.

١٢١. ++++. توماشيفسكي وفن البانتومايم . WWW.KENANAH.COM،٢٠٠٥م.

١٢٢. ++++. حول السمات .(Microsoft Corporation).office.microsoft.com،٢٠٠٦م.

المصادر الأجنبية (الكتب)

١٢٣. Jerry blunt , the composite art of acting ,Macmillan publishing co ., inc. new York , collier Macmillan publishing , London . ١٩٦٦.

١٢٤. richmond shepard , mime the technique of silence , an illustrated work book ,illustrated by e.m.louise sandoval . drama book specialists (publishers) new york , ١٩٧١.

مصادر الإنترنيت الأجنبية

١٢٥. ++++.IMAGE THEATRE , HTTP://WWW.PRAGUE.TV/(C)٢٠٠٦.

١٢٦. ++++. IMAGE THEATRE ,OLD TOWN, PRAGUE ,:HTTP://WWW.PRAGUEEXPERIENCE.COM/THEATRE/THEATRE١,

١٢٧. ++++. IMAGE THEATRE .٠:HTTP://WWW.EXPATS.CZ/PRAGUE/DIRECTORY/THEATRE/.

١٢٨. ++++. INTERACTIVE ARCHIVE ARIANE MNOUCHKINE.HTM HTTP://WWW.ALTERNATIVETHEATER.COM/INDEX.HTML

PRINCIPLES OF BLACK THEATRE .+٠٠٠+ .١٢٩

. , HTTP://WWW.IMAGETHEATRE.CZ/INDEX_E.ASP

THEATRE IMAGE THEATRE BLACK THEATRE .+٠٠٠+ .١٣٠

, HTTP://WWW.AHARONTRAVEL.CZ/PRAGUE-CULTURE.HTML

THE STORY OF IMAGE .+٠٠٠+ .١٣١

. , HTTP://WWW.IMAGETHEATRE.CZ/INDEX_E.ASP

THEATRE OF THE OPPRESSED .+٠٠٠+ .١٣٢

..RAM٥,HTTP://WWW.GLASTONBURYNETRADIO.CO.UK/RAMFILES/PROG

THEATRE OF THE OPPRESSED .+٠٠٠+ .١٣٣

. : HTTP://WWW.MANDALAFORCHANGE.COM/INDEX.HTM

VIDEO & PHOTO GALLERY .+٠٠٠+ .١٣٤

, HTTP://WWW.IMAGETHEATRE.CZ/INDEX_E.ASP