

تشريح الصورة في الخطاب المرئي

(نماذج مختارة)

د. حسين التكمه جي

مشكلة البحث :

ما من عرض مسرحي له القدرة في إقصاء الصورة البصرية ، وليس بالإمكان لأي مسرح ضمن إي معمار أو فضاء خارجي أن يستغني عن الصورة أياً كانت عناصرها ، ولعل الصورة هي الحاضن الضروري الذي لا فكاك منه في تقديم إي عرض مسرحي . كما لا يمكن لأي مخرج مسرحي البتة أن ينقل رؤيته وتصوراتة الذهنية وأطروحاته الفلسفية والفكرية والتعاطفية والجمالية للمتلقي بمعزل عن الصورة ، ومن غير الممكن لأي خطاب مرئي أن يوصل رسالته للمتلقي دونما المرور من خلال الصورة . وعلى وفق ما تقدم فإن المنجز الإبداعي للخطاب المسرحي لا يمكن أن يتقدم خطوة دون الولوج ضمن تكوينات الصورة .

ضمن إطار الصورة بكل جزئياتها ونسيجها الإبداعي والمعرفي والدلالي تنحو منحى وحدة الانطلاق الشعوري واللاشعوري في إنتاج المعنى ، بل إنها أحياناً تحدد نكوصها أو ارتقاءها الإبداعي نحو ناصية المثالية المستوفية لشروط ديمومتها .

وعليه فإن للصورة الأهمية البالغة والأسبقية المتقدمة تحت سقف الإخراج المسرحي ، إذ ينبغي لنسيجها وفلسجتها داخل إطارها أن تمنح للأجزاء قيمتها الإشتغالية في إنشاء منظومة الكل المعبر عن وحدة أجزائه ، كون الصورة تنتج زمن العرض آلاف المعاني والأنساق الدلالية والإشارية والعلاماتية فضلاً عن التشكلات الجمالية ، لمنح العرض المتعة الفكرية والحسية وصولاً للإدراك الذهني بوصفها مكتنزة بالمهارة الفنية المعرفية المستوفية لشرائط الاستجابة البصرية .

ولعل البعض من المخرجين إستسهلوا أهميتها بالجوء إلى بناءٍ مستندٍ على قواعد أساسية . هاملين أو مهملين الكثير من تفاصيلها الجزئية ذات التأثير الإيجابي ، وربما لم يهتم البعض بالعلوم المجاورة التي تتكأ عليها الصورة أحياناً كالقيمة الجمالية والفكرية والفلسفية لاسيما اللون وانسجام الإيقاع والخطوط وأنتيالاتها في الإيقاع البصري والعمق الفراغي والتأويل لإنتاج المعنى ، وأهميتها التحويلية التي تدفع

بدورها الصورة نحو السيوالة المتجددة على الدوام . ولعل الأسباب الواردة في جوهر المشكلة تتيح لنا أن نخوض في جوف الإبداع المقترن بالمعرفة العلمية والخيال الخصب الذي تتمتع به الصورة ، ذلك إن البعض من الصور قد حملت سلبياتها معها، أو إنها متدنية بسبب سوء التقدير الحسي أو الفكري أو الجمالي ، وربما قدمت متناقضة تماماً مع تطلعات ورؤية المخرج ، أو بسبب حشر بعض المفردات الحركية في غير محلها، أو ربما بسبب سوء الموازنة بين الوحدات والعناصر على وفق التكوين البصري ضمن مخاصب الوحدة والتناسب والإيقاع والتماثل والانسجام والتنوع مما يسبب إرباكاً ذهنياً ومعرفياً في تشظي الدال المهيمن على مفردات الصورة وصولاً لتشظي المعنى ، بحيث يمكن لنا إدراجها تحت كلمة (باهتة) أو غير معبرة . في حين تقتضي الضرورة الفنية لإنشاء وتكوين الصورة في تحكم متنامي للوحدات منذ الوهلة الأولى الحاملة للمعنى والمستوفية لشرائط التداول والتفسير والتحليل ألقصي وصولاً لمنطقة التأويل ، فالأفعال الساندة مهما صغرت إلا إنها تخلق مثيراً دائماً ومتجددا يرتقي لمستوى الإلهام كما يعبر عنه (أفلاطون) بوصفها الكل الذي يسعى لوحده كما إنها الاشتغال الأكبر الذي يواجهه المخرج لبناء الخطاب المرئي . ولهذا صاغ الباحث عنوان بحثه الموسوم (تشریح الصورة في الخطاب المرئي) .

أهمية البحث : تتجلى أهمية البحث من كونه ينحو منحىً تحليلي لدراسة تشریح الصورة البصرية وأهميتها في تحفيز المنجز الإبداعي للرؤية الإخراجية وصولاً لتكاملها استناداً لنسيجها المركب والمرتبط بإنتاج المعنى . كما يفيد المعنيين كافة والمهتمين بشؤون العرض المسرحي .

هدف البحث : يهدف هذا البحث إلى :

(١) التعرف على أهمية تشریح الصورة بوصفها أداة معرفية ووسيلة اتصالية لإدراك المعطيات المكونة للرؤية الإخراجية .

(٢) قدرة الصورة على اكتساب وتحميل سمات نوعية وإشارية وعلاماتية قصدية ضمن خصوبة المدرك الحسي الذي يفضي تداولياً إلى قاعدة استناد المعنى والتأويل .

حدود البحث :/ يتحدد البحث بدراسة تشریح الصورة ونسيجها المعرفي من العناصر الداخلة في صلبها من الناحية العلمية ، كما يسعى البحث لتأطير هذه المفاهيم ضمن قاعدة معيارية على عينة عراقية كحدٍ موضوعي . إما الحد المكاني فإنه يحاكي عروض العاصمة بغداد .

منهج البحث :/ من أجل أن يتمكن البحث من رسم مساراته وأهدافه فإن أنسب طريقة هي إتباع المنهج الوصفي التحليلي .

المصطلحات

تشریح :/ (anatomy) علم تشریح جسم الكائن الحي ، للوقوف على وظائفية أجزاءه ، يفترض الدراسة والتحليل والتطبيق^(١) . والتشریح في الصورة يعني بدراسة جزئياتها والعناصر الداخلة في صلبها التكويني من الناحيتين العلمية والفنية بغية ترصين مفهوماتها الدلالية والإشغالية وصولاً للمعنى .

الصورة :/ (visible picture) كل ما تقع عليه عين الفرد من صور بوصفها مدخلات ، وكل ما تنتجها ذاكرة المتخيل من صور ضمن خصوصية التصور ، وتتحدد الصورة أيضاً من كونها " توقف الزمن للحظة واحدة " ^(٢) .

ويرى هاووزر بان الصورة " هي تباينات مستقلة ومنفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلفة " ^(٣) . في حين تذهب موسوعة (برنستون) على إن الصورة " تفهم على إنها نسخة مادية أو شيء مادي ، لكن على إنها محتوى فكرة يكون الانتباه فيها مركزاً على

(١) 10 p. anatomy in histology n.y. 1967 . ticker man . here . تر عبد الحليم كريم .

(٢) سيرجي م إزيتشتاين ، الإحساس السينمائي ، تعريب سهيل جيه ، بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٥ ، ص ٣٤ .

(٣) أرنولد هاووزر ، فلسفة تاريخ الفن ، تر عبده جرجيس ، ط١ ، القاهرة: ١٩٨٠ ، ص ، ٣٧٩ .

توعية حسية بشكل ما " (٤) . ويرى هوبنز ، أن الصورة نتاج الذاكرة "الأشياء التي ندركها تقع على أعضاء الحس لدينا وتنتج صوراً في ذهن " (٥) .

التعريف الإجرائي / الصورة تمثل بصري يستدعي الكثير من الفكر نتيجة الخيال المولد والتصور الذهني لإنتاج شكل مكتنز بالمعنى والدلالة القصدية .

الخطاب المرئي : / " نسق من العلامات ينطوي على مفهوم ، وهو الجانب التنفيذي الموازي للكلام الذي يؤدي إلى معنى ، ضمن السياق الاجتماعي في علاقة مجازية غير مباشرة " (٦) .

مقدمة البحث

تناولت الصورة منذ عصر الكهوف الحجرية توظيف الطقوس البدائية كدلالات معرفية بالغة الإبداع ، وحفظت لنا بنية استدلالية سعى إلى فك شفراتها وعلاماتها البصرية المعاصرين من علماء الأنثروبولوجيا ، فضلاً عن خصوصيتها الإدراكية لعالم غائب عنا منذ آلاف السنين . وقد تطورت الصورة بوصفها انعكاس للواقع الطبيعي أو التعبيري بشتى صنوفه المرمزة ، كما إنها بالمقابل حددت وجودها كحاجة ملحة للفرد البدائي على نقل الانطباعات الحسية لحياة صياد الوعول على جدران الكهوف . ولما كان الفرد مهووس بالصيد في تلك المرحلة ، فقد أمسى صراعه مع الحيوان ضرورة حياتية فرضت نفسها بشكل فني لإمكانية السيطرة والتغلب عليه ، ثم ما لبثت الصورة حتى خطت لنفسها تطوراً في جل مستوياتها الفنية ومواضيعها المتنوعة على وفق حتمية التطور التاريخي الحديث، ولعل صيغ محاكاة الواقع عند

(٤) موسوعة برنستون للشعر ، تر نايف العجلوني وزميله ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٢) بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ ، ص. ١٠٠ .

(٥) للمزيد ينظر، بريث .(ر.ل) موسوعة التصور والخيال ، تر عبد الواحد لؤلؤه ، بغداد: دار الرشيد ، ١٩٧٩ ، ص. ١٥ .

(٦) عدد من المؤلفين ، سيماء براخ ، تر أد مير كوريه ، دمشق: وزارة الثقافة ١٩٧٩ ، ص ١٥ .

الراقصات اللاتي رسمن على جرة فخارية في وادي الرافدين قد شكلت دلالة رمزية بائنة عن طقوس الإخصاب والزواج*

في مرحلة لاحقة امتثلت الصورة لمحاكاة (المقدس) حينما شاع استخدامها في الأواني الفخارية وجدران المعابد والقصور ومدخل المدن وبواباتها العملاقة ، فارضةً صيغاً إبداعية متقدمة على مستوى الشكل ، والنسبة ، والتناسب ، واللون ، والتوزيع ، والاتزان ، والرمز ، ثم ما لبثت أن وضعت ثقلها ضمن محاضن عديدة تمثلت بالنحت المجسم على الأعمدة والواجهات والأفاريز والمعابد كنمط استدلالي يقترن في محاكاة الحياة اليومية الاجتماعية والسياسية والدينية والحربية ، على وفق جدلية تاريخية وثقافية تعاقبية ، لتوكيد مضامين لاتقبل الشك ضمن مفازات التلاقح الخصبة لقوى الإبداع ، على مستوى التقديم وأساليب الإنتاج وخصوصية الرؤية الفنية .

لايمكن لنا أن نضع تلك النتائج تحت رحمة البدائية وسطوتها ، بل يمكن القول إنها كانت تحت نباهة العقل المدبر الذي لين الحجر ، ليصنع المستحيل بأدواته البدائية ، كان الفعل للإنسان وليس للآلهة .. ومهما يكن من أمر فإن خطوط التنامي لم تتوقف عندما كانت مستوفية لشروط التنوع والاستبدال والتطور نحو مخاصب عصر النهضة ، فقفزت الصورة لتحاكي سوسولوجية المجتمع وشخصية (المقدس)** في الكنائس والبحث عن الصور المتعالية والروحية ومحاكاة النبل وعالم المثل العلوي وكأنها تنقل الشكل إلى ميتافيزيقيا قوامها المطلق المبني على قواعد المعرفة الحسية والروحية ، لقد حققت الصورة تواصلاً إبهارياً يصل حد الإعجاز المغمس بخصوبة اللذة المشبعة بالمتعة الحسية والجمالية .

لعل الابتداء الأول للصورة المسرحية حقق حضوره في العصر الكنسي حينما عمد المسرح إلى تقسيم الخشبة على صورتين متباينتين (الجنة والجحيم) . غير إن مسرح

* للمزيد ينظر، زهير صاحب، الفنون التشكيلية العراقية عصر ما قبل الكتابة، بغداد: مطبعة دبي، ٢٠٠٧، ص ٨٩.
** تمخضت هذه الفترة برسم عذابات السيد المسيح ومواضيع مقدسة داخل الكنائس لرسامين كبار أمثال (ميكائيل أنجلو) بأبداع اللوحات الفنية والتي ما زالت شاهداً على إبداع ذلك العصر .

العربة الإيطالية حاول توزيع الصورة على العربات الخاصة بالعرض، إذ إن لكل عربة مشهداً يحتضن الصورة ضمن مكانية جديدة ، فكل مشهد مسرحي خصصت له عربة .

أما المرحلة التطورية اللاحقة فقد قدم المسرح الإيطالي الصورة البصرية بتفاصيل أكثر ، غير إنه لم يتخلص من المنظر المرسوم المبني على قواعد المنظور كخلفية سائدة للصورة ، إلا إنه سعى بجدية إلى توظيف العديد من التقنيات المنظرية والضوئية واللونية في توكيد الصورة كونها إحدى خصائص تشكيل الفضاء المسرحي ، وتشير الدراسات بأن (سيرليو وإيما جونز) وآخرين قد تفردوا في تحقيق صورة بصرية تأخذ بالألباب ضمن تقنية رديئة هي استخدام ضوء الشموع وزجاجات النيون الملونة في محاولة لإسباغ الفضاء بالنور الملون .

