Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 3

The aesthetics of synchronization in the actor's performance and the scene of the theatrical act

Adel Khalil Ibrahim [1,a], Nashat Mubarak Sliwa [2,b]

1,2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: adel.22fap1@student.uomosul.iq

b E-mail: nashat1978@uomosul.edu.iq

Received: 17 June 2024 Accepted: 12 August 2024 Published: 30 September 2024

Abstract:

Theatrical performance has opened up to new and expanded concepts by absorbing and crossbreeding with various sciences and employing them in its structure to reach the creation of new aesthetic and artistic data capable of expressing the contents carried by the actor, represented by the messages of the performance and in a more effective way due to the development of topics into overlaps and ambiguities over time. The concept of synchronicity has effectively impacted the development of performance processes, its expansion and its characteristics, and its attempt to express and interact with content. Based on the preceding, the researcher derived the subject of his research (Aesthetics of synchronicity in actor performance and the theatricality of theatrical action). Based on the above, the researcher divided his study into four chapters. Chapter 1 included the research problem, the importance of the research and the need for it, its objectives, its limits, and the identification and definition of terms procedurally. The research problem was specifically defined by the following question: How did the concept of synchronicity work in the actor's performance in the theatrical performance?

The importance of the research lies in (attempting to shed light on a new concept from the concepts that overlap with the process of theatrical performance in the theater performance, as it benefits researchers and students in the field of theater in general and the field of acting in particular). Chapter 2 was based on two sections, the first of which was entitled The Aesthetic Dimensions of Synchronicity, and the second of which was entitled Synchronicity between Actor Performance and Performance Elements, by following the researcher's work on the applications of synchronicity in the experiences of many international and Arab directors and showing the methods by which synchronicity was employed in the structure of theatrical performance in the plays of each director. Chapter three included the research procedures and contained the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and then the sample analysis. The fourth chapter included the research results, their discussion, and the study findings. The researcher presented a set of recommendations and suggestions that can benefit from scientific research and the applied field References. Finally, the research concludes with a list of references.

Keywords: Aesthetic, synchronization, performance.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي

عادل خليل ابراهيم[١]، نشأت مبارك صليوا[٢]

الملخص:

ان الأداء التمثيلي قد انفتح على مفاهيم جديدة وموسعة من خلال استيعاب العديد من العلوم والتلاقح معها وتوظيفها في بنيته من أجل الوصول الى خلق معطيات جمالية وفنية جديدة قادرة على التعبير عن المضامين التي يحملها الممثل، والمتمثلة برسائل العرض وبشكل اكثر فاعلية نظرا لما آلت اليه الموضوعات من تداخل والتباسات عبر تطور الزمن، فكان لمفهوم التزامنية التأثير الفاعل في تطوير عمليات الأداء واتساعه وخصوصياته، ومحاولته التعبير عن المضامين والتفاعل معها، ومن خلال ما تقدم من إيضاح فقد استمد الباحث موضوع بحثه (جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي) وتأسيساً على ما سبق فقد قام الباحث بتقسيم دراسته الى أربعة فصول وهي كالتالي:

الفصل الأول وقد تضمن الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه، وأهدافه، وحدوده، وتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً، وقد جاءت مشكلة البحث محددة بالسؤال التالي (كيف اشتغل مفهوم التزامن في أداء الممثل في العرض المسرحي) .

أما أهمية البحث فتكمن في (محاولته تسليط الضوء على مفهوم جديد من المفاهيم التي تتداخل مع عملية الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، كما يفيد الباحثين والدارسين في حقل المسرح بصورة عامة وحقل التمثيل بصورة خاصة). اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه (يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص) . في حين هدف البحث الى (تعّرف جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي) .

وفي الفصل الثاني قام الباحث بتأسيس إطاره النظري من مبحثين حمل المبحث الأول عنوان الأبعاد الجمالية للتزامن ، اما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان التزامنية بين أداء الممثل وعناصر العرض من خلال تتبع الباحث لاشتغالات التزامنية في تجارب العديد من المخرجين العالميين والعرب، وتبيان الكيفيات التي وظفت من خلالها التزامنية في بنية الأداء التمثيلي في العروض المسرحية عند كل مخرج من المخرجين . ومن ثم توصل الباحث في نهاية الفصل الثاني الى مجموعة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

اما في الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث واحتوى على مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث ومنهجية البحث ثم تحليل العينة .

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث ومناقشتها، نذكر أهمها:

١. تحققت التزامنية من خلال تداخل الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، سواء على مستوى التداخل بين الممثلين والتشكيلات الجسدية أو على مستوى الترابط بين عوالم الخشبة وصالة المتفرجين كما حدث في مشهد خروج الممثلين الذين يؤدون أدوار الولادات وتداخلهم بأداءاتهم الجسدية مع البطل مسعد.

٢. فتحت التزامنية عمليات الأداء التمثيلي نحو آفاق من التجاور والترابط بين عناصر الفعل المشهدي التي تناغمت لتقدم صور مشهديه مبتكرة وخلاقة تسهم في صناعة جذب بصري للمتفرج نحو أفق الحدث الأدائي التمثيلي في جميع مشاهد العرض المسرحي.

٣. المؤثرات الصوتية من خلال تزامنيتها مع الفعل الأدائي التمثيلي اسهمت في خلق منظومة سمعبصرية متكاملة تمنح للأداء القدرة على الانفتاح الدلالي مكانيا وزمانيا عبر الإشارات والرموز التي تحملها تلك الأصوات كما في مشهد القرع على الدروع الحديدة والمؤثرات الصوتية التي رافقت الانفجارات الكونية والحربية التي كانت تعرض على الشاشات الثلاث

[١] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
[٢] أستاذ/ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

بالإضافة إلى الاستنتاجات وتلها المقترحات والتوصيات التي قدمها الباحث من أجل الإفادة منها في مسيرة البحث العلمي والمجال التطبيقي، وأختتم البحث بثبت المصادر والمراجع ، ثم الملخص باللغة الإنكليزية .

الكلمات المفتاحية: الجمال ، التزامن ، الأداء.

مقدمة:

ان النزوع نحو معالجة الزمن على وفق المقتضيات الفنية داخل العمل الفني يأتي من كونه يعد الفاعل الأهم الذي بموجبه تتم صياغة العلاقات بين البنى المؤسسة للشكل الكلي النهائي للصورة الفنية ومعناها، فالزمان يمتلك أشكالاً متباينة من حيث البساطة أو التركيب والتعقيد، وأكثر الأشكال تركيباً هو الشكل التزامني والذي بموجبه يحاول الفنان البحث في العوالم والأزمنة غير المألوفة عن المدهش والمغاير وخلق قيم ترابطية بين مشاهد منفصلة من تلك العوالم ليشكل منها حدثاً انياً لا تحده تقسيمات زمنية ويمتلك دلالة ومعنى واحد.

ان التجربة التزامنية في العمل الفني تتمحور حول اللحظة الآنية وعملية الوعي بهذا الآن أو بهذه اللحظة الحاضرة التي يجب أن تكون لحظة مزدحمة بالمعنى لكونه يمثل انعكاساً للامتداد الزمني بكل ابعاده، لحظة قادرة على مشاكسة الذهن من خلال قدرتها على استيعاب مجموعة أزمنة مترابطة يتم بموجبها تشكيل الصورة التزامنية داخل الفضاء الفني، حيث يكون للزمان الأهمية في ترابط مقومات وعناصر تلك الصورة بكل ابعادها سواء على مستوى الابعاد المادية أو الأبعاد الذهنية، فهو يخلق نوع من العلاقات والتوافقات بين عناصر متعددة في آن واحد ليصل بالصورة الفنية الى التنوع والتعدد .

لقد استطاعت التزامنية ان تجري تحولات متعددة في الانساق الدلالية في المسرح من خلال خلخلتها للزمن وحركيته والذي ينعكس على حركية العناصر المؤسسة للفعل المشهدي المسرحي، مما جعل اللحظة الأدائية قادرة على استيعاب كل تلك العناصر المتفاعلة فيما بينها في لحظة معينة من أجل تقديم تصورات جمالية وفكرية متقدمة في عمقها وطروحاتها المعرفية، فالاتفاقات الزمنية التي تحدث بين الممثل وأي عنصر آخر من عناصر الفعل المشهدي بإمكانها أن تشكل حدثا تزامنيا يستوعب تعددية المشاهد المنفصلة ويؤسس للوحدة بينها.

وبما أن العملية التزامنية بوصفها عملية ترابط احداث مختلفة تنتمي لأزمنة وامكنة متفرقة ووقوعها في زمن واحد هو زمن اللحظة الانية، لذا كان لها من وجهة نظر الباحث ارتباط وثيق بعملية الاداء التمثيلي، فالممثل في بعض المواقف الادائية وخصوصاً تلك التي تتعلق بعمليات تداخل مستويات الازمنة والمتمثلة بأحداث متعددة تختلف زمنيا لكنها تتقارب على مستوى المحتوى الحدثي ومن ثم ربط تلك العوالم او الحوادث باللحظة الراهنة المتمثلة بـ (الهنا والان) وتخليص تلك الحوادث من مفهوم الزمن النفسي واخضاعها لمفهوم الزمن المسرحي الذي هو زمن اللحظة الراهنة (العرض _ الاظهار) فقط، فعملية الاداء التمثيلي قد تتخذ صيغاً واشكالاً متعددة كالتزامن مثلاً والذي يدفع بالأداء نحو عملية جمع العديد من المشاهد والاحداث المنفصلة في مشهد واحد من اجل الاحاطة بمجموعة من الازمنة المتوالية وعرضها في فضاء واحد يرتبط باللحظة الحاضرة عبر عناصره المشهدية المتعددة التي تتمثل بالضوء والماكياج والديكور والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر التي تتضافر جهودها وتترابط في اللحظة الآنية بغية صناعة حدث تمثيلي يسهم بشكل او باخر في بلورة رؤى جديدة يمكن من خلالها الولوج الى مكامن كثير من المشكلات والتعامل معها بشكل اكثر فاعلية ينسجم وطبيعة تلك المشكلات أذ امتاحت العلوم من بعضها مصطلحات ومفاهيم وحتى ادوات تحليلية اسهمت في ايجاد حلول لكثير من المشكلات.