ولعلها كانت أولى محاولات التطور لصورة المشهد الموحية بالمعنى ، لكنها على الرغم من التطور الإبداعي للمصممين والمخرجين وضعت تحت مصطلح (الجو النفسي العام) . لقد سعى المسرح في جل تطوره إلى توظيف الاكتشافات المسرحية والعلمية حال توافرها بدءاً بالشموع وانتهاءً بالكهرباء . إلا إن الاكتشافات العلمية والتكنولوجية وتساوعها ، سرعان ما نوعت وعززت من أطر بناء الصورة ابتداء من اكتشاف الفوتوغراف ، مروراً بالفلم السينمائي وصولاً إلى الصورة الرقمية ، والصورة المسرحية هي الأخرى تأثرت بهذا التطور في توظيف استخدام ليزرات متعددة في قيام المنظر المسرحي وصولاً للصورة الأكثر إدهاشاً وجمالاً . حينها لم يعد (للمصمم ثم للسينوغراف) * من تأثير، كما هو تأثير (البروجانيسيت) ** في المسرح المعاصر . وبهذا وفرت التكنولوجيا ثورة في تكوين الصورة ووسائل عدة تقوم مقام المنظر المسرحي من خلال الأجهزة الضوئية المتطورة ، فضلاً عن استخدام ستائر الضوء التي تشكل كتل ضوئية بديلة عن المناظر واستحداث تقنيات

* السينوغراف : المصمم الخاص بسينوغرافيا العرض المسرحي .

** البروجانيسيت : ويدعى (ليزر مان) المصمم اليزري للفضاء المسرحي . فقد اختفت المناظر واستعيض عنها بستائر الضوء والتكوينات الضوئية .

الليزر المتنوعة (كليزر بخار النحاس والذهب) التي أسهمت في إنجاز رؤى وأحلام عجز الأقدمين عن تحقيقها كما تمنى ذلك المخرج والمصمم (أدولف آبيا) .

سيكولوجية الصورة

تشير الدراسات السيكولوجية كافة بأن مركز تكوين الصورة البصرية هي الذاكرة ، التي تستقبل المعلومات من البيئة المحيطة بالفرد عن طريق مستقبلات الإنسان الحسية إلى الدماغ ، والذاكرة هي المسؤولة عن تسجيل وحفظ واسترجاع الخبرة الماضية من أفكار وميول واتجاهات وسلوك وصور قد حصل عليها الفرد من تراكم الخبرة طيلة حياته، وتستقر في (مخزن الذاكرة طويلة الأمد) عن طريق الأعصاب التي تقوم بدور سريان المعلومات من الحواس إلى المخ على وفق ثلاثة محاور بحسب نظرية (التكوين العرضي) .

١. الترميز : (encoding) الذي يفسر المعلومات ويرمزها كي يسمح بتشكيلها ومن ثم تخزينها ، بوصفها معلومات معدة بالمعرفة والخبرة السابقة .

٢. التخزين : (storage) إي حفظها في مخزن الذاكرة طويلة الأمد لإعادة استرجاعها عند الحاجة .

٣. الاستعداد والاسترداد : أي إعادتها مرة أخرى كصورة رمزية إيقونية ذلك إن " الذاكرة الإيقونية بصرية في طبيعتها إذ يعتمد بقائها واستمرارها على شروط الرؤية " ^(١) .

٤. وعندما يقوم الفنان عن طريق المنبه الحسي للفكرة ، فإنه يترك انطباع حسي (خيال) يتفاعل مع مخرجات التخزين فيحدث هناك تفاعل و (إعادة تفكيك وتركيب) يستظهر منه إعادة إنتاج الصورة ، وتسمى هذه المرحلة بالتحليل الإدراكي لهذا المرئي الذي " يستغرق مقدراً من الوقت لا يستهان

(١) صادق الهلالي ، فسحة الجهاز العصبي ، ج ١ بغداد : مطبعة الأديب ، ١٩٨٢ ص ٨٥ .

به " (٢) . كما يؤكد عبد الفتاح رياض أيضا ، من كونه يتطلب سرحان عميق وتأمل طويل ، تتخذ الذاكرة منه موقفاً لتكوين الصورة وتحديد أبعادها وشكلها وديمومتها " وإن عملية أو معاني أو الاسترجاع تنشط من خلال استثارة سلسلة من الأفكار يكون من شأنها أن تسهم في قيادة الفكر نحو الإبداع والابتكار " (٣) .

والعملية برمتها تبدأ من الإدراك الحسي لتنتهي بالإدراك الذهني ، فالذهن هنا هو المسؤول عن عملية تشكل الصورة البصرية من الذاكرة على وفق مبدأ (الاستدعاء recall) الذي هو " استحضار الماضي والحاضر في صورة ألفاظ حركات أو صور ذهنية كاسترجاع بيت من قصيدة أو حادثة " (٤) . ولكي تتم عملية إكمال الصورة يسعى الفنان لتجسيدها على وفق اختصاصه كما رسمت في ذهنه ، كونها تشكل رؤية المخرج الإبداعية عندما تستدعي سلسلة مفسرة لهذه الصورة ضمن القشرة المخية" التي تستطيع استدعاء سلسلة من خبرات الإنسان السابقة ، فهي أشبه بجهاز تسجيل أو شريط سينمائي يتحرك داخل المخ بالمناظر والأصوات والأفكار " (٥)

وهذا ما يجعل الفرق واضحاً بين أن تسمع مقطعا إذاعيا ينقلك إلى صورة مفترضة من الذاكرة ، وبين أن ترى صورة مجسمة أمامك على الخشبة ، أيهما أكثر تأثيراً وانفعالا وأكثر اقترابا من الفكرة . ويميز (كانت) بين ثلاثة مستويات من الخيال " أولهما الخيال المولد وهو ما يعرفه (كولدرج) بالتصور ، ثم الخيال المنتج الذي يربط بين الإدراك الحسي والفهم ، ويكمن الأخير في عملية التفكير المتسلسل وهو الجسر

(٢) فاضل الأزيرجاوي ، أسس علم النفس التربوي، جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي، ١٩٩١ ص ١٠٢ .

(٣) صادق الهاللي ، المصدر السابق و ص ٩١

(٤) ينظر ، م.ر. ل. بريث ، التصور والخيال ، المصدر السابق ، ص ، ٥٤ - ٥٥ .

(٥) فؤاد ابو حطب وامال صادق ، علم النفس التربوي ، القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٨٤ ، ص ١١٨ .

الذي يربط عالم الفكر بعالم الأشياء"^(١). ويرى (كوردن كريج) إن المتلقي يأتي إلى المسرح وهو يهفوا إلى الرؤية أكثر من السماع . بقوله " أن الحياة هي الفعل في القاعة أو الشارع ، شيء يرى أولاً ثم يسمع بعد إذ " ^(٢) . يتضح مما تقدم بأن مركز تكون الصورة هو لخيال المولد الخصب .

الشكل والصورة

يحدد الشكل مجمل خبرتنا الإدراكية والحسية للعالم المرئي على خشبة المسرح . بما يحويه الفراغ بشقيه العمودي والأفقي وحجم الفراغ السلبي والإيجابي ، ويعد الفراغ منطقة اللعب الحرة والإبداعية لعمل المخرج والمصمم معاً . وإن غاية التشكيل المنظري هو أن ينهض على فق عناصر التكوين إن كان جيداً أو سيئاً .

ولما كان لكل مضمون شكلاً يحدده ، فإن الشكل على فق القاعدة يقودنا إلى المضمون ، وإن التوزيع الكلي للأجزاء على الخشبة مرتبط بوجهة النظر التشكيلية التي بدورها تحدد محكومة الأجزاء لإطار الخشبة .

ولهذا فإن الشكل (form) يتحدد باتجاهين ثابت ومتحرك . وهو في كلا الحالتين يختص بما هو مرئي أو بصري من مناظر، وكتل ، ومساحات ، وألوان ، وأثاث ، وخطوط ، وملحقات وأزياء ، وضوء وظل وظلال ، فهو صورة العرض البصرية الإيجابية في الفراغ السلبي أو هو التأثير السينوغرافي للفضاء المسرحي .

فالشكل إذن يحدد بناء وتشكلات الصورة البصرية (visible picture) عبر استثمار المتخيل المرئي في تكثيف السردية الحوارية للنص بأفعال صورية تفسيرية مماثلة لخطاب النص ، فالشكل ليس بوضع الأشياء على المسرح ، بل بقدرتها الفنية للتعبير عن ذاتها ومكوناتها وعلاماتها المسميئة . ضمن عنصر الاختيار الدقيق

(١) ينظر م ريث ، التصور والخيال ، تر عبد الواحد لؤلوه ، ص، ٥٥ .

(٢) أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد : وزارة الإعلام ، ١٩٧٥ ،

للمضمون وشكله ، فهو إذن "التنظيم الداخلي لمحتوى ما ، أو هو الربط بين العناصر المكونة للمحتوى في كل واحد ، لا يمكن بدونه وجود المحتوى نفسه " (٣) .

وللسبب ذاته فإن مدخلات الصورة تفترض وجود التوافق الذهني التصوري الذي شكلته رؤية وذائقة المخرج الإبداعية للمشهد بذات القيمة التسيديّة والفنية بل وحتى الإيقاعية منها ويرى (أينشتاين) إنه " يتعين علينا أن نحفظ باهتمام خاص للوسائل والعناصر التي تشكل الصورة بها نفسها " (٤) .

ولما كانت الصورة في المسرح سيالة ومتجددة، فهي المناخ المثالي لبلورة العرض وتغذيته وصولاً للاستجابة المثلى ، وتفترض (سوزان لانجر) بأن " الصورة المتحركة هي أفكارنا بحيث تصبح مرئية ومسموعة وهذه الصورة تخترق إحساسنا كما تفعل أفكارنا وسرعتها وعودتها إلى الوراء تماماً مثل الذكريات المفاجئة ، وتحولها إلى المفاجئ من موضوع إلى آخر يبدو مقارباً إلى حد كبير لسرعة انتشار أفكارنا ، إن لها إيقاع الفكر والقدرة الممتازة نفسها لكي تتحرك إلى الأمام والخلف في المكان والزمان " (٥) .

إن الصورة ذاتها هي الخزين المعرفي والتصوري لذات المخرج ، وهي بذات الوصف تعد معادلاً مكماً ومحكماً للكلمة إن صح التعبير ، ولا يمكن أن تكون المناظر المسرحية لها حدود دقيقة كما هو الحال في عالمنا الخارجي ، إذ إن التكوين داخل الصورة هو لأشغال حيز مكاني افتراضي ينبغي أن يخضع لمواصفات وأسس فنية تسمو به نحو الرمزية أو الشكل التعبيري أو السيميولوجي. ولعل وضع الأشياء والمفردات بعفوية تؤدي إلى معنى مغاير تماماً ، وقد تشتت المعنى ضمن مخاصب الصورة " يمكن للعقل الإنساني أن يتصور واقعة بدل الواقع ، ويمكن إخراج صوراً

(٣) عبد الرزاق الماجد . مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، بيروت : المكتبة العصرية ب ت ، ص ، ١١٢ .

(٤) أينشتاين ، الإحساس السينمائي ، تر سيل جبر ، ط ، ١ ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٥ ، ص ، ١١١ .

(٥) سوزان لانجر ، ملاحظات حول فن الفلم ، تر راضي الحكيم ، بغداد : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، ١٩٨٦ ، ص ، ١٢١ .

من الممكنات بالصوت والألفاظ والتشكيل بحيث تجيء الصورة محققة لما كنا نود أن يكون " (١) .

لعل للصورة فضلاً عما قدمنا (إيقاعاً حسيّاً) يتوافر على الدوام في كل ثنايا الصورة من الخطوط والألوان والمساحات والكتل والمسافات البينية بينهما ، كما يتوافر في حركة الممثل وما يبثه جسده من إشارات وإيماءات وعلامات ، فحركته تقطع خطوط المنظر الأفقية والعمودية فتتحرك الإحساس بالإيقاع البصري نحو السرعة الإيقاعية المتفاوتة بين البطيء والسريع والمتوسط ، في الصوب الآخر يفعل (الفراغ) فعله من خلال تناغم بنيته الإيقاعية مع كتلة المنظر ، والممثل ، وللسبب ذاته فإن معمارية بناء الصورة تقتضي أن نحد الكثافة الضوئية وتناغم زوايا سقوط الضوء ، فالضوء مرافق تام لا انفصال عنه للصورة ، إذ ليس من الممكن رؤية الصورة بمعزل عن الضوء ، (فالسرعة الإيقاعية والتعجيل (scensin) وتنسيق الإيقاع (cadence) والنض (pulsation) تبدو كمفاصل لشد الخطاب البصري ، وهي تحدد انتشار القيم في الخطاب وتضمن مصداقيتها الحسية) (٢) .