وبناءا على انفتاح العلوم على بعضها وترابطها المعرفي في الكثير من مفاصلها، لذا انفتح المسرح على علوم كثيرة ليستفيد منها في بلورة الفعل الأدائي، فقد ارتبط بشتى البنى المجاورة للعلوم الاخرى وتداخل معها مفاهيمياً منها ما هو إنساني ومنها ما هو علمي كالفلسفة وعلم النفس والفيزياء وعلم اللغة وغيرها من العلوم من أجل صياغة المنطوق النظري والعملي لإشتغالاته ولتأسيس أشكال ومضامين وعلاقات جديدة ومغايرة تنسجم مع التطلعات الراهنة، فمحاولة الإحاطة بالزمان عبر الجمع بين المادي والمحسوس والمدرك ذهنياً بصيغة تزامنية هي محاولة لاستيعاب الحدث بكل تمفصلاته والتعبير عنه بصورة وافية تجارياً مع

التحولات السريعة للمفاهيم والافكار والأحداث التي تتمظهر في العالم وتتجلى من خلال الأعمال الفنية بشتى تفرعاتها وأجناسها ومنها العمل المسرحي.

ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي) كمحاولة للوقوف على جماليات التزامن في الصورة المشهدية ومديات ارتباطها بالأداء في العرض المسرحي.

- اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على مفهوم جديد يتعلق بعمليات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي، فضلاً عن استيضاح الرؤى الفكرية للتزامنية والبحث عن الاليات التي تتجلى من خلالها في الاداء التمثيلي

اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص.

- هدف البحث: يهدف البحث الى:

اولاً: تعّرف جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي.

- حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:

حد الزمان: ٢٠٠٩.

حد المكان: العراق – الموصل.

حد الموضوع: دراسة جماليات التزامن في أداء الممثل ومشهدية الفعل المسرحي في عرض مسرحية (الحقيبة).

- تحديد المصطلحات:

اولاً: الجمال لغةً: عرف (الرازي) الجمال بأنه : " الحُسْن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد ... و(جَمَّله تجميلاً) زينه "(Al-Razi,1983,p.111).

في حين أن (مسعود) قال : " الجَمال . ١- مص . جمُل وجمِل . ٢- صفة الحُسن في الأخلاق والأشكال "(Masoud,١٩٦٧,p334).

وقال (مسعود) أيضاً : " جَمُلَ يَجْمُلُ : جَمالاً . ١- حسنت أخلاقه .٢- حسن شكله ... جَمَّلَ تَجْمِيْلاً ...الشيءَ : حسّنه ، زيّنه "(Masoud,١٩٦٧,p335).

كما قال (البستاني) " (جَمُل – جَمالاً) حسن خَلقاً وخُلقاً فهو (جميل) وهي (جميلة) (جَمَّلهُ) صَيَّرَهُ جَميلاً ...(الجَمال) مص . الحسن "(Al-Bustani,1986,p.93).

الجمال اصطلاحاً : يرى (برتملي) أن " الجمال ينتمي إلى الشكل ، ولكل شكل أصله في حركة ترسمه. والشكل حركة يتم تسجيلها ...ولذا لا يكون الجمال جميلاً دون الرشاقة ،"(Bertemley,1970,p.531). بينما الجمال بالنسبة إلى (سنتيانا) " ... هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور "(Abu Rayyan,1977,p.52). 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..)(Saliba,1982,p.p.407_408).أما الجمال برأي (ريد) "..هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"(Reed,1986,p.37).

ثانياً: التزامن لغةً: من أصل تزامن : " (أسم)، أما مصدره : تزامن. وقد جاء الفعل تزامن في معجم المعاني على انه(فعل) (ز م ن). (فعل : خماسي لازم، متعد بحرف). تزامنت، اتزامن, تزامن، مصدر تزامن، تزامن الحدثان وتزامنت الأحداث : وقعا في الوقت نفسه. تزامن يتزامن، تزامنا، فهو متزامن" (Al-Zawi,p.611). والتزامن: " فرع على الزمن، والزمن اسم يدل على قليل الوقت وكثيره، ويجمع على ازمان، وأزمنة، وأزمن"(Al-Jawhari,1978,p345). وتزامن الحدثين : "وقوعهما في الوقت نفسه تزامن الأحداث، وتزامن الشيئان : اتفقا في الزمن، حدثا في وقت واحد، وتزامن الشخصان : تعاصرا، عاشا في زمن واحد"(Al-Azdi,1351,p313) ، كما انها تعني " التواقت...متواقت، متزامن، حادث في وقت واحد"(Al-Baalbaki,1987,p.857).

التزامن اصطلاحاً: التزامن : هو " حدوث متزامن لأحداث غير مرتبطة سببياً - والاعتقاد بأن التزامن له معنى يفوق مجرد مصادفة "(Wilcock,2013,p.62) ، وعرفتها يمنى العيد على انها : " زمن حركة العناصر فيما بينها داخل البنية، أي حركة العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها، ويرتبط التزامن بما هو متكون وليس بما هو في طور التكوين، بما هو بنية وليس بما سيصير بنية، بنية منتظمة الحركة، متبلورة النسق، تحكمها قوانينها الخاصة، فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها، فأن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حاله "(Al-Eid,1985,p.33).

اما يونغ فقد عرف التزامنية على انها : " التوافق زمانيا، أي الوقوع في زمن واحد لحادثتين او اكثر غير مرتبطتين ببعض بعلاقة سببية ولهما نفس المعنى أو معنى متشابه...وهي ايضآ تزامن وقوع حالة نفسية معينة مع حادثة خارجية أو أكثر والتي تبدو متماثلة من ناحية المعنى للحالة الذاتية الآنية وفي حالات معينة بالعكس"(Jung,1977,p.441).

ثالثاً: الأداء لغةً: جاء في لسان العرب (لأبن منظور) عن الأداء :- قيل : اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تئده القوم تئديآ أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ، ولكل ذي حرفة اداة : وهي التي تقيم حرفته ، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو اداة ومؤد : شاك في السلاح ، وقيل : كامل اداة السلاح ، وأدى الشيء: أوصله ، والاسم الاداء"(Ibn Manzur.p.46).

الأداء اصطلاحاً: يعرف (ريتشارد ششنر) الاداء بأنه " السلوك المستعار"(Yugatyrev,1986,p.48). وقد عرفه جيلين ولسن في القاموس الفلسفي " بأنه يعادل الانجاز ، أن اي اداء لابد وأن يشمل على قدرآ معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي من خلالها يتم الأداء "(Wilson,2000,p.8).

أما هايز جوردن فيذهب الى تعريف الأداء بأنه " القدرة على التنظيم الإداري للعمل أو المشروع في الواقع وعلى المسرح، فالأداء المسرحي يعني فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانيا "(Jordan, p.12).

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: الأبعاد الجمالية للتزامن:

ان العمل الفني يخضع وبما لا يقبل الشك الى جدلية الزمن في عملية انتاجه او تلقيه وإدراكه على حد سواء، وهذا الأمر ينطبق على الأداء التمثيلي وينسحب على الفنون الأخرى، فالفنان يذهب باتجاه تحقيق مفهوم الزمن في عمله الفني من اجل تحقيق البعد الجمالي ، فالفنون تمتلك امكانية هائلة تسمح بالتلاعب بعناصرها البنائية والتكوينية لتدشن صور ابداعية طافحة بالجمال عبر خلق تزامن بين جزء أو كل تلك العناصر كالحركات والأصوات والضوء والممثلين والمجاميع وخلق توافق ادائي بين هذه العناصر وجعلها متفاعلة عبر آليات " التفكير والتحكم الذكي في المواد والأدوات والتقنيات المستخدمة في (بناء العمل الفني) من أجل التعبير عن ما يريد الفنان أن يوصله للآخرين "(Muhammad,2013,p.4). وهذا الامر بدوره سيدفع بالعمل الفني الى انتاج بناء بصري عميق الدلالة بفعل قدرة الفعل التزامني على التوحيد بين العناصر الداخلية والخارجية وبين الحدث المتخيل والواقعي والتوليف بينها في لحظة آنية لان التزامن " يفترض مسبقا وجود صلة أو رابطة فعلية بين حوادث تبدوا منفصلة لا رابط بينها "(Combs,2008,p.15). مما ينتج مشهد بصري متماسك وتكاملي وذو قيمة ابتكارية تتميز بالغرائبية وتعبر بكل وضوح عن مقصديه المنجز الفني ومبدعه.

ان عناصر العمل الفني تمتاز بالمرونة الكبيرة التي تجعلها قابلة للتقديم والتأخير والجمع بينها وبالتالي اخضاعها لتنظيم يخدم البعد الجمالي والفكري لمقاصد الفنان وذلك لان العمل الفني هو" ثمرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فأن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلق عليه طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح، ومعنى هذا ان العمل الفني لا بد ان يصدر عن مهارة ابداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن، وتحقق الزماني ابتداء من المكاني "(Ibrahim, p.p.42_43). فلا يمكن ان نستشعر اي قيمة للعمل الفني دون ان يكون هناك نوع من الانسجام والتآلف في عملية تصميم الصورة المشهدية عبر اخضاعها لمقاييس فنية على صعيد البنى الداخلية والشكل الخارجي وذلك لأن " النظرة الاجمالية لأي عمل فني تسبق دائما النظرة التحليلية ... لأنه لا معنى للأجزاء منعزلة بعضها عن بعض بل يتوقف معناها على موقعها من سائر الاجزاء وعلى كيفية انتظام الشكل الكلي في اجزائه "(Shawqi,1999,p.55). وهذا الامر يجعل المتلقي قادر على ادراك عمليات التزامن في العمل الفني من اللحظة الاولى لعملية تلقيه وقبل ان يخوض في حيثيات العمل او يدخل في البعد التحليلي للأجزاء التي يتكون منها العمل الفني حتى.

ان العنصر الزمني في التجربة الفنية يكون " حسي داخلي مشروط بالتأمل فنحن نشعر بالقبل والبعد ونحن بإزاء تذوق أي عمل فني، كما ان لحظات التجربة الجمالية تترابط في الأستمتاع الجمالي ترابطاً أحكم مما يحدث لها في أي نوع آخر من التجربة. ان أي عمل (فني) ينطوي بصفة دائمة على عنصر الزمن الذي يميز بخصائص رئيسة هي ان يكون بعداً من أبعاد العمل الفني وان يكون بمثابة الصيغة الزمنية له"(Al- Douri,1999,p.40) ، فالزمن في التجربة الفنية يكون له فاعلية كبيرة من حيث بناء فكرة العمل والتعبير عنها وكشف القيم الدلالية . كما انه يلعب دورا مهما خصوصا في الجانب النفسي حيث " يمكن ان يسهم الزمن في بعض الأحيان في رسم الجو النفسي للشخصيات، وفي ربط الأحداث بحيواتهم الداخلية، وعندها تبدو جميع عناصر الزمن ملحقة بالزمن الكابوسي او برؤياه المستبشرة"(Hatini,1999,p.188) ، فالفنان احيانا يعمد الى تزامنية الداخل مع الخارج او الذاتي مع الموضوعي او حتى ربط الماضي بالحاضر وخلق نوع من التوافق بينهما عبر ربط الزمان بالآنية ليدفع المتلقي الى الاحساس براهنية الحدث وكأنه حدث يحضى بالاستمرارية والديمومة على صعيدي الزمان والمكان ، " فالديمومة هي جزء من الزمان وهي الزمن الذي تستغرقه حادثة معينة، ففكرة الزمان تبدأ عند فكرة الديمومة، وفكرة الديمومة ناتجة من التجربة الداخلية، فإدراك الديمومة يعني أننا ندرك في نفس الوقت تغيرا ودواما"(Al-Alusi,1986,p.11). وهذا ما تسعى اليه مجمل النتاجات الفنية حيث تدفع المتلقي نحو الشعور بانه يحيى وسط دوامة الحدث ويعيش كل تفاصليه وبالتالي الوصول الى نوع من النشوة الانفعالية ويتحقق عنده التجاوب الجمالي الفاعل بين ما هو كامن في الداخل وما هو معاش في الخارج.

وفي الفن السوريالي حيث نجد الجنوح نحو عوالم جامحة عابرة على المنطق الزمني المعتاد، فالسوريالية هي " آلية نفسية خالصة، يستهدف بوساطتها التعبير، ان قولاً، وان كتابة ، عن السير الحقيقي للفكر، هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل وتأسيساً على ذلك فإنّ السريالية تهدف الى الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر الهام للفنان بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل ومنطقياته، فهي إشكالية المعرفة والعلاقات القائمة بين الوعي واللاوعي التي نعتمد في حلها على منهج خاص يتطلب درجة عليا من التكامل"(Sahib & others,2002,p.94). هنا نجد ان الزمان قابل للحركة مع حسب الحركة التي يفرضها المكان، وهذه لحركة خاضعة لإرادة الفنان وبالتالي نستطيع القول بأن الفنان هو الذي يمسك بزمام الزمن ويتلاعب به على كيف ما تتطلبه الفكرة التي يريد التعبير عنها وبما يخدم ابراز العنصر الجمالي، فالزكان هنا يتميز بالحرية، ولكنها الحرية الخاضعة للمنطق الجمالي والتعبيري وليس الفوضوية.

حين يتم التعامل مع الزمان كعنصر فعال ضمن انساق العمل الفني فأن العامل التعبيري ستكون له فاعلية وحضور على اعتبار ان الفنان سوف يستثمر الكثير من المفردات ليؤكد من خلالها على حضور الزمن الذي بدوره يتضمن جزء من فكرة العمل الفني وعامل من عوامل الادراك التعبيري.

ومن خلال ما تم طرحه فأن الباحث يرى ان عامل قياس حركة الزمن ووجوده في بنية العمل الفني يتحدد بالعديد من الفرضيات وهي:

١."الفرضية السايكولوجية التي تتحدد بالتفاعل الحاصل بين لحظات العمل الفني وديمومتها،وقدرتها على خلق الصراع الداخلي في مخيلة الفنان الذي يخرجه على شكل تعبيري، وذلك لكون " الزمن ماهو إلا تركيب فكري ذهني . ويرى أرنست ماخ ان إدراكنا للزمن مصدره الإحساس بمعنى ان إحساساتنا هي التي تدلنا على الزمن وتعرفنا به.

٢.فرضية الحركة التي بدورها تخلق نوع من العلاقات الجمالية والفنية فيما بين العناصر التي تؤلف بنية العمل الفني .

٣.فرضية اللحظة الآنية وراهنيتها ورؤية الفنان لآلية تحديد وتوظيف عامل الزمن في العمل الفني"(Al-Siddiqi,1995,p.32).

ان المفهوم الزماني قابل للتغير على وفق ما تقتضيه هيئة العمل الفني العامة ليؤلف بالتالي وحدة العمل الفني كما يظهر في شكله النهائي، فأن" أنتباهنا للشيء المرئي هو احدى وسائل إدراك جميع العناصر كأجزاء من كل واحد كما ان الوحدة المرئية تنشأ من وحدة إنشائية اكثر عمقاً وليست تلك الوحدة الانشائية مجرد ظاهرة طبيعية تأتي نتيجة ضرورة حتمية وهذه الضرورة في الطبيعة عبارة عن الفعل المتبادل بين قوى النمو وتأثيرات التشكيل بالبيئة المحيطة"(Gillam,1968,p.44)، فعملية الصراع التي تدور فيما بين الفنان وأفكاره هو الذي يولد زمن التعبير أو الخطاب إن صح التعبير، والفلسفة تذهب الى اعتبار الزمن عبارة عن مجموعة من الأناة، تقترن بهذه الآن الزمنية ذات الفنان وخياله وإدراكه الحسي وذهنيته " فالزمان والمكان يصبحان اكثر من مجرد

موضوعات للإدراك الحسي بمعنى انهما يصبحان عاملين على الحفاظ الذاتي "(Reid,1975,p.70). فعبرهما يمارس الفنان عمله الذي هو في نهاية الأمر عملية بحث عن الكينونة والهوية التي يؤكد بواسطتها وجوده كذات فاعلة في العالم.

إن الزمن بوصفه متغير رئيسي في العمل الفني إضافة الى متغير المكان " الشكلان الاساسيان لوجود المادة ، وصفتان جوهريتان من صفاتها ، فالعلاقات الزمانية فتدل على ترتيب وقت الاحداث المتعاقبة وعلى ديمومتها وكانت الفلسفة المادية تقول دوما بموضوعية وشمولية المكان والزمان وهذا يعني انهما موجودان خارج الوعي، وبصورة مستقلة عنه ، وانهما ملازمان لكافة مواد الواقع وظواهره "(The Concise Philosophical Dictionary,1986,p.474). ومن خلال عمليات التفاعل بين هذين المتغيرين وتداخلهما مع بعضهما البعض ينتج ما يمكن أن يصطلح على تسميته بالزمكان الذي هو " هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكثف ، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً ، والمكان ايضا يتكثف ، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً او جملة احداث والتاريخ . علاقات الزمان تتكشف في المكان ، هذا التقاطع بين الانساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني "(Mikhail,1990,p.6). من هنا يمكن ان نستشف ان عملية اقتران الزمان بالمكان يمكن لها ان تستحضر او تستعيد حوادث كثيرة منفصلة عبر تزامن زمكانيات متعددة.