كما هو الحال مع الموسيقى ، فقد وجد (أدولف أيبيا) أن الضوء يتلاعب بمشاعرنا كما تفعل الموسيقى ، إن وسائل تصميم الضوء يرتبط بالسياق الدرامي بوصفه يجلو الأشياء ويوضحها ويدعم الأماكن المعروضة عن غيرها ، وإن عملية الانعكاس مع اللون أسهم في توفير رؤية تجسيمية على فق الضوء والظل والظلال ، وإن إسباغ الفراغ بالنور هي لجمالية التكوين البصري واكتناز الصورة بالرمز والدلالة ، تستدعي أحيانا تحولات ضوئية ولونية لتوكيد فكرة ما أو الإقدام نحو فكرة جديدة أو صورة مغايرة . ويؤدي اللون أهمية بالغة في تشكيل الفضاء وتحديد المساحات ومنح الصورة إثارة حسية على المستويين الفكري والذهني " فالخطوط والألوان والأصوات الجذابة والإيقاعات المثيرة ، يمكن أن تقضي على كل فتور قد نحس به " (٣) .

(١) جورج سانتنيانا ، الإحساس الجمالي ، تر محمد مصطفى ، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٦ ، ص ٢٥ .

(٢) جاك فونتاني ، سيمياء المرئي ، تر علي اسعد ، سورية : دار الحوار ، ٢٠٠٣ ، ص ١٩ .

(٣) Bewit Porker THE PRINCIPLES OF AESTHETICS (N.Y) 2nd croft . 1997 . p - 85 .

غير إن السيميائيين أمثال (كاندنسكي) وجدوا مجالاً رحباً في اللون ، على فق أبنائه وسميائيته بوصفه (دالاً) ، مؤكداً إن "الألوان تأخذ قيمتها ودلالاتها في علاقة بعضها ببعض الآخر (حار × بارد) ويضيف (كاندنسكي) بإضافته على الألوان خصائص موسيقية تحيلها إلى طبقات صوتية " (٤)

. وهذا يعني إن الصورة تظل ملغزة إلى الأبد وبشكل نهائي كما لا يحكمها على الإطلاق مبدأ المشابهة ، فالصورة الأولى تأسست بحسب ما قبلها وهي تؤسس لما بعدها، فهي بهذا الشكل تجبر المتلقي على الدوام للمتابعة المعرفية والمنطقية " إذ يحرص الجنس البشري من خلال الصورة على إنتشاء الذاكرة بوصفها إستحضار الذكرى للأفراد . فالصورة خاصة الإنسان وأولى أفعاله " (٥) .

فالشكل إذن هو المحتوى في الصورة ، يشير إلى النوعية الذاتية للأشياء التي تتم عن التباينات في المرئي ، كما يشير إلى الكلية و تكون الخيال بوصفه محكوما بالتنظيم كما يرى ذلك (روبرت سكوت) * .

فالحوانات لها لغة للتخاطب غير إنها لا تمتلك الصورة ، الكائن الحي الوحيد القادر على إستحضار الصورة ، لسد نقص ما أو لتحقيق موقف معين ، ولهيمنتها في الفن عموماً أصبحت ضرباً من الجنون من قبل رجال الفكر ، وللسبب ذاته فهي ذات " فضل لأنها أداة ربطإن خصوصية النظرة الحديثة تقف وراء فقر الدم الذي أصيب به عالم الصورة " (٦) .

من كونها حاملة للفكرة، ولا يمكننا التخلي عن الفكرة، لكننا قادرين على الاستبدال الصوري لتغيير الفكرة أو الموقف أو الحالة ، والصورة هي بمثابة الارتكاز الذهني والفكري والإبداعي لماهية الإخراج المسرحي ، كونها لا تخلط بين الفكر واللغة ، لكنها تدعو إلى التفكير والتأمل وتحويل المرئيات إلى لغة مفهومة من الكلمات كما

(٤) كير إيلايم ، سيمياء المسرح والدراما ، تر رثيف كرم ، دار البيضاء:المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ ، ص ، ٦٥ .

(٥) كير إيلايم ، المصدر أعلاه ، ص ، ١٣١ .

* للمزيد ينظر ، روبرت سكوت ، أسس التصميم ، عن فرج عبو ، علم عناصر الفن ، ج ٢ ، ص ١٩٨ .

(٦) ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، تر فريد زاهي ، بغداد: دار المأمون ، ص ٤٩ .

تفعل ذلك (إشارات المرور) عبر التآلف بين العلامات ، سيما إنها تسمو بالفن إلى عالم المثل ، ولقد تفاهم التشكيليون دائماً مع الشعراء أكثر من تفاهمهم مع الفلاسفة ، كما يرى ذلك (ريجيس دوبري) كون الشعراء يلهمون الفنانين برؤية شاعرية وجمالية ..ويرى (جورج سانتيانا) بأن الصورة " تنسيق من الطاقة المخزونة لا إفتعال فيها ولا تصنع " (١) .

ولأهمية عدم وجود صورة باهته من خلال الشكل عمد المسرحيون إلى إيجاد (السينوغراف) بغية عدم الإحباط وتلافي الهفوات التي تجعل الصورة سلبية بوصفها لا تتطابق مع خطاب النص " إن التوجه نحو الشكل هو التسامي الحقيقي الذي يسمح لنا أن نكشف الموجود بدواخلنا وأن نأخذ منه موقفاً بأي شكل كان أو اتجاه " (٢) .

بيد إن المسرح المعاصر حاول إيجاد تمفصلات اشتغال جديدة ، ذلك إن الرؤية البصرية للصورة قد لا يتسع لها مسرح العلبة ولا يمكن حصرها ضمن وسوعه التكعيبي ، فالتجأ الكثير من المخرجين للبحث عن أماكن جديدة للعرض المسرحي كالمساحات والشوارع والآثار بغية تحصيل الرؤية بالصورة . أو ربما هي محاولات لتوضيح الفكرة وإنتاج المعنى ، ولا تختلف الصورة أينما حلت في أية بيئة مكانية ، كونها لا تنفصل عن الخصوصية التشكيلية أو التكوين والإنشاء الصوري في الفضاء ، غير أن الاختلاف يكمن في إن الصورة الأولى صممت تحت هيمنة مسرح العلبة ، في حين إن الثانية أنشأت ضمن فضاءات العرض التوليفية المفتوحة ، إلا إن ذلك لا يفقد من خصائصها شيئاً .

المعنى والصورة

لما كان العرض المسرحي بيئة محبوكة ومتكاملة متعددة العناصر والوسائل ، فإن كل عنصر من عناصرها هو غني بالتحفيزات التفاضلية (differential) يشكل منطقة إبداع حر لبناء الصورة إذا ما أحسن المخرج استخدامها ، ولما كانت صورة

(١) جورج سانتيانا. المصدر السابق ، ص ، ٢٠ .

(٢) موريس ميرلو بونتي ، المرئي واللامرئي ، تر سعاد محمد خضر ، بغداد: دار الشؤون، ١٩٨٧، ص، ١٣ .

المشهد تتأطر بتلك الكثافة الهائلة من العلاقات في الفراغ ، فإن عوامل الربط المحكم بين الشكل المنجز والبناء التأويلي تستدعي التتابع المنطقي كما يرى (هوكز) كونه استقصاء للمعنى وملاحظته واكتشاف الخلاصة الكيفية المدججة بالتفصيلات التأويلية ، وإن الذائقة الجمالية الخاصة خاضعة إلى نسبية التجربة والمعنى على فق لعلاقات التفاضل لتعنين قصدية (Intentionality) المعنى داخل الصورة * بوصفه الهيكل المصاغ للمعنى . ولعل هذه القصدية لا تأتي من فراغ ، بل إنها تستند إلى عوامل عديدة لإخصاب الصورة واكتنازها بالمعنى بحسب (هوسرل) ، ويمكن العودة ابتداءً إلى العوامل الاستنباطية المؤثرة في عملية تفسير خطاب النص . لإحالته إلى صورة مرئية على مفاصل عدة ، كالعلة والمعلول ورسم المماثلات بين العلة كأساس استنباطي ، وبين الصورة بوصفها تكويناً انتهائياً لتفسير ثيمات العرض المسرحي ، ومحاولة إنشاء فضائل المدركات الحسية لتحقيق الصورة الذهنية ضمن محاولة ترجمة الكلمة إلى صورة " إذا كانت سلسلة من الكلمات لها معنى - فإن مقطعاً من الصورة له ألف معنى " (٣) .

في الصوب الآخر فإن الفعل يشكل المنعطف الثاني لإنتاج الفكرة ، لكن الفعل ليس هو الفكرة " إن الفكرة هي قاعدة الحدث أما الفعل فهو الحويلة أو الأصح هو النتيجة التي تحكم عليه وتراقبه " (٤) . لذا فإن إنتاج الفعل إن كان بصري أو حركي أو ضوئي أو دلالي بأي مخصب كان ، فهو القادر على تفعيل دور الفكرة وبالتالي استخلاص المعنى .

ولعل سيمياء الصورة تشتغل ضمن محاضن أنتاج المعنى الدلالي فجميع الأشياء عند وضعها على المسرح تتخذ نسقاً دلالياً، وفقاً لخواص الإبانة" وهي مادة غاية في التعقيد كونها تتمحور حول إنتاج المعنى في المسرح ، ولقد كانت سيمياء العرض قد

* للمزيد ينظر، فاليري، التأويل،مجلة الفكر العربي،باريس: العدد ٥ تموز ، ١٩٨٨ .

(٣) سيمياء براغ ، المصدر السابق نفسه ؟ ص ، ٦٣ .

(٤) المصدر السابق اعلاه ، ص، ١٧٠ .

أولت العلامة وتوابعها عناية فائقة كونها تستند إلى ضروب الدال التي يستخدمها المسرح لإنتاج المعنى " (1)

للسبب ذاته فإن اكتناز الصورة ، يفترض مسبقاً وجود رؤية تحدد تفعيل عناصرها الدلالية ، في تغيير قوانين المفهوم البصري، فأنت لا ترسم صورتك على الخشبة إنما ترسم صورة الفكرة وجمالياتها المستنبطة من خطاب النص أو الذاكرة التصويرية ، سيما إن خطاب العرض متجدد على الدوام يفترض أن تكون التفاعلات الدرامية محسوبة بدقة ، كما يرى (فلتروسكي) بقوله " إن الصورة تشد الانتباه مؤقتاً أو طيلة مدة العرض على ديكور أو علامة أو إضاءة أو موسيقى وإن إعادة تشكيلها ضمن خصائص العنصر العلامي يتغير شكل الصورة " (2) .

والمتلقي يرغب في تفكيك الصورة الخام بوصفها خطاباً متفرداً ذي معمارية خاصة ، تجذب انفتاحه على لغة بصرية مؤطرة بالمعنى ، والبحث عن المعنى هو ما يدفع الفرد أحياناً لشد الانتباه والمتابعة ، فضلاً عن إن فكرة المخرج ينبغي لها أن تتأطر كلياً داخل الصورة ، ولعل البساطة في التعبير هي الأقرب إلى عملية الفهم ، قد يسهل على المتلقي فك المكودات والشفرات في حالة التعقيد . ويذهب (كير إيلام) إلى أن " الصورة كلما قلت دلالاتها كلما أرادت لنفسها أن تكون لغة " (3) .

وللصورة في الدراسات السيميائية ثلاث أبعاد الأولى هي الميتا لسانيات (Meataliusmes) والثانية هي الميتا دلاليات (cmetasemantisme) والثالثة هي الميتا تداوليات (metapragmatisme) ويمثل البعد الثاني البعد الدلالي للصورة وعليها يميل تحديد (لوجيزمان) كونها تتضمن مرجعية ضرورية إلى معطى خارجي ، لأن الصورة الثانية ، هي صورة الموضوعات تعكس الصورة الأولى التي هي صورة الكلمات ، وعليه ينبغي أن تشير الصورة هنا إلى وجود إنزياح بين

(1) كير إيلام ، سيمياء المسرح ، المصدر السابق ، ص ٨٦ .

(2) سيمياء المسرح ، المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(3) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

الصورة ودلالاتها بل أن الصورة جزء من صيرورة دلالة في تطور مستمر . تشير إلى فكرة التغيير والمشاركة .^(٤)

فالخيال هو المنجز لماهيات الصورة وأنثيالاتها على وفق الذائقة الجمالية المستوفية على شرطين (الطابع المكتسب للشكل المثار في الإدراك الباطني – والشئ الثاني في كيفية تكون النمط (المثل) في أذهاننا والصورة البصرية الناتجة هي التي تصح مفهوم النوع ، وهو رمز ينقلنا إلى فهم وإدراك الصورة كونه يمنحنا مضمون المعنى العام للصورة)^(٥).

إن القيمة الجمالية تتوافر في كل تمفصلات الصورة بما يحتويه الفراغ بشقيه السلبي والإيجابي ..وللسبب ذاته فإن المتعة الحسية والفكرية، ترتكز إلى القيمة الجمالية لتحقيق مبدأ اللذة الكانتي . ويرى (تالمي وسبنسر) على فق مصدر مفاهيمي مشترك هو(البنية agonist) في الفضاء ، حين تستند إلى قوتين متعارضتين يلخصهما " شكل الفضاء التوتري وتعديلاته ، الهيئة التي يتم منها وحسب إجراءين مختلفين –ولادة التصيغ بالتحول (conversion) من جهة ، وولادة إظهار السير الزمني للحدث بالاستدعاء (convocation) من جهة أخرى"^(٦).

وبهذا تصبح الصورة ملغزة بالمعنى التأويلي أو الرمزي أو الدلالي .