ووفقاً لما تقدم في التزامن، فأنه يمكن القول بأن " من الجائز ان المصدر الحقيقي للفهم الجديد للزمان، ولذلك الطابع المباغت الذي يصف الفن الحديث من خلاله الحياة هو الافتتان ب(التزامن) واكتشاف ان الشخص الواحد يجب ان يجرب في الوقت الواحد أشياء كثيرة، غير مرتبطة، يستحيل التوفيق بينها من جهة، وان الناس المختلفين الموجودين في أماكن مختلفة كثيرا ما يجربون نفس الأشياء، وأن الاشياء ذاتها تحدث في الوقت الواحد في أماكن منعزلة انعزالا تاما بعضها عن البعض، من جهة أخرى "(Hauser,2005,p.495). فهي عملية شمولية الطابع تدفع العناصر المتباعدة لخلق تشاركية في كل تفاصيلها في محاولة للبحث عن التكامل على كافة المستويات وتدشين عالم موحد تترابط فيه الأفكار والتطلعات والتجارب .

لقد كان لمصطلح التزامنية ارتباط بالعوالم الفنية الحديثة وفلسفة اشتغالها، وعلى وجه التحديد تلك الاجناس الفنية التي تنضوي تحت لواء التجليات الفنية الجمالية والتي تتفاعل مع الواقع ويتجلى من خلالها عبر الافادة من طروحاته المعرفية التي يتم تحويلها الى ميدان التجربة التطبيقية على الرغم من تعددية البيئات الثقافية واختلاف آليات توظيف وتطبيق تلك البنى والمعارف، ولذا يتوجب على الفنان ان يتعرف على " الروابط التي ينسجها النص والصورة فيما بينهما ، ويخترق مشهدا ثقافيا مشبعا بالعلامات ، مكونين مسارات جديدة بين الصبغ المتعددة للتعبير والاتصال "(Abu Rahma,2013,p.107). وعملية التوغل هذه في حقول وميادين الفلسفة يستند من القدرة على عملية تحويل المضامين من حقل الفلسفة الى حقل الفن والاستفادة منها من خلال المشتركات التي تؤسس لمفهوم او موضوع ما، واندماجهما ليبدو وكأنهما يشكلان موضوعا موحدا ومتجانسا ومترابط ، وهذا من شأنه أن يعزز المعنى الفني ويجعل القوى التي تكمن في بنيته ومضمونه لتبدو أكثر عمقاً.

المبحث الثاني: التزامنية بين أداء الممثل وعناصر العرض:

ان التزامنية في العرض المسرحي تشير الى عملية تناغم للعناصر المختلفة التي يوظفها المخرج من أجل تدشين الصورة المشهدية مثل الاضاءة والديكور والممثل والمؤثرات الصوتية وبقية العناصر، فتزامن هذه العناصر مجتمعة أو جزء منها كفيل بتدشين صورة مشهديه حافلة بالدلالات والسمات الجمالية، كما يكون من شأنها رفع قيمة الاستجابة والتلقي بين العرض والجمهور، فالممثل العنصر الأهم في عملية الأداء التمثيلي داخل العرض المسرحي، وهو الحامل لرسالة العرض، فأن المخرج يسعى الى تدعيم هذا العنصر ورفعة قيمته الأدائية عبر اسناده ببقية العناصر وبشكل متزامن.

وبما أن التزامنية هي عملية ترابط بين حدثين يقترنان ببعضهما ويدركان بحاسة البصر ومجال الرؤية، من هنا كان لها اشتغال في عمليات أداء الممثل في العرض المسرحي، سواء على مستوى إدراك الممثل للعديد من الحوادث والعوالم في آن واحد، أو تزامن عمليات الأداء مع عناصر السينوغرافيا منفصلة أو مجتمعة معا، فالممثل هو العنصر البصري الأهم الذي يمنح للعناصر الأخرى معناها وفق أليات تعامله معها، فهو " وظيفة تعبيرية تكون أداة توصيل بين النص والمتلقي عن طريق الأعمال الدلالية التي يرسلها، أما بتعامله بشكل مستقل بحد ذاته، أو بتعامله مع عناصر العرض الأخرى، لخلق صور متنوعة لمشاهد العرض، وبهذا نجد مجموعة الإشارات والإيماءات التي تصدر من الممثل مقترنة بدوافعه ونوازعه الداخلية المتزامنة مع الشخصيات الأخرى التي يؤديها، مرتبطة

ارتباطا وثيقا مع العناصر المكملة للعرض المسرحي"(Ali,2021,p.185). بغية منح الأداء حيوية أكثر من خلال التأكيد على العوامل النفسية الداخلية واستجلائها لتشكل كينونة وعنصر مرئي من عناصر الصورة المسرحية.

ان الشخصية التي يؤديها الممثل تشتمل على افعال عديدة منها ما هو دخلي ومنها ما هو خارجي فالممثل يحاول عبر ممكناته ان يخلق تزامنية بين الخارجي والداخلي الذي هو عبارة عن " افكار واحلام يقظة وتطلعات وذكريات ومخاوف وتخيلات سرية غير منطوقة ... وتتجلى طريقة المخرج في أن يرينا الواقع الداخلي من خلال أخذنا بصريا أو سمعيا داخل العقل لكي نرى أو نسمع ما تتصوره الشخصيات أو تتذكره أو تفكر فيه "(Boggs,2005,p.54). وهذه الحيثيات تمثل امامنا من خلال التزامنيات التي تحدث بين الممثل وبين المعادلات الموضوعية والعناصر المشهدية الأخرى التي يتم توظيفها كالممثلين الأخرين أو المجاميع أو الوسائل التكنلوجية والإكسسوار وما الى ذلك، والتي تمنح الأداء التمثيلي القدرة على خلق التزامنية بين المستويات الداخلية النفسية والخارجية او الفيزيائية عند الممثل من أجل تحقيق ابهار واقناع عند المتفرج.

أن أداء الممثل عند (انتونين أرتو) صاحب (مسرح القسوة) فقد منحه " أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على أدائه "(Artaud,1973,p.87). فهو ركز على العمليات الداخلية النفسية في تجربة الممثل وبحث عن قيم روحية وإنسانية في ذات الممثل في معادل موضوعي يجعلها تتزامن " وتتواصل مع الحياة والقوى الخفية للعالم، والدوافع المتسامية دواخل النفس العميقة "(Jaadan,2022,p.154). ولعل هذا هو السبب في عملية البحث في الأسطورة ومغاور اللاوعي التي دفع ارتو ممثله للبحث فيها عن أداء صادق يكون قرين للحياة.

لقد كرس أرتو في أعماله العديد من المفاهيم التي تنهض عليها عروضه المسرحية، وهذا يتضح جليا من خلال تكرار مفردات الطقس والأسطورة والسحر وغيرها، فهو " يرفض منطق العقل ليضع الحس بديلا موضوعيا له، على اعتبار ان العقل يكبلنا داخل ذهنية متحجرة وسادية. ولهذا فهو يطرح التلقائية اللاعقلانية والهذيان بديلين لتحرير مكبوتات الجسد، ولهذا يدخلنا في الطقس عبر قوانين (السحر الهولوفراسي) الذي يمثل فيه الجزء الكل، والسحر الأسود الذي يتطلب نوعا من التعزيمات السحرية لتفعيل اشتغاله بين الهذيان والطاعون "(Al-Takma Ji,2014,p.75). وهو بهذا يبحث عن المنطق الروحي المتحرر عند الممثل عبر إزاحة كل المعوقات ومن ثم الوصول الى منطقة اللاوعي والهذيان بوصفهما يمثلان مفاهيم إنسانية حقيقية وصادقة تتزامن مع ذات الممثل ووجوده ككيان بشري معذب ومستلب.

أن تجربة أداء الممثل عند (تاديوش كانتور) صاحب (المسرح التشكيلي) ذهبت باتجاه خلق ما يشبه المعادلات الموضوعية للممثل عبر توظيف المانيكان، تلك " التي يحملها الممثلون معهم والتي تشبه هوية الأنسان الأولى المنسية (أنا الذاكرة) الخاصة به التي يظل يحملها معه، فقد تتحول خشبة المسرح الى منطقة فيها نوع من التبادل بين الأجساد الحية والأشياء حيث هناك انتقال مرن بين الكائنات البشرية والدمى الميتة لإقامة حوار بين البشر والأشياء "(Ties Lehmann,2008,p.35). وهذه التزامنية في الأداء هي بمثابة خلق وحدة بين عالمي الذات والموضوع عند الممثل من خلال ربط تلك العوامل على وفق ثنائية (الممثل – الدمية) أو (الحياة – الموت) وجمع هذه المتناقضات في صورة كلية من أجل جعل الأداء منفتح على الدلالة. فالممثل عنده " يمثل بدوره تمثيلاً جوهرياً وجود الانسان المقترح فوق خشبة المسرح وينوب عنه، انه من اكثر المبدعين اللذين تخلصوا من الممثل بإطاره التقليدي ومنطوقه غير التقليدي "(A Group of Polish Theater Critics and Its Creators,2000,p.24). فهو لا يلغي وجود الإنساني الى حد التماهي ويندمج مع الشخصية كما انه لا يقدم ذاته ويتجاهل الآخر، بل يعمل على تزامنية الشخصي مع غير الشخصي في لحظة انية واحدة. كما ان ممثل كانتور يتزامن في فعله الأدائي مع موجودات الخشبة وعناصرها، لذا نرى " ان جسد الممثل وحركته تأخذ شرعيتها من كل مسطح، ومن كل خط تبنيه على خشبة المسرح والحركة تتوالد في حركات متتالية، تخرج من شخصية لتدخل في نسيج وحركة شخصية أخرى "(Yan,2006,p.3). فكل الموجودات المادية على الخشبة بالضرورة يكون بينها وبين الممثل علاقات وارتباطات مع الحدث الذي يؤديه لذا فهي محكومة بعلاقات تزامنية تكشف عن ترابطات الأزمنة والأمكنة الموازية التي اسهمت في تأثيث الحدث الآني على الخشبة.