الإحالة الصورية

ترتقي الصورة أحياناً إلى توظيفها في الزمن الحالي (الآن وهنا) أو الزمن المستقبلي أو الزمن الإستباقي ، وأحياناً تعتمد الصورة الإحالة إلى زمن سابق سبق الأحداث . ولعل هذا المفهوم قد أستعير من السينما عن طريق (الفلاش باك flash back) وهي محاولة لإعادة صورة سابقة توتر الحدث ودعوة إلى المسببات والعلل التي قادت إلى تحديد المشهد الحالي ، ولما كان المسرح قد سبق السينما ، فإن مفهوم الإحالة قد

(٤) جيرار دولو دال، السيميائيات أو نظرية العلامة ، ط ١، تر عبد الرحمن بو علي، اللاتينية، ٢٠٠٤، ص ١٩٤ .

(٥) الإحساس الجمالي ، المصدر السابق ، ص، ١٣٨ .

(٦) جاك فونتاني ، سيمياء المرئي ، المصدر السابق . ص، ٢٦ .

فرضته سنن الرؤية الإخراجية وتأملات المتلقي المتعددة ، فقد يرى المتلقي ربما في إحدى أمكنة المنظر زاوية تعيد ذاكرته إلى مرحلة الطفولة على وفق تلك المتشابهات في المنظر وبين ما هو مخزون في ذاكرته ، وهذا نوع من الإحالة تفرضها الصورة ، وقد يكون اقتران المشهد الذي يروم المخرج إعادته للمتلقي في إحالة لاحقة ، فيعمد المخرج إلى ربطه بموسيقى خاصة تقترن به اقترانا ترابطياً . وحينما يتم تقدم المشاهد اللاحقة فإن إعادة الموسيقى السابقة في المشهد الحالي ، يدفع المتلقي للتعايش الذائقة الجمالية نفسها والحالة النفسية والتعاطفية للمشهد القديم ، وهو ما تحققه الإحالة بالموسيقى .

وقد تشكل الحركة أو الصوت أو الضوء واللون محاولات ترميزية للإحالة ، إن للصورة محفزات بصرية وحسية نادرة على تحويل كم هائل من الإحالات بشتى صنوفها ضمن انسيابيتها إلى دلائل شاهدة أو إيقونية أو رمزية متفردة تصلح كثيراً لقيام مبدأ الإحالة " ضمن منطوق الإحالة في هذه العلاقة تقام التوليفات والتزامات وفقاً لإنثيالات الدال بين ما هو مرئي ومقروء وبين التأويل الصوري في المرافقة الدرامية حسياً على اعتبار المعنى الظاهر هو محصلة العلاقة التبادلية بين وحدة التعبير ووحدة المحتوى " (١) .

كما إن الشكل ضمن إطار الصورة يمكن أن يحيلنا إلى أمكنة حقيقية للمشاهدة العيانية ، فالذهن يقوم بالإحالة على وفق عدد الصورة المخزونة في مخزن الذاكرة طويلة الأمد ، مما يحقق متعة فريدة ومرافقة (زاوية من بيت بغدادي ، وحب ماء ، وشناسيل) ويحدث في أكثر الأحيان أن يشم المتلقي روائح قديمة كانت مستقرة هي الأخرى في الذاكرة ضمن مبدأ الإحالة (الرطوبة -النتانة- والعمور) ، إن الإحالة في الصورة المرئية تستوجب دراسة سماتها بدقة متناهية وصولاً لتحقيق الاستجابة الحسية ، إن كانت نوقية أو شممية أو لمسية أو سمعية أو بصرية ، فجميع مستقبلات الإنسان الحسية يمكن تثويرها عن طريق الإحالة ، كما تفترضها نظرية (بافلوف) في الاستجابة الشرطية .

(١) أرت فان زوست، التأويل وعلم الرموز، تر أنطوان أبو زيد، مجلة العرب الفكر العلمي، العدد ٥، باريس ١٩٨٩.

وترى (كريستيان مثير) إلى إن " الصورة آنية ومتجددة أبداً ، وأن مفهوم الإحالة لا يؤثر على استمرارية الفعل داخل الصورة بل هي تفرض نفسها وتطمس كل ما عداها " (٢)

ويطالعنا (غريماس) إلى إن عملية التلقي مرتبطة بالبنى الأولية للتدليل أو الترميز " إننا ندرك الفروق بفضل الإدراك ويأخذ العالم شكله أمامنا وفق أغراضنا " (٣) ، ولتحقق الإحالة ضمن منطق هذه العلاقة تقام التوليفات والتزامات على وفق تأسيسات المخرج والمصمم معاً عندما تتربط وحدة أجزاء الصورة في المقدمة مع ما يحققه البعد الفراغي لها في العمق كون الفارق بين الصورتين مدمج ضمن الصورة الكلية كما تتحسسها ذواتنا . ويتصدى (بونتي) لتفسير المرئي موضع بحثنا " ليقصد به الإدراك الذي يتحقق داخل ذواتنا ،إما اللامرئي فهو قوة المرئي لدرجة الوضوح المتداخلة بين الصوت والمعنى " (٤)

إن العملية البصرية برمتها تخضع بالأساس إلى استخلاص اللامرئي من المرئي على فق حدس اللحظة وتوقد الذهن .

فلسفة الصورة

ما من شك في إن فلسفة الصورة تخضع بالأساس لفلسفة المخرج أو موقفه الفلسفي من الخطاب البصري أو مرجعياته الفلسفية التي يفرضها أحياناً على صورة العرض البصرية . كما قدم لذلك (أروين بسكاتور ، و بروتولد برشت) في محاولة لإخضاع المشهد المسرحي لوجهة النظر الماركسية المستندة إلى المادية الديالكتيكية .

ويرسم برشت مشهده على قانون التغريب (أئينة التسويم) بحيث يجعله مغرباً عوضاً من أن يكون تلقائياً ، وهي فكرة مقتبسة من الشكلانيين الروس في محاولة للفت الانتباه للفعل * ، فكل شيء مادي ومألوف قد ينقلب إلى شيء مميز ولافت للنظر .

(٢) كريستيان مثير ، لغة السينما ، تر محمد علي الكردي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد: العدد ١ ، السنة ١٩٨٦ ، ص ، ٣٣ .

(٣) للمزيد ينظر ، تيرنس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، ص ، ١٢٣ .

(٤) بونتي ، المرئي واللامرئي ، مصدر سابق ، ص ، ١٣ .

* للمزيد ينظر ، كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما ، مصدر سابق ، ص ، ٣١ .

والموقف بالكلية يستند إلى المقولة الماركسية التي تؤكد بأن التراكم الكمي يولد وعيا نوعيا . في حين يطرح (جوته) موقفاً آخر بقوله "إن الرمزية تحول التجربة إلى فكرة وتحول الفكرة إلى صورة " (٥) . ما يعني بأن الأفكار بجل تنوعاتها ومقولاتها يمكن للمسرح أن يحولها إلى صورة .

وترى الكثير من الآراء الفلسفية إنه عندما تترجم الفكرة إلى صورة في حالة الاستعارة أو الرمز ستنفجر الفكرة بكل بساطة ، وإن عملية التجريب في الصورة مع وسائل التعبير الأخرى بإدماجها مع عناصر العرض تقضي بالضرورة إلى المعنى الفلسفي . التي يوفرها تراكب العناصر الأولية بوصفه خليطاً مركباً . (فالقوة الدافعة للمدلولات المتغايرة تتلاقى في دال الصورة الذاتية المزاجية المفرطة في أحاسيسها) *

كما يمكن للمسرح تحديد ماهية الصورة بالاستناد إلى الاستبدال الإستعاري المرتبط بالعلامة إذ كلاهما يقوم بمبدأ الشبه المفترض أو المجاورة المادية ، وله القدرة أيضا أن يقوم مقام الفعل كونه رابطاً بالمجاورة كاستخدام خيمة بدل سقف قاعة ، ويرى (جاكوبسن) هذا النوع استبدال معمول به إستبدال الكل بالجزء وهو ضرباً من ضروب المجاز " (١) .

إن تعددية المعنى كما تطرحها سيمياء المسرح هي عندما تمارس الصورة آلية تعويضية للمفهوم الفلسفي ، كما هو الحال مع المفهوم الجمالي والفكري والعاطفي ، فإن المضمون الفلسفي يفترض كما هو متداول خصوصية الكلمة بوصفها ناقلة للمعنى ، لكن الصورة ضمن خصائص المنجز الإبداعي تمتلك القدرة الفائقة على تحول الكلمات إلى صورة مغروزة في اللاوعي تفلسف مفهوم الصورة وقد تخضع الصورة فلسفتها للمنطق المادي أو المثالي أو الحدسي كما يطرح ذلك المسرح المعاصر في فلسفة (نيتشه وكروتشة) .

(٥) سيمياء براغ ، مصدر سابق ، ص ، ٨٥ .

* للمزيد ينظر ، كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، مصدر سابق ، ص ٣١ .

(١) السيمياء أو نظرية العلامة ، مصدر سابق ، ص ٦٣ .

إن الاتجاه التداولي الذي استند إليه (بسكاتور وبرشت) لم يغادر هذا المفهوم في جل أعمالهم المسرحية ، فالصورة شكل يمتلك معنى ويرتبط بمضمون " وإذا كان لسلسلة من الكلمات لها معنى فإن مقطعاً من الصورة له ألف معنى " (٢) . كما يرى ذلك جيرارد دولوا دل ، أما (كانت) فيرى أن ذلك يقع تحت حكم الذوق بقوله " إن الصورة الوسيلة الأولى لإرسال المعلومات من ذلك العصر إلى عصرنا هذا " (٣) . ذلك أن المسرحية بكل تمفصلاتها هي شيء فكري أولاً ، ثم متعة حسية، والأدب كما هو معروف يحتاج إلى الفكر.

.... في قاموس الفلسفة الأيونية يشرح (أرسطو) الصورة بوصفها إيقاعاً علائقياً يتبادل أو يتميز للأشكال المنظورة في نظام واحد (هو الصورة) في حين يتفق (ديمقريطس) مع رأي (أرسطو) بأن الإيقاع هو الصورة والترتيب المميز لها هو ترتيب الأجزاء في الكل ** .

.... غير إن الدراسات السيميائية ترى في الصورة مجموعة من الزمر العلاماتية تتخذ شكلاً معيناً " توصف إنها ممثلات (Representamens) وعن طريق ربطها بموضوعاتها تتصف بمؤلها (nterprotants) والتمثلات علامات ترتبط بعلاقاتها مع الموضوع بواسطة علامة هي علامة المؤول . وتتطلق حركة تحليل العلامة من الممثل إلى الموضوع مروراً بالمؤول . " (٤) . يتضح إن تشكيلات الصورة وماهيتها يمكن أن تخضع الفكر الفلسفي ضمن مخاصب الصورة المرئية ، وإن ثبات الصورة أو حركتها لا يعيق طرح المعنى الفلسفي بل إن الآلية التعويضية لترسبات الصورة عن طريق عناصرها الرئيسية لخليفة بإنتاج المعنى الفلسفي .

(٢) السيمياء ونظرية العلامة، نفس المصدر والصفحة .

(٣) كانت ، عصر الفن ، عن حياة الصورة وموتها . مصدر سابق ، ص، ١٣٢ .

** للمزيد ينظر ، معجم الفلسفة الأيونية ، بيروت: دار المعرفة ، ١٩٧٨ ، ص، ٢٣٠ .

(٤) جيرارد دولو دل ، المصدر السابق . ص، ١٣٥ - ١٣٦ .

وله القدرة كذلك على تثوير الفكرة عن طريق التماهي والتماحك ، كما يمكن أن يحققها خطاب العرض على وفق مخاصب اللغة ودلالاتها . فقد طرح (بكت) في مسرحية (في انتظار كودوا) تلك المفازات التي تجعل من كل مشاهدي العرض مهيبين لانتظار شخصية (كودوا) ولم يصل (كودوا) حتى النهاية إنها فكرة الوجود والعدم التي أسست لها الفلسفة الوجودية عند (سارتر) ، كما طرح

(غروتوفسكي) عن طريق تمرين العرض مبدأ (النزعة الكاثوليكية) في (مسرحية الأمير الصلب) حينما حاول البحث عن لغة رمزية وإشارية تدنو من كاثوليكية المذهب أو نمطية الاتجاه، ولسنا هنا ببعيدين عن (بيتر فايس) فقد شملت أكثر نصوصه مفهوم (التراكم الكمي يولد وعي نوعي) ، ولعل فلسفة (أوكست كوم) الوضعية قد أثرت هي الأخرى على تثبيت ركائز المسرح الواقعي عند (أبسن وسكرايب) بوصفها انعكاسا للواقع ، وقد جاءت عروض المسرح المعاصر مستندة إلى أكثر من تيار فلسفي (يونك ليفي شتراوس . نيتشه وكروتشة) في محاولة لتغيب العقل ووضع الحس بديلاً له ، فاتخذت من مبدأ الهذيان وتجليات الروح للجسد والمبدأ التدميري كنتاج إدراكي لهذه الفلسفات ..

ولعل الأمر كما قدمنا له مرتبط بالتخطيط المسبق والتصورات الذهنية حول ماهية الصورة وتحولاتها بالولوج إلى عبقريتها في قول ما يمكن قوله .

ويرى هوسرل " بأن كل تأمل هو استحضار صوري يتحرك شكله ووجودنا أو وجود العالم " (١) . ذلك من كون العمل الفني تجسيدا جماليا في وعي الفنان ، والقصدية هنا موضوعية تضي الانسجام والترابط .