ولقد عمل (بيتر بروك) على تزامنية الثقافات المتنوعة بين الممثلين من أجل الوصول الى رسالة شمولية يكون فضائها العالم، وهذه التزامنية تم صياغتها بواسطة " الكلمات المشتركة، والإشارات المشتركة، والأطر المرجعية المشتركة، واللغات المشتركة،

واللهجات المشتركة، والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة "(Brooke,2002,p.358). فهذه التزامنية كثفت الحضور الدلالي في الأداء عبر اعتمادها على مصادر ثقافية وحركية تنتمي الى أمكنة وأزمنة مختلفة ترابطت في لحظة آنية على الخشبة من أجل خلق آفق واحد على الرغم من تعددية المرجعيات.

أما بالنسبة لتعامل المخرج (جيرزي كروتوفسكي) صاحب نظرية المسرح الفقير مع الممثل فقد جاء مركزا على الممثل وحده مانحا له الأولوية دون التأكيد على العوامل الأخرى التي كان ثانوية بالنسبة له، فقد كان يقول " أن سحر المسرح يكمن في فعل الممثل...وطالب ممثليه بأن ينتصروا على أجسادهم وافعالهم بطريقة مستقلة عن عناصر الإنتاج، وذلك بتحرير الحواس البدائية والوصول الى حالة من الكشف الذاتي التلقائي وذلك تحت ضغط جسدي مشدد "(Abdel Hamid,2011,p.69) ، ولذا اشتغلت عند ممثليه التزامنية بين الجانب الروحي والشكل الخارجي للشخصية عبر دفع الممثل للبحث والتنقيب في مغاور اللاوعي عن مقومات روحية وإنسانية لتكون معادلا موضوعيا للحياة، وبذلك يحقق الممثل تزامنية في الأداء عبر " ربط ما هو روحي بما هو جسدي بطريقة تقود الى تحرير العقل الباطن أو اللاوعي وبالتالي تجاوز الممثل لذاته "(Abdel Hamid,2011,p.70). وبالتالي ستتحقق للمثل عملية الإشراقات الروحية المتمثلة بالإنساني والطقسي عبر التخلص من اليومي والمعتاد والوصول الى مناطق النقاء والجوهر والثراء التي تكون قرائن لما هو مسرحي في الأداء محققاً بذلك تزامناً وتواصلاً بين البصري مع الروحي (Kojève,2021,p.172).

إن ممثل كروتوفسكي كان يتدرب كثيرا من أجل ان يجعل المادي يتوافق ويتزامن مع الروحي عبر " تقنية تدريب الممثل ذات التطلعات الميتافيزيقية والروحية المتصوفة لتحرير الممثل من العالم المادي بدءا بجسده وانتهاء بعلاقته مع المتلقي كنظام اجتماعي مفعم بالممارسات الطقسية ذات البعد الأسطوري "(Al-Maliki,2008,p.56). في محاولة للتخفيف من سلطتي الوعي المطلق والعقل المتسيد والإرتكان الى العوالم الروحية للتماهي مع المطلق والتوحد بين عالمي الذات والموضوع للوصول الى الوحدة الكونية.

ولو نظرنا الى أداء الممثل عند (ريتشارد فورمان) صاحب مسرح الوجود الهستيري فسنجد أن عرض مسرحية (اشباع رغبات الجماهير) " يقدم لنا سيلا من العناصر التي تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدد من المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص. لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل، بل تتدفق في صورة شظايا، وأحداث مبتورة، وبدايات جديدة وتحولات في المنطق، فالعرض يشير في البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار، لكنه سرعان ما يشرع صراحة في خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق بعض في كولاج (تزامني) "(Kaye,1999,p.74). أيضا وفي العرض نفسه نرى انه " قام بتسجيل حوارات الممثلين الأربعة الرئيسيين على شريط بحيث ينطق كل منهم بكلمة منفصلة بشكل تزامني بغض النظر عن الكلمات المخصصة لأدوار كل منهم في النص، ثم قام بتوزيع أصوات الممثلين الأربعة على أربع سماعات منفصلة... ثم وزع السماعات على الأركان الأربعة لقاعة المتفرجين. وإذ (يتزامن) الحوار ينطق كل ممثل بصوته الحي كلمات هامة فوق الصوت المسجل "(Kaye,1999,p.p.77-78) بحيث تتزامن الأصوات الحيه التي ينطقها الممثلين مع الأصوات المسجلة مما يجعلهما ينتجان حالة من الوحدة موحدة في الشكل حتى وان كانت بنية المعنى فيها مشوشة ومنفصلة.

اما المخرجة المسرحية (آريان مينوشكين) فقد حاولت في تجاربها ان تعمل على تزامنية أدائية بين عناصر العرض المسرحي، فقد جعلت كل تلك المفردات تمر بحالة من التداخل والاندماج، فعملها مع الممثل شهد تزامنية على مستوى أداء الرقصات " فعروضها تتسم دائما بالاتساق والتناغم، ولا تشذ فيها كلمة أو إيماءة عن النسق العام "(Brook & others,2000,p.239) كما ان الأداء التمثيلي عند فرقة مسرح الشمس كان يتسم بعدة مقومات منها قيام الممثل بعدة ادوار متزامنة في العمل الواحد، وتزامنية الفعل بين الممثل والمتفرج، وحركة الممثل تتزامن وتترابط ارتباطاً وثيقاً ببقية عناصر العرض الأخرى (Al-Jaf,2024,p.4). ومن خلال ما تقدم يتضح جليا عندنا بأن الأداء التمثيلي عند مينوشكين وظف تقنيات متعددة تتزامن مع أداء الممثل من أجل صياغة فعل مشهدي ناضج يمتلك ابعاد جمالية ودلالية مغايرة ومختلفة عن تلك التي نجدها في المسرح التقليدي.

أما بالنسبة للتزامن في الأداء عند (بينا باوش) صاحبة (المسرح الراقص) فإن مسرحها بالأساس كان مسرحا له أليات تعامل مغايرة مع مفهوم الزمن، حيث " تتلاقى طبقات الزمن المتعددة في العمل في نقاط معينة، وتتداخل وتتبدل " Schmidt & others,1995,p.108). أي انه الخط الزمني للأحداث لم يكن يسير بشكله الخطي المعتاد وإنما هناك تداخل أزمنة متعددة في اللحظة الأدائية الأنية, ففي عرض (يأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعهم الأخرون) نرى بأن المؤدية " تعيد من جديد الحكاية

في شكل غير مسلسل خال من التتابع الزمني كنوع من القصص الخيالي "(Schmidt & others,1995,p.95). وهذه التقنية في التعامل مع الزمن حسب وجهة نظر الباحث منحت حرية واسعة لعمليات التزامن الأدائي للمؤدين في مسرح باوش فكانت عروضها تزامن بين الخاص والعام وبين طبقات الزمن وفي المشاهد المتعددة والتشكيلات الجسدية حتى.

أن عملية المزج بين الفنون والأجناس في العمل الفني في العرض الدرامي الراقص عند بينا باوش اتاحت المجال لعمليات التوافق والتزامن المتعددة في الأداء نظرا لتعددية العناصر الفنية، فهو " أخذ عن أنواع فنية مختلفة، وأصبح خليطاً مركباً من العناصر مثل الرقص، والأوبرا، والمسرح الناطق والبانتومايم "(Al-qass,2006,p.3) وهذه العناصر تقيم فيما بينها علاقات تجاور وتحاور وتوافق فتتزامن في الأداء في الكثير من الأحيان فالأداء عندها يعتمد على البؤر المتعددة التي لا تخضع لقانون الوحدة الموضوعية سوى في الخيط العام للعرض، إن هذه التزامنيات في عملية الأداء عند باوش جاء بفعل تفكك حبكة العرض وخروجه عن مسار القوانين التقليدية للدراما أولا ومن ثم لجوء باوش الى توظيف تقنيات مثل الكولاج والمونتاج اللذان يسمحان بعملية تجميع عدد من الأحداث والقصص والأداءات داخل فضاء العرض المسرحي الراقص.

المؤشرات اتي أسفر عنها الإطار النظري:

١. ان تزامن الأداء التمثيلي المتعلق بالجانب الصوتي مع الأداء الحركي للممثل، تمنح الأداء بعداً دلاليا واضحاً من حيث انها تؤكد على المعنى بأكثر من أداة.

٢. ان تزامنية الفعل الداخلي عند الممثل مع الفعل الخارجي المتمثل بالتشكيلات الجسدية الحركية التي تعمل كمعادلات موضوعية للجانب النفسي والروحي للممثل تعري وتكشف ما يعتمل من عمليات ذهنية ونفسية بصورة أكثر وضوحاً.

٣. تتعدد بؤر الأداء التي تتزامن في اللحظة نفسها لتضفي على العرض سمات جمالية عبر خلقها لصور ادائية ذات دلالات دينامية متعددة تفتح للمتفرج أفاق متعددة في اختيار ما يتناسب مع اهتماماته.

٤. تسهم عملية تزامن أداء الممثل مع الوسائل الأخرى المستخدمة في العرض كالشاشات والدمى والمانيكانات والعناصر البصرية الأخرى بخلق ابعادا ايحائية ذات صفات جمالية تكشف عن المضامين التي يريد العرض بثها.

٥. تسهم عملية تزامن الإضاءة مع أداء الممثل ببناء فرضيات جمالية أكثر انفتاحا على عوالم الممثل النفسية وفرضيات الحدث من الناحية الزمانية والمكانية.

٦. يسهم اشتباك الفعل الادائي مع التزامني في فتح الأفاق بشكل مطلق لمفهومي الزمان والمكان واخضاعهما لمفاهيم متعددة تتعلق بجانب اللاشعور واللاوعي والحلم والأسطورة والحواس.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : عينة البحث : تم اختيار مسرحية (الحقيبة) كعينة تطبيقية وفقاً للمسوغات الأتية:

أ. مقاربتها من عنوان البحث.

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة.

ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.

ثانياً: أداة البحث:

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث.

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (لتحليلي) لتحليل عينة البحث .

رابعاً : تحليل العينة:

مسرحية: (الحقيبة) تأليف واخراج: منقذ البجدلي.

قصة العرض:

ذهبت مسرحية (الحقيبة) باتجاه تناول موضوعا إنسانيا يجسد النوازع النفسية عند الانسان باتجاه تحقيق الطموحات والأحلام وطبيعة الصراع بين تلك النوازع وبين الواقع المعاش وما يحمله من تابوات وقيم اجتماعية وتقاليد أسرية تقف بالضد من

تلك الطموحات, مما يدفع بالإنسان نحو الخروج عن بعض الثوابت في سبيل الوصول نحو الأهداف، وهذا ما نجده ماثلا في شخصية (مسعد)، الشاب المسكون بهاجس حب المسرح، والذي يحاول وبكل جهد أن يثبت لنفسه وللآخرين ذلك الحب من خلال البحث عن فرص تتيح له ترجمة الأمنيات الى واقع فعلي عبر صعوده على خشبات المسارح في الاعمال المسرحية، غير أن ذلك الحلم وتلك التطلعات سرعان ما تصطدم بمجابهة (الأب) الذي يغلق الباب في وجه (مسعد) فهو يرى بأن الفن والمسرح مهنة غير نبيلة وتتعارض مع قيمهم وعاداتهم الاجتماعية.

من هذا الثنائية الضدية في الفكر المتمثلة بالأب والأبن ينشأ الصراع ويحتدم من أجل اثبات احقية كل واحدا منهم بمشروعية افكاره، مما دفع بـ(مسعد) الى الإقدام على فعل متهور يتمثل بسرقة النقود التي كان قد جمعها الأب والأم من أجل دفع مبلغ بدل الخدمة العسكرية لأبنهم الأصغر (أحمد) من أجل تحقيق مشروعه المسرحي ، وهذا الأمر تسبب ببقاء أخيه (أحمد) في الجيش وبالتالي استشهاده في معركة ما، ونتيجة لشعور (مسعد) بالخطأ الفادح الذي ارتكبه والذي ادى الى استشهاد أخيه يقرر الهجرة وترك البيت من أجل أن لا يلتقي مع ابيه وأمه ، وهذا الأمر سبب للأم أوجاع إضافية تمثلت بفقدانه لكلا الولدان .

تحليل العرض:

لقد سعى عرض مسرحية (الحقيبة) الى خرق عملية الشكل التقليدي السائد عبر خلخلة انظمة الأداء التمثيلي من خلال الاستعانة بمفاهيم تمثلت بتراسل الحواس والتجارب الأدائية والجسد علاوة على الحلم والتي تمثل بعضا من أدوات الممثل والذي يحاول من خلالها اثبات هويته في عالم يحاول بكل طاقاته استلاب الذات الانسانية وحرية التفرد.

ان العرض في حقيقته يمثل حالة من الانقسام والتشظي الذي تمر به شخصية (مسعد) والتي تتنازعها العديد من الهواجس والتطلعات والثنائيات المنقسمة بين الواقع والطموح، الحقيقة والوهم، والحاضر والمستقبل والماضي، مما يجعل هذه الشخصية تمر بالعديد من المخاضات الفكرية والنفسية لتجد ذاتها وتثبت أحقيتها بما تحمل من تطلعات، لذا قام المخرج بتجسيد تلك الثنائيات من خلال حضور العديد من الشخصيات الاخرى في فضاء العرض لتمثل النوازع الفكرية التي تعتري شخصية (مسعد)، وهذا ما تبدى من خلال فاعلية عنصر الحوار الذي يدور بينهم:

مسعد: من تكون أنت ؟

الآخر١ : أنا شخصك الثاني يا مسعد، أنا من يعرف عنك كل شيء.

الآخر ٢ : كل شيء يا مسعد .

مسعد : ماذا تقصد من كلامك هذا؟

الآخر ١ : أنا من كان معك حين ما فعلت ما فعلت.

الآخر ٢ : أنا أنت أيها الفاشل.

فالحوار هنا بالنسبة للبطل هو بمثابة أمتداد تواصلي لما كان يسمعه من الأب في السابق حين كان يوجه إليه اللوم والتقريع والإهانات، وكأن المخرج يريد القول أن الأزمنة واحدة ومتشابهة ومستنسخة من خلال وحدة الفكر واجتراره مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة، ولذا جعلنا أمام شخصية واحدة مترابطة في المصير ولكنها شخصية منقسمة على ذاتها في السلوك والنوازع التي توزعت بين من يلقي على (مسعد) باللوم لكونه تسبب بالأذى لعائلته وبين من ينوب عن صحوة الضمير التي تدفعه لتلافي ما حدث بسببه، ولذا كانت هاتين الشخصيتين ملاصقتين للبطل من خلال حضورها المادي في منطقة الأداء التمثيلي، مما جعل المخرج يسبغ عليها نوع من المماثلة في الزي والإكسسوار الذي تمثل بـ(أداة التنظيف) ومن خلال (المرآة) التي يطالع فيها البطل انشطاره حين يطل من خلالها أحد الممثلين الذين يمثلون امتداد البطل، وقد لجأ المخرج الى هذه العناصر المشهدية ليحافظ على وحدة الموضوع والشكل وان اختلفت أمكنة وأزمنة كل شخصية من تلك الشخصيات التي هي معادلا موضوعيا للبطل لتؤكد من خلاله على تناسج العلاقات وتداخلها والتي تمثل الخارج والداخل الذي يتكون من البطل.

إن الاستناد على عملية الحلم الذي يعيشه البطل كان قد مكن الأداء التمثيلي من الانفتاح على أزمنة متعددة يسترجعها البطل في ذاكرته عبر تمكن المخرج من تحويل ذلك الاسترجاع من مخيلة (مسعد) الى القراءة البصرية المادية من خلال تجسيد تلك الاسترجاعات بمعادلات مادية، فالأب والأم والشخصيات التي انسلخت من شخصية مسعد هي في الحقيقة تمثل محطات وافعال

تنتمي لعوالم تختلف زمنيا ومكانيا عن زمن مسعد ولكنها تمثل ارتباطات سببية وثيقة بما ال إليه البطل من تحولات ومصائر أوصلته إلى ما هو عليه، وبالتالي وضعها المخرج كلها في حيز الفعل المادي المتوافق في الحدث بغية الكشف الكامل عن كل تلك الملابسات، وهذا التوافق الحدثي لكل تلك الشخصيات في حقيقة الأمر ساهم بإيجاد مستويات متعددة للصراع الذي خلقه المخرج من خلال فاعلية العنصر الضوئي الذي لعب دورا هاما في عملية خلق فرضيات زمانية ومكانية متعددة ومتغايرة تمثلت (الأب والأم) من جهة وفرضية الأبن (مسعد) من جهة ثانية في مشهد واحد خاضع لفرضية الهنا والآن ليكشف لنا عن جدلية الصراع القائم بين الممثلين وأصل ذلك الصراع المتضارب بين الطموح والنتائج التي آل أليها ذلك الطموح والتي تمثلت بموت (أحمد) وصحوة الضمير في روح (مسعد) والتي تجسدت من خلال الممثلين الأثنين اللذين توافق ظهورهما مع شخصية (مسعد) ليشكلا صحوة ضمير كانت أشبه بالمحاكمة الذاتية عبر تقريع ولوم واتهام (مسعد) بموت أخيه ووالده وبحزن والدته على ما آلت أليه الأمور.

ان تعددية بؤر الأداء التمثيلي قد ذهبت باتجاه خلخلة التسلسل الملازم للحدث وفتحت له أفاقآ نحو انزياحات المعنى بسبب تداخلات الأزمنة والأمكنة وانفتاحها على اللحظة الآنية عبر استدعاء كل تلك الغيابات الى منطقة الحضور اللحظوي من خلال تقنية النظام الضوئي الذي أشار الى تحديد منطقتي أداء تمتلك كل واحدة منهن خصوصية وانساق زمانية ومكانية منفصلة ومتباعدة عن الثانية، الأولى هي منطقة (الأم والأب) والثانية تمثلت بمنطقة (مسعد) لتؤكد من خلال هذا الاستدعاء والحضور للغياب على استجلاء الغموض في ما آل إليه (مسعد) وكيف وصل الى هذا المكان، محققة بذلك عمليات تجلي لذاكرة الممثل وتجسيد تلك الذاكرة بوصفها عملية داخلية على هيئة فيزيائية وحضور مادي من أجل الكشف عن كل الملابسات والغموض الذي أوصل البطل الى ما هو عليه الآن من مصير بشكل أكثر فاعلية وجمالية، فعالم (الأم والأب) وفرضية فضائهما جاء ليمثل عملية استرجاع ذاكراتي في وعي البطل جسده المخرج عبر حضور مادي فعلي لشخصية (الأم والأب) ليشكلا معادلا صوريا للحوار الذي يلقي به (مسعد)، مما جعل هناك تفاعلا وترابطا بين المشهدين على مستوى تصادم المواقف بين الأب والأبن وعلى صعيد التجاذبات الروحية بين الأم والأبن والتي تمثلت بقلق الأم وخوفها على ما يقاسيه أبنها في الغربة عبر تساؤلاتها المتكررة عن ذلك مصيره المجهول.