ذلك أن التعبير عن الخبرة هي ثوابت أساسية لا تتعد من حيث المبدأ عن هذا التحديد كونها تستلزم تدقيق الحدث وتوثب المعلومات وإن " الإفراط في التأمل ... سيصبح درجة أعلى مقابل أعماق الفلسفة..... بل سيصبح هو الفلسفة ذاتها " (٢) . إذ إن فكر

(١) بونتي ، المرئي واللامرئي ، مصدر سابق ، ص، ٥٣ .

(٢) بونتي نفس المصدر السابق والصفحة .

الوجود المرئي هو الذي يضعه الفكر استناداً إلى خلفيات الصورة وهو تجلي للذات وانكشاف الحدث على حسب ما قررت الذاكرة الفردية إنشاء وتنامي صورتها الذهنية

..

جماليات الصورة

تعد القيمة الجمالية أحد أهم المداخل الأساسية للفن ، كما إنها المنتج الإبداعي لصناعة الجمال بأبهى صورته وبجل تمفصلاته وصولاً للذة الجمالية بوصفها أهم المتع الحسية للفرد.

وتذهب الدراسات السيميائية إلى إن مخاصب (الدال) موضوع جمالي كامن في الشعور الجمعي تحت ثنايا العرض المسرحي الذي يحول بدوره جميع الأشياء والأجسام جذرياً نحو سمائيتها ويمنحها قوة كانت تفتقر إليها ، عن طريق شبكة العلاقات في العلامات والأنساق المتفاوتة^(٣).

وعليه فإن تشكل الجمال في الصورة يتطلب تواجد طرائق تقنية ومهارة فنية لتجسيدها ضمن (بيكتوغرام pictogram) * . كامل حامل للمعنى والقيم الجمالية . ولعل (أفلاطون) يتصورها بأنها " حلت بمحاولة جعلت الفن بذاته ممثلاً للأنا الفوقي ، أداة نقل للأخلاق والقيم المثالية "^(٤) . ويرى (فرويد) في نظرية التحليل النفسي بأنها (دافع حسي - rality-priniple) ذلك أن الصورة تستحوذ بجل تصانيفها على القيمة الجمالية التي تستطيع الحواس الارتقاء بها إلى مبدأ اللذة (الكانتي) إلى أقصاه " والحكم الجمالي لا يستهدف سوى المتعة المباشرة ويفترض تدنوقك المباشر للأثر المائل أمامك " ^(٥) . كما يؤكد ذلك (جورج سانتيانا) .

ومن هنا صار للصورة بعد مهيب يستوفي شرائط قيامها الحسي والجمالي كون الجمال (دال) اسهم في إنتاج المعنى ، وقيمة تصل بنا إلى مفاهيم وانثيالات تستفرد

(٣) للمزيد ينظر، سيمياء المسرح والدراما ، مصدر سابق ، ص، ١٤ .

* بركتروغرام . أي التجسيد التصويري للصورة المرئية ، عن هريت ريد ، الفن والمجتمع ، ص، ٧٤ .

(٤) هريت ريد، الفن والمجتمع ، تر فارس منري ، بيروت: دار القلم ، ١٤٣، ١٩٧٥ .

(٥) جورج سنتيانا، المصدر السابق ، ص، ١٨ - ١٩ .

بالإحساس والمسافة الجمالية ، وهو نوع من التمني، إذ يتمنى المرء صورة كأن العالم على غرارها ، إن الفنان سيتفرد بما خبأه من العناصر التي أنشأ منها صورته الخيالية أو تصوراته الذهنية . فالخطوط بتنوعها والضوء بشدته وانعكاساته وزوايا سقوطه والظل والظلال بأهميته وتجسيمته والألوان بتناقضها بين الحار والبارد وحركة المفردات بكل انسيابيتها والأنغام الموسيقية بكل تناغماتها وإيقاعاتها وأداء الممثلين بكل تألقهم الراقص داخل مجال المنظر الذي يشكل بيئة زمكانية للحدث . وأي صورة على الرغم من سيلانها فإنها تمنح المتلقي فرصة التذوق الجمالي المفعم بالحيوية والإحساس كما يرى ذلك (هيجل) إذ " يحتاج التشويق الفني كما هو أيضا شأن الخلق الفني إلى طاقة وحيوية بحيث لا يعتبر الكوني حاضراً كقانون وحقيقة عامة ، بل تأخذه العقول في وحدته مع الروح والانفعالات الشعورية " (1) .

يتضح مما تقدم أن إنتاج الصورة المرئية الجمالية هو فن قائم بذاته يرتبط بقدرات الفنان التخيلية والتصورية المستنبطة من عمق التجارب المخزونة في الذاكرة "إن البعد الجمالي ينبغي أن يستند إلى نظام من القيم وصيرورة معرفية ، وأن يأخذ على عاتقه الآثار التوتيرية والحسية ، وإن التنظيمات المرتسمة بالفضاء التوتيري تدخل الخطاب بفضل تكميم البنى الشكلية " (1)

إذ لا بد أن تثير فينا متعة الإحساس بالجمال، ويرى (سميرأوتوكاريز) " بأن علم الجمال المسرحي يقوم على (الصور Images) من جميع النواحي على الإطلاق ، فالممثل يمثل الشخصية والمشهد يمثل المكان الذي تتكشف فيه القصة ، والإضاءة تتقلب بين الليل والنهار وتدل الموسيقى على الحدث" (2) .

وينبغي أن تلعب التقنيات الفنية كحواجز تسهم في توكيد إنشاء الصورة، ولعل من الضروري إجراء عدة محاولات في أسلوب تجزئة فوتوغراف الصورة ، في محاولة فصل الأجزاء لتطوير كل جزء ليليه تطوير جزء آخر حتى إتمام الصورة بكمالها ،

(1) هربت ريد ، المصدر السابق ،ص، ٦٩.

(1) جاك فونتانى ، مصدر سابق ، ص، ١٧٨.

(2) سيمياء براغ للمسرح ، مصدر سابق ، ص، ١٩٧.

ولتغيير الحجم والمساحة داخل الإطار أو بدونه يجعلها تتوالد وتلغي كل تقييم هندسي للمسافات على وفق فلسفة المخرج وذائقته الجمالية في بناء شكل الصورة.....إنه تماس مشترك يحقق تجانس الأجساد أن كانت للمؤدين أو مفردات منظرية لها مساس بالجسد بحيث ينمو تجانس حقيقي بين الطرفين فالفاعل بين الجسدين يصبح موضوعا مدركا (وهذا الإدراك الحسي الجمالي " Esthetic " يتألف من ثلاثة أنواع تركيبية " Syntaxiques " إدراك حسي (متعدي) يوطد العلاقة بين الذات والموضوع ، وإدراك حسي (تبادلي) يوطد العلاقة بين الذرات " (٣)

هذه الانسيابية أو الهارمونية المتوالد للصورة تظهر بالتتابع المنطقي المبني على تغيير الكثافة المسرحية لتوالدية الصور . والمتلقي (الآن وهنا) مجبر على المشاهدة بل مدعو للتوغل داخل المجال البصري للصورة ، كما هو مدعو لفك شفراتها وقد يجد المتلقي في لحظة ما إنه خارج المسرح البصري إي خارج الصورة المقدمة امامه ، نحو مكان خارج المجال باتجاه الواقع الحقيقي ضمن عوامل أخرى تحت تأثير الصورة الخيالية الذاتية ، أو ربما صور حلمية سابقة برزت بالتلاقح ، وهي لحظة استرجاع (ذاتي) خارج مجال التطابق الصوري قد أثارها حساسية المتلقي أو إسقاطاته الفكرية والعاطفية ، واللعبة هنا تقوم على تفعيل دور الخيال للمتلقي مع خيال الصورة المرئية في العرض المسرحي بوصفها المنجز الخيالي لتثوير ذاكرة المتلقي بكم من الصور الذاتية .

في المسرح المعاصر تم استخدام تقنية جديدة تدعى " (الفزحية) وتعتمد على إدخال مسطحات محاطة باللون الأسود تفتح وتنغلق لتجعلنا نرى بالتدرج كل مسطح الصورة كما تجعله يختفي بنفس الطريقة التدريجية " (٤) .

ولقد وظف المسرح المعاصر تقنيات (تكنولوجية) عالية الكفاءة على مستوى الضوء واستخدام الليزر المتنوعة كليزرات صناعة الغيوم والمطر والكتل الضوئية

(٣) جاك فونتاني ، نفس المصدر السابق ، ص، ١٧ .

(٤) بياتريس بيكون ، المسرح والصورة المرئية، ج ٢ تر سهيل الجمل ، القاهرة: المسرح التجريبي ٢٠٠١، ص، ٦٢ .

الطائرة وشبحية الصورة وعمق ميدانها وتكرار حركة المؤدي كشبح متحرك والتكوينات الضوئية بالكتل لبناء المناظر المسرحية كبدايل عن المواد الصلبة ، وقد يشاهد بالإضاءة أن المسرح يحترق بكليته تحت أقدام الممثلين ، كما شملت التكنولوجيا المسرحية تقنيات الصوت كافة التي جعلت المتلقي يشعر وهو على مقعده كأنها تحت قدمه، كخرير الماء والزلازل والبراكين ، وأعمال المخرج (جوزيف زفوبدا) صاحب المسرح التشكيلي خير شاهد على ذلك .

... وترى الدراسات الحداثية إن التوليف الصوري جاء لإحداث صدمة مباشرة بين صورتين أو التعبير عن عاطفة أو فكرة ، فهو ليس وسيلة بل غاية لإحداث ارتباط ذهني يقوم على تفجير العلاقات المكانية والزمانية المتجاورة بإيضاح الإبانة الدلالية لتغيير الموقف والحالة ، ولعل المسرح المعاصر سعى لمثل هذا اللون من ضروب التوليف ، محاولاً أن يجعل من الصورة مكتنزة بالإحالة والرمز وصولاً لاستيفاء شرائط تقديمها التأويلية ، في محاولة لتفجير كماً من المعاني الدرامية على حسب الطاقة الغريزية الداخلة في صلب المشهد ، وبين هذا التلاحح الذي يربط العمق الفراغي والتألف الصوري يستثير في المتلقي حضوره الأزمني والمكاني في الحاضر أو الماضي أو المستقبل ، وربما بزمن استباقي بذات التوليف ضمن محاضن الصورة ، لتحقيق معايير فنية وخطوط عامة يصبح المتلقي تحت تأثيرها ، بوصفه طرفاً في الكشف والموازنة والتحليل وصولاً للمتعة الفكرية والجمالية ..⁽¹⁾

... فالعمق الفراغي يوحي بالبعد والأتساع والحجم ويؤسس لميتافيزيقيا الصورة كما يدخل الغموض ويفترض موقفاً ذهنياً ومساهمة إيجابية ويتوقف على شروط قيام المعنى في الصورة. وترى الدراسات التخصصية للون ، بأن الألوان تؤدي دوراً مهماً في الإحساس بالعمق الفراغي ، ذلك لأنها تعمق الإحساس بين الجسم الأقرب في مقدمة الشكل وبين الأبعد في الخلفية . ويرى (فونتاني) إن هناك أربعة أصناف مرئية تقوم بتنظيم الفضاء المرئي أولهما (المؤشرات الدفينة ponctuels) والاتجاهات (diracition) (والمواقع والمواد) التي تشغل المكان ويعرج على

(1) للمزيد ينظر ، طاهر عيد مسلم ، عبقرية الصورة ببيروت ، دار الشروق ، ص ٨١.

وجهة نظر (شبينغ) الذي يقترح صراعاً بين المادة والثقل وقوة انتشار الضوء حينها يكون الفضاء المرئي محصوراً داخل علاقة من القوى المتضادة التي تولد أثارها الدلالية^(٢) .

إذ إن الشكل المنجز كما قدمنا له مرحلة تأسيسية بين القوى المادية المتضادة التي تفاعلها آلية إشغال المؤدي ، بوصفه كتلة متحركة تغير وتحوّل المفاهيم المادية بالتصادم مع المفهوم الفردي للمؤدي وصولاً لاستبيان الفكرة والثيمة .

في خلاصة إستنتاج واستنباط معرفة للصورة المرئية كما قدم لها البحث هناك كم هائل لا يمكن حصره من الأفعال التكوينية والدلالية والفلسفية والجمالية والفكرية ذات السمات الإبداعية المحيطة بالمعنى والمستوفية لشرائط التأويل عند المتلقي وصولاً للاستجابة الكلية لعموم الصالة ، ولعل مداخل البحث وبواطنه قد وفرت مخرجات معرفية للإحاطة الصورية بوصفها أداة للتعبير الفني الساعي إلى التكامل ، كما إنها في الصوب الآخر حددت الوسائل والأدوات المساهمة في الإخراج المسرحي ضمن اعتبارات علمية تستند إليها كمرجعيات في إنشاء واستحضار الصورة المرئية ، فضلاً عن إن علها و معلولاتها تقوم على مفاهيم ذات مخاصب في ذلك البون الشاسع من التواصلية في إنتاج المعنى المفعم بالحيوية ، والمقترن بالإشباع الجمالي الذي يستوفي شرائط اللذة في الكيف والكم والماهية .