ومن أجل التأكيد على فاعلية العامل الزمني ومدى تأثيره على تكوين شخصية (مسعد) وظف المخرج ثلاثة شخصيات لتمثل امتدادا سيكولوجيا وفكريا وسلوكيا للمراحل الزمنية التي مرت بها تلك الشخصية (الطفولة، الشباب، الشيخوخة) فقد تم توظيف قطعة كبيرة من النايلون المعتم والذي قسمه المخرج الى ثلاثة اقسام مضاءة من الخلفية لتتراءى من خلاله ملامح تلك تلك الشخصيات ومن ثم تقوم تلك الشخصيات واحدة تلو الأخرى بتهشيم ذلك الحاجز وتخرج لتقف بمواجهة (مسعد) وتكون شاهدة عليه في تلك المرحلة، وهنا نكون بإزاء مشاهدة اربعة ممثلين ينتمون لفترات زمنية مختلفة يجتمعون في لحظة أدائية واحدة تكشف لنا عن تأريخ البطل بشكل مفصل لا يقبل التلاعب والتزوير، ولذا كان (مسعد) يحاول أن يشيح بوجهه عن تلك الشخصيات ولكن عبثاً يحاول فالحقيقة لا يمكن ان يتم حجبها أو الفرار منها . وبهذا تنهار الفواصل الزمنية والمكانية ويتداخل البعيد مع القريب والماضي مع الآني الحاضر لتشكيل منظومة ادائية مترابطة تمتزج فيها الذاكرة والتجليات الروحية والنفسية والذات المتشضية الأبعاد من أجل التأكيد على المستويات الزمنية المختلفة لشخصية (مسعد) وكيف كانت تلك الشخصية بكل ابعادها وهي في طور التكوين والنمو الفكري والجسدي والنفسي .

ان الأداء التمثيلي سواء في الشق الحواري أو الجسدي قد حمل ثيمة انسانية تتوافق مع مجريات الواقع الاجتماعي الذي تعيشه الكثير من التكوينات الاجتماعية وهذا ما انعكس في الاداء التمثيلي كعينة أو نموذج يقبل صفة التعميم من خلال ما تمر به عائلة (مسعد) من أزمات وانشقاقات جراء المحمولات الأيديولوجية المختلفة التي تتصارع من أجل أثبات هويتها وفرض كيانها المستقل وتطلعاتها، والتي عمل عليها المخرج من خلال المقاربة التي تمثلت في التنوع الفكري بين البطل الحاضر بما يحمله من تطلعات واصرار عليها تحقيقها وبين الأخ الغائب الذي استدعاه المخرج الى الحضور المعنوي من خلال حوارات الأب والأم والأخ الأكبر وما يحمله من توجهات وافكار مختلفة تتعارض مع الأول، فجمع المخرج بين كل تلك الرؤى والتوجهات في آن واحد ليجعلها مائلة أمام المتفرج في نوع من المحاكمة التي اراد المخرج من خلالها ان يقول ان التعدد بكل مشاربه هو حالة حضارية يجب ان نقبلها ونتعامل معها بكل هدوء بعيدا التعصب وبعيدا عن الاقصاء والنظرة الضيقة التي تقبل ما ينسجم مع ما يشابهها وتعمل على التنكيل بالآخر المختلف والتي بالنهاية تخلق كيانات اجتماعية مفككة ومنقسمة.

في المشهد الثاني الذي يتكون من الأداء الجسدي ، فقد تعرض المخرج الى تجسيد المراحل العمرية لحياة مسعد مرة أخرى، ولكن هذه المرة تم الأمر عبر التشكيلات والتعبيرات الجسدية، ولتي استهلها عبر مرحلة الولادة التي تمثلت بخروج الممثلين من داخل حقائب مغلقة موزعة بين مقاعد المتفرجين وفي كافة مناطق خشبة المسرح، حيث تبدأ مجموعة الجسد بتحسس كل جزء من أجزاء اجسادهم من أجل إدراك ذواتهم في الحياة، ويتم ذلك عبر حركات جسدية وايماءات مترابطة ومتناسقة يحكمها مبدأ التوافق على صعيد الأزياء والحركات والموسيقى وايقاعاتها التي لعبت دورا هاما في الأداء التمثيلي، حيث جاءت داعمة للجو الدرامي ولأبعاد الحركات الجسدية على كافة مستوياتها التعبيرية والجمالية لتحقق صورة أدائية ذات نسق متكامل، ثم تحاكي تلك المجموعة المراحل العمرية والزمنية التي مرت بها شخصية (مسعد) عبر الانتقالات الحركية وتغيير انساقها مرة، ومرة ثانية عبر الاستعانة بالأزياء المشابهة لأزياء مسعد بحيث تحقق نسق موحد في الزي والذي يعبر عن مرحلة الحاضر الذي يعيشه البطل.

لقد عمد المخرج الى دمج فضاء الخشبة مع فضاء الصالة ليوسع من دائرة الحدث التمثيلي ويخلق حالة من التواصل والديمومة على مستوى الحدث التمثيلي وهذا بدوره يقودنا نحو لا مركزية الحدث من ناحية الأداء لكن الثيمة الرئيسية هي التي تسيطر على كل بؤر الأداء وهذا يجعل الحدث التمثيلي يقع تحت سلطة من التوافق وأن تعددت عوالم الأداء وأماكنه، وهذا الأمر تكرر ولأكثر من مرة مع (مسعد) وهو ينزل الى فضاء الصالة اثناء عملية تنظيف القاعة بأمر من الممثل الذي يقوم بدور (المخرج) في بداية العرض، ثم عاد ليتكرر مع الشخصيات التي أدت دور الجسد والتي خرج بعضها من بين مقاعد المتفرجين في القسم الثاني من العرض والذي يعلن بداية الأداء الجسدي.

في اللوحة التي تلي لوحة الولادات، تجتمع مجموعة الجسد بكل افرادها على خشبة المسرح لتؤدي رقصات تعبيرية وحركات جسدية تحاكي هواجس وافكار وصراعات وتحولات شخصية (مسعد) من خلال الأداء التعبيري الجسدي الذي يؤسس للغة جمالية تؤثث الفضاء التمثيلي بتشكيلات بصرية عبر العناصر الجسدية التي ترافقها الايقاعات الموسيقية، حيث كانت تلك الحركات متناسقة في مظهرها وادائها الذي يتكرر لأكثر من مرة في كل نسق حركي قبل ان يتحول الى النسق الثاني المغاير، من أجل خلق صور تشكيلية تتميز بطابع الانسجام وفي الوقت نفسه حافلة بالتحولات الحركية القادرة على بث معان متعددة تتوافق مع طبيعة كل تحول حركي في فضاء الأداء التمثيلي الذي استطاع ان يخاطب وعي المتفرج ونقل مميزات الصراع النفسي الذي يعتري شخصية (مسعد)، فالتفاعل في الأداء الذي تم من خلال ترابط عناصر الفعل المشهدي تمكن من صناعة منظومة بصرية حافلة بالإشارات الفلسفية والجمالية التي كان الجسد احد أهم أدواتها ومفرداتها لتقدم مستويات ابداعية ذات توليد دلالي متعدد يتجاوز النمطية والشكلية؟

في اللوحة الأخيرة من لوحات العرض والتي شهدت تداخل واضح بين مجموعة الجسد و شخصية (مسعد) من خلال الأداء الحركي الذي قدمته المجموعة ومحاصرتها للبطل في عملية دراماتيكية متناسقة مما دفع بالبطل الى الدخول في داخل كيس من النايلون ينفتح على العديد من الدلالات ومن بينها تلك التي تحيلنا الى أن ما حدث كله هو مجرد حلم كان قد مر في مخيلة مسعد وان الأداء التمثيلي كله هو مجرد عملية تجسيد مادي وواقعي لعوالم الرؤيا التي عاشها الممثل.

إن التنوع الأدائي على مستوى المنطوق أو اللغة الجسدية وتعدد توظيفات عناصر الفعل المشهدي في بينة الأداء التمثيلي تمكنت من خلق حالة من التداخل بين الحدث الرئيس والأحداث الموازية له سواء كانت مسترجعة عن طريق العنصر الحواري أو الماثلة وفق مستويات البناء البصري، الحلمية منها أو الواقعية كل تلك المفاهيم اشتغلت بشكل متعاضد ومترابط وآني لتعزز فاعلية المنطوق الفكري والجمالي للأداء من جانب، ولتستحضر كل تلك الحوادث الفرعية المحسوسة وغير المحسوسة والتي لها صلة بالحدث الأساسي وخلق نوعا من التآلف والتآزر بينها من أجل رسم صورة نهائية واعية تستجلي كل المكنونات التي تستتر في العوالم الفكرية والنفسية للبطل وتصهرها في بوتقة الفعل الأدائي المشهدي الماثل على الخشبة أو ذلك الذي يتم بناءه في مخيلة المتفرج من خلال الإشارات التي يبثها العرض ويحللها المتفرج ويحل عليها بعض تصوراته لتكتمل عنده الرؤية النهائية للعرض المسرحي .