ولعل الصورة أخذت من المخرج جل جهده التعبيري وعصارة جهده الذهني لإخصابها، وصولاً لقول ما يمكن قوله من خلالها ، إن المشكلات التي يواجهها بعض المخرجين تعود إلى التساهل المفرط في عدم الاكتراث لأهمية الصورة أو لعدم تفعيل وظائف عناصرها مما أحاط العرض بالثشتت وعدم الإبانة وبهاتة الصورة نزولاً للنكوص ، وقد يصادف أن ترتقي بعض المشاهد المسرحية نحو التألق ، في حين مالت المشاهد الأخرى نحو التسطح والهبوط ، أو من عدم ضبط التناغم الإيقاعي الذي يجعل من الصورة تميل نحو الهبوط المستمر أو التنافر ربما غير المقصود ، مما يسبب بالضرورة ملل المتلقي لرؤيا الحدث والفعل على السواء ..

(٢) جاك فونتاني ، المصدر السابق ، ص، ٥٣ .

وعلى ضوء ما تقدم يمكن الخروج بمؤشرات الإطار النظري بوصفها معيار استدلاي واستنباطي لقياس العينة بعد تحليلها كما يأتي :

مؤشرات الإطار النظري

أولاً : الصورة الحاضن الضروري الأول في المعايير المسرحية الملازمة لتقديم أي عرض مسرحي ضمن خصوصيتها الإدراكية للعالم المرئي .

ثانياً: أن خلق الصورة يأتي على فق قوة الذاكرة الناشطة في ترميز وتخزين واسترجاع الصورة بوصفها الخيال المولد لعملية الإدراك الحسي والفهم وهو الجسر الذي يربط بين عالم الفكر وعالم الأشياء .

ثالثاً : يعد الشكل أحد أهم ركائز المرئيات في الصورة ضمن خبرة المخرج الإدراكية لعالم الخطاب النصي . كون الصورة ترتبط بالتنظيم الداخلي للمحتوى و العناصر المكونة للشكل .

رابعاً: إن إكتناز الصورة يفترض بها مسبقاً وجود رؤية إخراجية تحدد إشتغال عناصرها ، ورسم تمثلاتها بين العلة كأساس استنباطي وبين الصورة بوصفها تكويناً نهائياً ، لتفسير ثيمات العرض ولتوكيد دور الفكرة وبالتالي استخلاص المعنى الدلاي .

خامساً : إن العمق الفراغي يؤدي إلى ثراء وإخصاب حقيقة للصورة لتضع المتلقي في علاقة تصميمة مع المنظر وبشكل موفق ذهنياً يفترض مساهمة إيجابية بوصفه يخلق إحساس بالأتساع والعمق والحجم كونه خلفية سائدة للفعل وهيمنته التجسيمية بين التكوين والتألف الصوري .

سادساً : إن الإحالة الصورية تتحقق على وفق عناصر الحركة والصوت والضوء واللون والكتلة وكذلك الموسيقى بوصفها محاولات ترميزية للإحالة ، كما أن الشكل ضمن إطار الصورة يحيلنا إلى أمكنة حقيقية في لواقع للمشاهد العيانية ، فالذهن

يستخلص المعنى الظاهر وفق محصلة العلاقات التبادلية بين وحدة التعبير ووحدة المحتوى من كون الإحالة مبدأً تأويلي يرد العلاقات إلى موضوعاتها الأساس .

سابعاً : المضمون الفلسفي للصورة يفترض تداولية المنجز الإبداعي للوصول إلى قدرة فائقة لتحويل الصورة المغروزة في اللاشعور إلى نقل المعنى ، إذ إن الصورة تمارس آلية تعويضية عن طريق الرمز أو الدلالة لتأطير المفهوم الفلسفي .

ثامناً : الحكم الجمالي لا يستهدف المتعة المباشرة التي تحقق بدورها الاستجابة الجمالية فقط ، بل حينما تتساق مع المثير الحسي كونه إدراكاً حسياً من صور الممكنات في عالم الروح ، والتصدي لإيجاد التقارب الذهني للمتلقى عندما تفرض العملية توافر طرائق تقنية ومهارات فنية لإحالتها إلى عملية التجسيد المثلى .

تاسعاً : عدم الاكتراث بأهمية الصورة أو تفعيل وظائف أجزائها ، أو عدم ضبط التناغم الإيقاعي ، يحكمها بالميل نحو الهبوط والتسطح والتنافر نزولاً للنكوص .

إجراءات البحث

يقضي هذا البحث اختيار عينة لقياس الصدق الظاهري للأداة وستكون عينة البحث من مسرحيتين أحدهما تتمحور حول فضاء مفتوح مغاير لمسرح العلبة " ذلك إن الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البناء المعماري " (1) . كما يرى زيش والثانية تتمحور صورتها البصرية ضمن مسرح العلبة الإيطالي ، يمكن من خلالهما إجراء المسح الشامل بسبب تنوع فضاءاتهما ضمن خصائص الصورة المرئية ، وبهذا تصيح العينة قصدية بوصفها نماذجاً مختارة .

(1) سيمياء براغ ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .

(١) مسرحية ماكبث (صلاح القصب) . (٢) مسرحية أنتجونا (عادل كريم) .
مسرحية ماكبث تأليف : وليم شكسبير

إخراج صلاح القصب

تاريخ العرض / ١ / ٤ / ١٩٩٩

المكان: الباحة الخارجية لقسم الفنون المسرحية .

ترتهن الصورة عند القصب ضمن العلاقات البونية في الفضاء المترامي الأطراف الذي يشكل الحاضن الطبيعي للصورة بكل تمفصلاتها الجمالية وتداخلاتها الفلسفية ، ويرى (القصب) أن مفردات العرض في الصورة لا تؤمن بالثبات بل تؤمن بالحركة التواصلية على الدوام ، حينما تنساب الصورة إلى النهاية دون توقف ، فكل مفردة في العرض تدخل لتضيف تصور ذهني وتأويل دلالي من نوع خاص . وعدم استقرار الصورة يؤدي أحياناً لتشتت المعنى ، إذ يعتمد القصب على تداخل مفردات عدة ضمن بيئة إشتغال الصورة ويذهب إلى جعل هذه المفردات متداخلة في الاشتغال الدلالي ، فهو لا يؤمن بالتصدر العلامي لمفردة إلا في حالة الحركة الدائبة لفعل قديم تعاد عصرنته ، وهذه الصيغة تتطلب أحياناً قراءة وجهة النظر الإخراجية التي تقدمها الصورة بوصفها حاملة للمعنى . فالشخصيات التي تدور في فناء العرض مكفنة بالضمادات الطبية وكأنها مهشمة يضمها ويوقف من ثورتها تلك القطع البيضاء الملتفة فيها ، إنها ليست شخصيات بقدر ما هي أرواح هائمة تدور في فلك العرض ، ويرى القصب إنها نسيج من أنسجة العرض ، ولعل توزيعاً يحدد ماهيات تواجدها، كما أن هناك شخصيات أخرى توزعت في أعالي الأشجار لتعبر بصوتها عن صرخات قريبة الشبه بأصوات قردة تهرب من مفترس ، وضعت في منتصف باحة العرض ، وأخرى مكفنة أيضاً توزعت على مركبة صغيرة صفراء اللون أخذت تدور مع ركابها في فناء العرض ، مستخدمة الضجيج بوساطة الأبواق ، في حين توزعت شخصيات أخرى في وسط الفضاء لتضرب وبشكل مستمر على قاطعة حديد . أما شخصية ماكبث وزوجته فقد ارتديا السواد ، وظهرت شخصية ماكبث بشكل معاصر مرتدياً معطف أسود طويل وقبعة لرجال المافيا حجت حركته في باحة العرض بشكل موضعي ، أما

(الليدي ماكبث) فقد أنحسر جهدها الأدائي في مسح بقعة الدم التي تشعر إنها موجودة فعلاً من كونها تذكرها بجريمة قتل الملك (دنكن) وقد حاول القصب توظيف بقعة ليزرية تنطلق من مصباح يدوي صغير بحجم القلم نحو يد الليدي ، وقد حقق حضوراً دلاليًا وافر المعنى . كما استخدم المخرج مجموعة من المفردات المنظرية ذات الاستخدامات المتنوعة في فضاء العرض كعربات الأربال الحديدية والمدفوعة من المؤدين ، والتي أوقدت فيها النيران بحيث تشعرك بهول المأساة ، كل هذه المفردات تشعرك بالموت الذي يحيط بك ، وهناك محطة أخرى تتميز بالإيقاع السريع لراكب الدراجة النارية الذي يصل ويجول في باحة العرض ، بل أحياناً يقترب كلياً من الجمهور ، ارتدى ملابس أمريكية لرجل الهيبز المتكونة من سترة جلد وحذاء عالي وطويل وقد أزال فروة شعره كلياً ، كما أن حركاته غلب عليها الطيش وكأن أفعاله لا ترتبط بموقف أخلاقي أو وازع من ضمير ، وهذا يعني إن جميع شخصيات العرض لا منطقية وجرائية ، وقد استخدمت الشخصيات الثانوية لغة من التأوهات والصرخات والأهات في محاولة لاخترال مشاعرها . وتثوير فعل التلقي للمخيلة التي قربت سيمياء العرض الطقسية وشكلت صورة ترافقية مدججة بالرموز التأويلية مما سهل تحرير بعض المعاني وكود معاني أخرى . أما إيقاع الصورة فهو لا ينهض على فق تنامي الوحدات ، إنما تحكم وحداته المتغيرات السمعية والبصرية معاً كونها في حالة صيرورة محكومة بالانعدام والتلاشي ' فالصورة بكل عناصرها الضوئية واللونية هي علامات لكل منها خصوصيته الإيقاعية المتحولة من نسق إيقاعي بطيء إلى آخر سري ، يغير بالضرورة طبيعة الإيقاع عندما يحكمه بالسرعة والشدة والقوة المتغيرة ، ذلك أن طبيعة الإيقاع مرتبطة بالجو الطقسي الذي تثيره الصورة فالإيقاع هنا يسعى لأن يكون استفزازياً ينفذ إلى مدخلات اللاوعي لإيقاظ ذاكرة المتلقي . ولما كان الإيقاع بهذه الكيفية فإن الحركة داخل الصورة هي الأخرى محكومة بالاندفاع اللاوعي وعدم الثبات ، سيما إن الصورة مرتبطة في فضاء متحركاً اصلاً وبيئة متحولة ، والتحول يرتفع بمستويين إثنين الأول يتصف بالمكان والثاني بمستوى الحركة في المكان ونقصد هنا حركة الشخصيات وحركة المفردات التي تسعى إلى تحولات العلامة أو الإشارة ، ولعل صلاح حاول أن يفعل المفردة بدءاً قبل انفعال الشخصية فحركة الخطاب وحركة برج المراقبة في أعالي الأشجار وحركة حاوية

النفایات سبقت حركة المؤدي وانفعاله ، ويسعى المخرج أن يرمز الحركة وإيقاعها واللون وحركته وإيقاع المفردة المنظرية وصولاً لفضاء متحول غير مألوف، لكون شخصياته تماثل مفرداته الموزعة بشكل مبعثر داخل فضاء الصورة ويترك احتمال التأويل و القراءة الإخراجية للعلاقات الترابطية بينها . ولعل ما قدمنا له يقتضي الاختيار الدقيق للمفردة في فضاء الصورة، وعلاقتها مع المفردات الأخرى وحركة كتلة المؤدي المتغيرة على الدوام لاصطياد المعنى ، كما إن الصورة التي اعتمدها صلاح صورة سحرية في عالم مثالي ، وكأنها نقلت من مواضع أصلية لتوضع في مواضع اعتباطية لا تحكمها إي قوة ترابطية فيما بينها ، تنوعت بين(منصات – وآلات قاطعة – وعربة أربال – وسيارات مختلفة الأنواع – ودراجة نارية – وبراميل – وبلطات – وعلامات مرورية معكوسة – وقناني إطفاء حرائق – وحافظات أفلام) هذه المفردات المتنوعة يمكن تحميلها بأكثر من دلالة وعلامة ، ولعل استخدام مصابيح السيارات والنار وأضواء الدراجات ، وصفت من كونها مؤثرات ضوئية مرافقة للفعل الحركي ، ما عدا ما تم وضعه من أجهزة إضاءة مسرحية تقي بالغرض . في الصورة الأخرى يتحول الفعل إلى رموز دلالية أو إيقونية وافرة الدلالة باستخدام الليزر مثلا ، أو ترك وشاح أحمر على كتف (ماكبث) الذي ظهر كشخصية بوليسية أو رجل مافيا ، أو استخدام الكفن والضمادات لتكفين الشخصيات ، وكذلك تكفين الآلات الموسيقية الحديثة ، هذا التوظيف خلق إحالة مقصودة من الزمن الشكسيري إلى المعاصرة، ثم التحول إلى الزمن المستقبلي الإستباقي ، على الرغم من إن الشكل السينوغرافي ميالاً للطقسية واللامألوف والتأويل والاستبطان ، فهي بكل تصانيفها قدمت تحليلاً فلسفياً لحثيات الصورة ، التي بدأ تمظهرها وإشغالها بين (القتل كجريمة وبين الموت كوسيلة) . حينما حقق المخرج فكرة تعددية الموت ، بأي وسيلة كانت بالسيف أو إطلاق النار أو بألة جارحة أو دهس بسيارة أو دراجة نارية أو حرق في مزبلة ، أو بسبب سقوط من برج عالي فالموت واحد ، هذا الإظهار العام في مشهد الصورة عند (القصب) يقترن من كونه مشمول بالتناقض وهي ديمومة مستمرة في المادة (وجود وعدم) محكومة بعدم الثبات والسيرورة حينما يتجلى (الماضي والحاضر والمستقبل) في لحظة واحدة، وهي ثيمة تلامس السريالية من كونها تأويل فردي لحظوي (الآن وهنا) يقود إلى تنامي الفكرة في الذهن، بعد أن جمعها المتلقي

من شتات العرض، ولذات السبب فجموع المتلقين لا يخرجون من العرض وهم موحدی الأفكار بسبب لا مألوفية الصورة فمنطق الاستجابة هنا محكوم بالتباين ، ويمكن تحديد هذه الاستجابة من كونها استجابة تعويضية ، تعوض عن المعنى ، ولعل المشهد الأخير لحظة اقتراب نهاية (ماكبث) يعمد القصب إلى إدخاله داخل سيارة بعد غلق الأبواب عليه ، واستمرارية تدفق الأفعال الساندة الأخرى بسرعة إيقاعية صادمة ، كعمل المقصات والمقصلة وأبواق السيارات وأصوات المؤثرات مع تواشج ذلك بإعادة جملة الأخيرة (إن هي إلا حكاية يحكيها معتوه) قد ألزمت المتلقي بوضوح الرؤية والمعنى بوصفها وثيقة احتجاج ضد قتل الإنسان تحت أية ذريعة .

يتضح مما تقدم بأن الصورة هي المنتج الأساس لقيام المعنى ، ويمكن لها أن تقام في أي فضاء مسرحي يفرضه المخرج ، كما إنها يمكن أن تخضع لنظام السيمياء أن كانت مادية منظرية أو كتلة فيزيقية متحركة كما هو المؤدي ، على الدوام هناك تجدد في الصورة بسبب انسيابيتها وحركة مفرداتها والعناصر المرافقة لها ، كالضوء واللون والظل والظلال في فضائها المتنامي نحو الذروة ، وبهذا تصبح الصورة مبعثاً على التأمل والتفكر وصولاً لفلسفتها ، فضلاً عن المتعة الحسية التي توفرها القيمة الجمالية من خلال تدفق أفعالها وتنوع مفرداتها على الدوام ، أن كانت سمعية أو بصرية أو حركية ، لعل (صلاح) يعمد على الدوام إبراز تجربته الإخراجية أن يشتم المعنى حينما يوزعه بين جميع مفرداته ، لكنه في كل الأحوال يختم التجربة بالمعنى ويترك للمتلقي ذاتية الاختيار .المهم إن صورة (القصب) تضعك في المقدمة مرة ثم تنقلك إلى العمق مرة أخرى ، لكنه عمق حقيقي وليس صناعي يفترض وجود رؤية بونية إبهامية ضمن المسافة البعيدة للفعل في عمق الصورة كدخول السيارات والدراجات والعربات والبراميل التي تشتعل فيها النيران ، إنه عمق فراغي من نوع تأثيثي يرتبط بمقدمة الصورة أو إنه يشكل خلفية ساندة لعمق الصورة ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الإبانة أو التصدر أعلامي ، فالعلامة تظهر في الأفق ثم ما تلبث أن تتقدم نحو مقدمة الحدث والصورة ، وهي أسلوبية تجعلك تشعر بنوع من التداخل بين بعدين في آن واحد ، أو نسق أشاري متوالد ، فالقريب قد يكون بعيداً والبعيد قد يصبح أمامك شاخصاً، هذا التنامي في الصورة المرئية يدفعنا للولوج نحو ناصية الإبداع المقترن بالمبدأ التأسيسي لبنائية الصورة والكيفيات الجمالية والفكرية لجعل المفردة

المادية الساكنة متحركة بالفعل والمعنى التأويلي ، حتى تصبح حقيقة لا مناص منها ، على الرغم من محاولات القصب القصدية لمفهوم تفكيك الخطاب المرئي أو تناثر وحداتها المعرفية وصولاً لغرائبية وطقسيتها التي تتشكل بحركة الأجزاء ضمن الكل الحاضن المستوفي للصورة المرئية في الخطاب المرئي .

أنتجونا تأليف : سوفكليس إخراج : عادل كريم

المكان : كلية الفنون الجميلة ١٩٧٩ .

ما من شك بأن عينة (أنتجونا) تشكل في تناولها عودة إلى تقديم الكلاسيكيات برؤية معاصرة ، وهذا أمر يقتضي الدراية التامة والمحافظة على روح خطاب النص الكلاسيكي وخصائص تقديمه المعاصر ، ذلك إن الكثير من التفاصيل والعلاقات سيكون لها شكلاً آخر غير الشكل التقليدي للعرض . وهو ما يلزمنا في تحديد المداخل المعاصرة عندما يسعى المخرج إلى تحويل النص الإيهامي إلى نص لاإيهامي ، على فإ إسقاطه المعاصر الذي يقتضي عدداً من التغيرات المصاحبة والضرب على المفصل المهمة ابتداءً من المنظر المسرحي ، والزى والمكان والزمان ، والمحافظة على سمات التراجيديا من جزالة الألفاظ وعظامية الشخصيات ، فهي محاولة تتسم بالجرأة والمغامرة . وهذا ما دفعنا لاختيارها ضمن عينات البحث بوصفها صورة مغايرة تماماً للواقع التراجيدي ، فضلاً عن كونها قدمت على مسرح مغلق . تنطلق الحكاية على قتال بين أخوين هما (أثيوكليس و بولينكس) على النحو الذي سبق أن تنبأ به الأب (أوديب) بوصفه استمراراً للجنة التي حلت به وذريته من بعده ، وتبدأ المسرحية بعد موت الأخوين جراء قتالهما ، عندما تظهر (أنتجونا) شقيقة القتيلين وهي تحدث شقيقتها (أسمينيه) بضرورة دفنهما ، بعد أن أتخذ (كريون) حاكم المدينة قراراً يقضي بدفن (أثيوكليس) ، بوصفه مدافعاً عن الوطن ، وترك جثة (بولينكس) دون مراسيم الدفن بوصفه خائناً ، وهذا الأمر أرق (أنتجونا) وجعلها في موقف المعارض التام لقرار (كريون) ، وعلى وفق هذا الموقف يلقي القبض على أنتجونا وتساق إلى السجن أمام كريون ، ولعل الجوقة هنا تؤدي دوراً مهماً في الحدث بميلها إلى كريون ضد أنتجونا وتحاول الأخيرة الاعتراف بفعالها ، لكنها تبرر ذلك من كونها تلبية نداء الآلهة وتقوم بواجبها الديني ، لكن كريون يلجأ إلى التهور

والتحدي لأنه يمثل القانون العام في المدينة ، فيأمر أن تلقى أنتجونا بكهف منعزل حتى الموت، مما يدفع (أسمينا) أن تصرخ بالإبقاء على حياتها وتلقي بالتبعية على نفسها ، متوسلة بأن يبقى كريون على حياة شقيقتها ، ثم يتدخل هيميون بن كريون وخطيب أنتجونا بإقناع والده للعدول عن قراره ، لكن الأب يهاجم ولده بشدة وقسوة ، لذا يطلب هيميون أن يبقى مع أنتجونا حتى الموت ، وهنا تتحول الجوقة إلى موقف آخر مناهضاً لكريون ، محذرة إياه من مغبة اندفاعه وتهوره .ثم يحضر الكاهن (تريسياس) ليحذر كريون وينذره من العواقب الوخيمة للآلهة ، لأنها كفيلة بتحديد القوانين الإلهية ، ثم يدب الفرع في روح كريون ويساوره الشك في صواب تصرفه ، فيلجأ إلى الجوقة يلتمس منها المشورة ، فتحثه بالإسراع إلى الكهف لينقذ الموقف ، وعند وصوله إلى الكهف يجد إن أنتجونا قد شنقت نفسها ، وإن ولده متشبهاً بجسدها ، وعندما يرى هيميون والده كريون ، ينقض عليه بسيفه لكنه يخطئه، ويعود كريون إلى مقره غارق في اليأس والأسى ، ليجد زوجته (بور يكس) قد زهقت روحها في غمرة اليأس بسبب هول الفاجعة .

العرض

من الطبيعي جداً أن يتخذ أي عرض كلاسيكي سمات إسقاطه في المعاصرة ، حينما يقدم في عصر غير عصره ، وهذا ما دفع (عادل كريم) لأن يتعامل مع عرض أنتجونا ، وعلى وفق ذلك ، كان من الضروري أن يقوم المخرج بإجراءات عدة لتوظيف سمات معاصرتة ، فقد عمل على حذف الجمل السردية الطويلة في محاولة لجمعه في نص لا يتجاوز ساعة من الزمن ، معتمداً على الخطوط والضربات الأساسية في قيام الصراع – في محاوله لتوليد سلوك صراعي آخر خاضع للمعاصرة دون الصراع الذي يفرضه النص ، ثم عمد إلى تقسيم الجوقة على نصفين ، تتخذ الأولى موقفاً مع كريون ، في حين تتخذ الثانية موقفاً مع أنتجونا ، لإمكانية إحكام قوة الصراع لتسييد الفكرة المطروحة (إن الاستبداد بالرأي الخاطئ لا بد أن يقود صاحبه إلى السقوط) . ولعل المخرج قد أبقى على وجهة نظر (سوفكليس) التي تبنت بأن كريون رجل دولة طاغٍ ، وأنتجونا هي المعارضة وهو موقف سياسي راديكالي ، من هنا يتضح إن قانون الصراع هو الذي يشكل الفعل التواتري والتصادمي لبنية

الحدث ، أما على صعيد الجوقة فقد حاول المخرج منحها مزيداً من الحركة الانفعالية والوضعيات الجسمانية واستخدام العصي التي تنتهي بكفوف ملونة بلونين ، فظاهر الكف مطلي باللون الأبيض وباطنه مطلي بالأحمر ، كما أضاف عدداً من الدلالات والإشارات للجوقة ضمن إضافة جمالية ، وحاول توظيف العصي مع أجساد الممثلين في تشكيلات جمالية وحركية عديدة ، كوسائل إنذار فعند الخطر تتقدم الكفوف الحمراء وعند استقرار الموقف تتقدم البيضاء ، وحاول استخدام العصي في تحقيق جلبة وأصوات متنوعة إيقاعية لتثوير الصراع كما عدها المخرج مؤثرات صوتية حية مرافقة للحدث من كونه أقصى دور الموسيقى ، ومما تجدر الإشارة إليه إن المخرج لم يترك الجوقة تعلق على الحدث وتتخذ موقفاً محايداً كما هو موقفها في العرض الإغريقي . في الصوب الآخر وظف حوارات وتشكيلات للجوقة على فق صور مرئية متنوعة شكلت بدورها مادة دلالية ذات مضامين واضحة ، استطاع من خلالها تحريك أمزجة الشخوص وأفكارها ، لتعميق قوة الفعل وتعميق تسارعه نحو التوتر ، كما حاول استخدام صيغ التعبير شبه الآلي المعبر عن الحزن المأساوي ، فبدل (مفهوم اللطم) على الخدود والضرب على الصدور والرؤوس ، استخدم الضرب على الأرض بالأيدي خاصة في جوقة النساء مما قرب المفهوم المأساوي من عراقيته بوصفه مدركاً جمعياً .

ضمن قوة الحركة الجسدية وظف المخرج محاور صراعية بالجسد والإيماءة والإشارة والحركة عندما دفع قوى التقابل الصراعية بين (كريون وأنتجونا) بما يشبه صراع الديكة وهو توظيف أحمالي في الصورة البصرية ، حينما فرض على الممثل استخدام الأذرع بدال من الأجنحة بحركة دائرية فرضت صيغة القوتين المتنافرتين ، وهي صيغة تتم عن قصديه الممثل في المسرح المعاصر، كما سعت الحركة الكلية إلى تشكيل محكمة من الجوقتين حينما وقفنا بشكل متقابل ، وأجيز للمتهم سحب نفسه إلى وسط المسافة ، وهي محاولة تنبأ بأن محور الصراع يتناوب بين صراع الإنسان مع ذاته وصراعه مع لقوى الخارجية ، فضلاً عن صراع آخر مستتر هو صراع الفرد مع الآلهة ، وحاول كريون أن يأتي بحركات تحاكي حركات النمر بالوضعية الجسمانية ، بينما بقيت شخصية أنتجونا محاطة على قوة الثبات في المحاور

والإقناع . كما لم يلتزم المخرج في جعل شخصية كريون ترتدي أزياء إغريقية وكذلك حال أنتجونا ، فقد ترك الزي ضمن سياق مفتوح .

يمكن القول إن الصورة عند عادل قد اتخذت مجموعة من الموصفات التي تقترب كلياً من البناء التشكيلي البسيط من الناحية الإنشائية ، كون المخرج عمد إلى التكوينات الجمالية بالجوقة ببراعة تعبيرية كانت قد سيّدت نفسها على مجمل الصورة البصرية . فضلاً عن إنها لم تتعد عن توظيف الكثير من الدلالات والإشارات والعلامات التي تباينت بين النفسية والدينية والاجتماعية في محاولة لسيمياء العرض ، فقد أكتسب كل مشهد نتيجة مميزة بعيداً عن النمطية ، كما شكل الإيقاع المتنامي والمتسارع نحو التواتر بنية حسية اسهمت في تفعيل دور الصراع ، دون حدوث هبوط في البنية الإيقاعية أو الصراعية ، كما يمكن القول إن عنصر الشخصية في هذا العرض قد تسيد على العناصر الأخرى بوضوح ، فقد عوض المخرج المنظر المسرحي بالشخصيات من كونه أقصى المنظر والبعد الفراغي من الصورة ، في محاولة لعصرنة الصورة بدلاً من استخدام المناظر العملاقة التي تتطلبها الكلاسيكية ، وبهذا حلت الصورة البصرية الجسدانية قوانين الفهم والإدراك وهي استعاضة موفقة ، ولعل الصورة البصرية سعت لتوكيد مفهومها الفلسفي الذي يؤكد الخطاب النصي ، كما اشرنا سابقاً ، وهي فكرة أقرب للحكمة من الفلسفة .

لقد فسحت الجوقتان مجالاً رحباً للمخرج في بناء الشكل البصري ضمن خصائص الميزان سين التي تمتعت به الجامعات ، ولعل إسقاطها المعاصر حدد نوع العلاقة بين الأداء الجماعي وبين التشكيل الحركي ، من جهة أخرى يؤكد المخرج " نحن نطلق نحو معالجة عصرية تحقق الرؤية في اللحظة الحاضرة " (1).

لقد بات واضحاً أن صيغ التعامل مع الجوقة له ذات المساس في توجهات (غروتوفسكي) ضمن الاقتصاد في التمثيل ، حينما يحاول وضع مسافة للجسد في الفراغ السلبي واقتصار الحركة المعبرة لملاء الفراغ وشد الانتباه ، مما يحقق أقل توظيف دلالي وهو ما تؤكد الدراسات السيميائية ، وهي محاولة بعدم إفلات حبل الشد

(1) عادل كريم ، مقابلة شخصية ، كلية الفنون ، قسم المسرح ، ٢٠١٠/ ٣/٥ .

الذي يربط المسرح بالصالة ، ذلك أن الحركة الدائمة والمستمرة والمتنوعة في الإيقاع والسرعة تفرض على المتلقي عدم الانفصال الذهني للعرض ، ولما كان المخرج قد قسم مساحة التمثيل على مستويين من مسطحات متدرجة ، فعمد إلى تخصيص المستوى العلوي لكريون والجوقة وترك المستوى السفلي لأشتغالات أنتجوننا ، كبديل عن المنظر المسرحي فقد شكل بالجوقة سجن ثم أعاد الترسيمة بمجموعة توجي بالقوة ثم غيرها لتكون شواهد على القيود ، لكنها تتحدث بالحكمة ، فالجسد هو المعول عليه في بناء وتركيب الصورة خاصة في مشهد (الجحيم) عندما تحدث هايمون عنه ، فتبدأ الجوقة بإعادة تشكيلها بتكوين يشي بهول الصدمة ، فراحت أجسادهم تنتشظى بزوايا مختلفة، ولعل هذا التنامي والتنوع بالجسد حقق ما كان يصبو إليه المخرج ، لاسيما عند استخدامه أزياء سوداء للجوقة (ستريج) في محاولة لعصرنتها ، ويمكن القول أن عرض أنتجوننا حول كل ما هو سردي وحواري في بنية النص إلى أسلوب يحاكي عن طريق الحركة والانفعال الجسدانيين .

النتائج ومناقشتها

بعد إجراءات تحليل العينة خرج البحث نتائج عدة ، يمكن تفصيل ما نتج عن تحليل العينتان كل على حده .

الصورة عند صلاح القصب :

١ . إنشاء بصري ذهني صرف يميل نحو السريالية ومدمج بالرموز التأويلية وكل مفردة تحمل تصور ذهني أو دلالي . (يتفق هذا التوجه مع المؤشر الأول والثالث من الإطار النظري بوصفه الخيال المولد لعملية الإدراك الحسي) .

٢ . مرجعيات الصورة منقولة من موضوعات أصلية نقلت على المسرح بشكل اعتباطي . (يبدو هذا المؤشر غير متوافر ضمن مؤشرات الإطار النظري كون مسرح الصورة تكوين انتهائي لتوكيد الفكرة) .

٣ . تنوع مفردات العرض وتداخلها ضمن بنية اشتغال الصورة دون وجود تصدر علامي قصدي للمفردة . (أتفق هذا المدخل مع المؤشر الثاني و الثالث من مؤشرات الإطار النظري) .

٤ . الشخصيات تسبح في الفضاء البصري بارتقاء خاص بوصفها أرواحا هائمة في فناء العرض كونها لامنتظية و غرائبية . (يتفق هذا المعيار مع المؤشر السابع من مؤشرات الإطار النظري) .

٥ . إيقاع الصورة لا ينهض على وفق مبدأ التنامي الإيقاعي بل تتغير وحداته السمعية والبصرية والحركية على وفق صيرورة البدء والتلاشي . (لا يتفق هذا المؤشر مع مؤشرات الإطار النظري ، ذلك إن الصيغ الإيقاعية التي يسعى لها مسرح الصورة تفترض التداولية وتبحث عن الصور المغروسة في اللاشعور لانتاج المعنى) .

٦. العمق الفضائي في الصورة يرتهن بالعلاقات البونية بين الأشكال في الفضاء المعرفي بوصفه حاضناً طبيعياً للصورة . (لقد أنفق هذا التوجه مع المؤشر الرابع من مؤشرات الإطار النظري بشكل تام) .
٧. وضوح الفكرة الفلسفية في نهاية العرض محكوم بجل التصنيفات والمفردات السابحة في فناء الصورة من كونه سياقاً اشارياً غرائبياً يفترض إيصال المعنى . (على الرغم من تهشيم بعض خصائص الصورة ، إلا أنه يتفق مع المؤشر السادس من مؤشرات البحث) .
٨. الصورة في مسرح الصورة يحكمها الانشطار والتداخل وعدم الثبات بين كل مفرداتها وحركة شخصياتها ، إلا إن القيمة الجمالية في التوزيع والتوازن متوافرة على الدوام التي قادت في النهاية إلى وضوح المعنى التأويلي . (يتفق تماماً مع المؤشر السابع من مؤشرات البحث) .
٩. لم تحقق الصورة أي إحالة سمعية أو بصرية أو حركية إنما تركت للمفردة تفعيل دورها السيميائي بديلاً عن الإحالة . (لم يتفق موضوع الإحالة مع مؤشرات الإطار النظري ، ذلك أن القصب لا يعتمد على أي إحالة صورية ، بقدر تحميل المفردة مبدأً تأويلياً يرد العلاقات إلى موضوعاتها الأساس) .

النتائج ومناقشتها

الصورة عند عادل كريم :

١. قسم الصورة على مساحتين علوية وسفلية وجعل لكل مساحة مكاناً للصراع بحسب المنزلة والمكان للشخصيات . (ظهر أن هذا التوظيف يتفق مع المؤشر الأول من مؤشرات الإطار النظري) .
٢. تحديد خصائص الصراع وتفعيل دوره في الحركة والأداء والوضعية الجسمانية والإيماءة والإشارة الدلالية في بناء صورة العرض البصرية . (يتفق هذا المعيار مع المؤشر الثاني والثالث من مؤشرات الإطار النظري) .
٣. تفعيل دور الجوقة لتقسيمها على قسمين وتحول وجهات نظرها لتثبيت الصراع بدل اتخاذ موقف حيادي كما هي الحال في الكلاسيكية وذلك عن طريق تشكيلات الميزان سين في الصورة . (ظهر أن هذا المعيار يتفق مع المؤشر الثاني من مؤشرات الإطار النظري) .
٤. إقصاء المنظر المسرحي وتحويل الخصائص الجسدية للجوقة والممثلين بديلاً بصرياً عن المنظر في تشكيلاتٍ جمالية وتعاطفية وفكرية في بناء وحدات الصورة بشكل جمالي اطر المعنى . (على الرغم من إقصاء المنظر المسرحي ، إلا أن هذا المعيار يتفق مع المؤشر السابع من المؤشرات) .
٥. تحويل كل ماهو سردي وحوار في بنية النص إلى سلوك يحاكي عن طريق الجسد بوصفه معادلاً موضوعياً للكلمة . (يتفق مع المؤشر الثالث من مؤشرات الإطار النظري) .
٦. حققت الصورة توكيداً لمفهوماتها الفكرية والفلسفية لإيصال المعنى . (لقد أتفق هذا المدخل كلياً مع المؤشر السادس من مؤشرات الإطار النظري) .

٧. تسيد عنصر الشخصية في الصورة على العناصر الأخرى، والتقليل من شأن العناصر الأخرى ، لم يدفع الصورة إلى مرحلة الهبوط . (يتفق ذلك التوجه مع المؤشر الثاني والثالث من مؤشرات الإطار النظري) .

٨. تم تحقيق الإحالة في الصورة البصرية عن طريق الحركة التي اقترنت بما له مساس بالواقع العراقي .(يتفق هذا المفهوم مع البند الخامس من مؤشرات الإطار النظري) .

في مدخل في مدخل استنباطي لما تم تحليله مع العينة ، واستنطاق النتائج بعد إخضاعها لمؤشرات الإطار النظري بوصفه معياراً، اتضح بأن وسائل إنتاج الصورة في الخطاب المرئي ، لا يختلف بين أن يكون في مسرح العلبة أو في أي فضاء يقام لهذا الغرض ، كما أتضح بأن للصورة القابلية على اكتساب وتحميل سمات علامائية وإشارية تفضي تداولياً إلى قاعدة استناد المعنى التأويلي . كما اتضح بأن الصورة وسيلة اتصالية وأداة معرفية لأدراك معطيات الرؤية الإخراجية . كما أكد البحث بعد دراسة العينة بأن الصورة المنجزة في فضاء العينتين قد حققت حضوراً مثالياً للاستجابة بوصفها نسيجاً مركباً دلالياً مرتبطاً بإنتاج المعنى .

المصادر :

الأزيرجاوي (فاضل) أسس علم النفس التربوي ،جامعة الموصل ،وزارة التعليم العالي ، ١٩٩١ .

أنشتاين (سيرجي) ،الأحاساس السينمائي ، تعريب سهيل جیده،بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٥ .

إيلام (كبير) ،سيميائا المسرح والدراما ، ط١ ، تر رثيف كرم ،الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .

برنستون(موسوعة الشعر) ترنايف العجلوني ، بغداد:مجلة الثقافة الأجنبية ،العدد ٢ ،دار الشؤون ٢١٩٦٢ .

بريث (ر.ل) التصور والخيال ، تر عبد الواحد لؤلؤه ، بغداد : دار الرشيد ، ١٩٧٩ .

بنثلي (أريك) نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد : وزارة الأعلام، ١٩٧٥ .

بونتي(موريس ميرلو) المرئي واللامرئي ،تر سعاد محمد خضر ،بغداد :دار الشؤون، ١٩٨٧ .

بيكون (بياتريس) المسرح والصورة المرئية، ج ٢ ،تر سهيل الجمل ، القاهرة: المسرح التجريبي، ٢٠٠١ .

دال (جيرال دولو) السيميائيات أو نظرية العلامة ، ط١،تر عبد الرحمن بوعلي ، سورية : ٢٠٠٤ .

دوبري (ريجيس) حياة الصورة وموتها ، تر فريد زهي ، بغداد ، دار المأمون، ب ت .

رياض (عبد الفتاح) ،التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة: دار النهضة ، ١٩٧٤

ريد (هربت) ، الفن والمجتمع ، تر فارس متري ، بيروت: دار القلم ، ١٩٧٥ .

زوست (أرت فان) ، التأويل وعلم الرموز ، تر أنطوان أبو زيد ،باريس: مجلة العرب، عدده ١٩٨٩، ٥٥

حطب (فؤاد) وآمال صادق، علم النفس التربوي ، جامعة الموصل ،وزارة التعليم العالي، ١٩٩١،

سانتيانا (جورج) الإحساس الجمالي ، تر محمد مصطفى ، القاهرة: الأنجلو المصرية ، ١٩٦٦ .

سكوت (روبرت) اسس التصميم ، ط٢، تر عبد الباقي إبراهيم ، القاهرة : دار النهضة، ١٩٨٠

ستونليز(جيروم) النقد الفني ، ط١، تر فؤاد زكريا ، بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٤ ،
عبد (مسلم طاهر) عبقريّة الصورة ، عمان : دار الشروق، ٢٠٠٢ .

عدد من المؤلفين ، سيميائ براغ ، تر أمير كوريه ، دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٧٩
فاليري ، التأويل ،باريس: مجلة الفكر العربي ، العدد تموز ، ١٩٨٨ .

فونتاني (جاك) سيميائ المرئي ، تر علي أسعد ،سوريه :دار حوار، ٢٠٠٣ .

لانجر (سوزان) ، ملاحظات حول فن الفلم ،تر راضي الحكيم ،بغداد:مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد، ١٩٨٦ .

الماجد (عبد الرزاق) مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ،بيروت:المكتبة العصرية ، ب ت .

ميثيز (كريستيان) لغة السينما ،تر محمد علي الكردي ،بغداد: مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد، ١٩٨٦

الهالي (صادق) فلسجة الجهاز العصبي ، ج١، بغداد: مطبعة الأديب ، ١٩٨٢ ،

هاوزر (أرنولد) فلسفة تاريخ الفن ، تر عبده جرجيس ، القاهرة : ١٩٩٨

المقابلات :

عادل كريم ، مقابلة شخصية، قسم الفنون المسرحية، ٥-٣-٢٠١٠ .

BEWIT PORKER THE PRINCIPLES OF AESTETICS (N. Y)

2 nd .crofter . 199

TICKER MAN .HERE . ANATOMY IN HISTOLOGY , (N . Y)

,s.g.k ,pre , 1967 .