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

نتائج البحث :

١. تحققت التزامنية من خلال تداخل الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، سواء على مستوى التداخل بين الممثلين والتشكيلات الجسدية أو على مستوى الترابط بين عوالم الخشبة وصالة المتفرجين كما حدث في مشهد خروج الممثلين الذين يؤدون أدوار الولادات وتداخلهم بأداءاتهم الجسدية مع البطل مسعد.

٢. انفتاح الأداء التمثيلي على الأزمنة والأمكنة المتعددة التي تتزامن لتحقيق حضور راهن يجمع بين كل تلك العوالم بكل أبعادها وتفاصيلها محققة بذلك أبعاد أوسع على المستويين الفكري والجمالي وقد تجلى ذلك الانفتاح الزمني من خلال عدة مشاهد أبرزها هو مشهد حضور الأم والأب داخل بقعة ضوئية معزولة لتشكل عالم مواز لعالم مسعد الذي يقع في بقعة ضوئية أخرى في الوقت ذاته.

٣. يتصف الأداء التمثيلي التزامني بقدرته على التجوال في فضاءات متعددة بشكل أكثر حرية بفضل تكسير الفواصل الزمنية والمكانية واستدعاء جميع مستوياتها الغائبة الى الحضور الآني والمثول أمام العديد من الأحداث التي توازيها والتي تعمل كشواهد تعزز الحدث وتؤازره من ناحية المعنى والمبنى الجمالي عبر ترابط تلك الأحداث وبالتالي تشكيل نسق أدائي موحد وهذا ما تجلى من خلال العرض بشكل عام من خلال كونه حلم جامع للعديد من الأحداث المتفاوتة في الزمان والمكان.

٤. التوظيف التكنلوجي التزامني في بنية الأداء التمثيلي أكد فاعليته وقدرته على خلق تنويعات ومستويات أدائية متعددة تمكنت من استدعاء الغياب وتجسيد ما هو معنوي بشكل مادي ليؤكد على السياقات الزمنية المتتابعة التي اسهمت بتشكل حياة البطل وبالتالي كانت فاعلة في تقرير مصيره، فالتكنلوجيا حولت ما هو ذهني الى مادي من خلال صناعة المعادل الموضوعي له وعرضهما بشكل تزامني كما في مشهد خروج الطفل والشاب والكهل بوقت واحد.

٥. تزامنية التكنلوجيا مع الأداء التمثيلي تمكن الممثل من تجسيد كل التجليات الذهنية والفكرية التي تمر بها الشخصية من خلال قدرة التكنلوجيا على عرض أحداث موازية ومتعددة تنسجم فكريا مع ما يحمله الممثل .

٦. التزامنية مكنت الممثل من أداء الثنائيات والإزدواجيات التي تتمثل بتشظي ذاته وتجلي كل تناقضاتها الداخلية ومكنوناته على الصعيدين النفسي والفكري وبالتالي مثولها المادي من خلال عمليات تجسيد تلك الصراعات بشقيها النفسي والفكري بواسطة ممثلين آخرين كما في مشهد مسعد والشخصيتين التي ترافقانه في عملية الأداء التمثيلي.

٧. تزامنية أداء المجاميع الجسدية علاوة على تأكيدها للجانب النفسي الذي يعيشه الممثل ونوازعه الداخلية وتجليات ذاكرته التي تمظهرت من خلال اداء المجاميع للتعاقبات الزمنية لنشوءه وتكوينه، فأنها شكلت صورا بصرية ذات أبعاد جمالية وتعبيرية في فضاء العرض المسرحي، كما أنها تمثل تأكيدا فكريا لما يحمله الممثل من مواضيع تمثل رسائل العرض المسرحي كما في المشهد الثاني الذي تمثل بالولادات من خلال الحقائب ومن ثم اعتلاء تلك الولادات الى خشبة المسرح وترابطهم الأدائي مع البطل.

٨. تزامنية الجانب الموسيقي مع الجانب الأدائي عند الممثل ساهم في خلق أنساق حركية ذات إيقاعات متناسقة لها القدرة على صناعة فرضيات أدائية متنوعة وصناعة أفق تخيلي واسع عند الممثل عبر تمكينه من عمليات استذكار الحدث وتفاصيله والتشبع بها من تلك التفاصيل ومن ثم التهيئة النفسية والتوقد المستمر للممثل ومن ثم اندماجه مع مجريات الحدث كما في مشهد الأداء الجسدي الراقص .

٩. تزامنية الأزياء مع عناصر الفعل المشهدي الأخرى منحت الزي القدرة على التوليد الدلالي، وذلك لكون الزي في حد ذاته لم يكن يحمل معطى دلالي جاهز فصار الزي يقرأ من خلال التداخل والترابط بينه وبين العناصر الأخرى التي جعلته ذو مدلول رمزي وجمالي مؤثر في سياق الحدث على الرغم من كونها أزياء مؤسلبة لم تعلن عن ولائها لعصر معين أو مذهب محدد، كما انها صنعت نسق جمالي موحد كما في مشهد ارتداء المجاميع الجسدية لنفس ازياء الممثلين .

١٠. التزامنية تمنح للأداء وحدة عضوية تكاملية من خلال التوافق والانسجام بين عناصر الفعل المشهدي مما ينعكس ايجابيا على صورة الأداء عبر حصولها على قيمة جمالية تتمثل بالإثراء الدلالي والمعرفي وبالتالي الوصول الى مناطق الدهشة والإبداع .

References:

A Group of Polish Theater Critics and Its Creators. (2000). Leszek Monjek and His Theater. Cairo.: Cairo International Festival for Experimental Theater.

Abdel Hamid, S. (2011). The Art of Acting, New Theories and Techniques for a New Theater. Beirut.: Dar Al-Baseer.

Abu Rahma, A. (2013). The Ends of Postmodernism. Baghdad.: Adnan House and Library.

Abu Rayyan, M. A. (1977). The Philosophy of Beauty and the Origins of Fine Arts. Alexandria.: Egyptian Universities House.

Al qass, M. (2016). Deconstruction according to Pina Bausch's design and direction, published research. Jordan.: University of Jordan.

Al qass, M.A. (2016). Deconstruction according to Pina Bausch's design and direction, published research. Jordan.: University of Jordan.

Al-Alusi, H. M. (1986). A Dialogue Between Philosophers and Theologians. Baghdad.: General Cultural Affairs House.

Al-Azdi, D. (1351). Jamharat al-Lughah. Hyderabad.: Al-Ma'arif Press.

Al-Baalbaki, M. (1987). Al-Mawrid. Beirut.: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Al-Bustani, F. A. (1986). Munjid al-Talaba. Beirut.: Dar al-Mashreq.

Al-Douri, S. A. (1999). The relationship of space to time and its impact on two-dimensional design. Baghdad .: University of Baghdad.

Al-Eid, Y. (1985). On Knowledge of the Text. Beirut.: Dar Al-Afaq Al-Jadeeda Publications.

Ali, N. J. (2021). The dialectic of the relationship between the simultaneity of audio and visual effects in children's theater. Egypt: Middle East Research Journal, Year Forty-Seven, Issue 65, Ain Shams University.

Al-Jaf, F.(2024).Bergman as a theater director. Kurdistan.: Kurdistan Independent Electronic Newspaper.

Al-Jawhari, I. H.(1978). Al-Sihah Taj Al-Lughah and Sajjah Al-Arabiya. Beirut.: Dar Al-Ilm Lil-Millain.

Al-Maliki, A.A.(2008). The specificity of performance among actors of the American Live Theater Troupe. Baghdad.: Academic Magazine University of Baghdad.

Al-Razi, M.B.B.(1983). Mukhtar Al-Sihah. Baghdad.: Al-Nahda Library.

Al-Siddiqi, A.(1995).Time, Its Dimensions and Structure. Beirut.: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

Al-Takma Ji, H.(2011). Theories of Directing. Baghdad.: Dar Al-Masdar.

Al-Zawi, A.A. (n.d). Arrangement of the Ocean Dictionary. Lebanon.: Dar Al-Fikr Al-Jadeed.

Artaud, A.(1973).Theater and its Consort. Cairo.: Dar Al Nahda Al Arabiya.

Bertemley, J.(1970). Research in the Science of Aesthetics. Cairo.: Dar Nahdet Misr.

Boggs, J.(2005). The Art of Watching Films. Cairo.: Egyptian General Book Authority.

Brook, P. others.(2000). Interpretation, Deconstruction, and Ideology. Cairo.: Egyptian General Book Authority.

Brooke, P.(2002).The Turning Point: Forty Years of the Discovery of Theater. Cairo.: Dar Al-Hilali.

Gillam, R.(1968).Foundations of Design. Cairo.: Dar Nahdet Misr.

Hatini, Y.(1999).Samira Azzam, Pioneer of the Palestinian Short Story. Damascus.: Dar Al-Aidi.

Hauser, A.(2005).Art and Society Through History. Alexandria.: Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing.

Holnd, C.A.(2008).The Synchronicity of Science, Myth, and Games. Damascus.: Dar Al-Farqad for Printing, Publishing and Distribution.

Ibn Manzur, J.M.M. (n.d). Lisan al-Arab,. Egypt.: Egyptian House for Authors and Publishing.

Ibrahim, Z.(n.d).The Problem of Art. Egypt.: Modern Printing House.

Jaadan, N. (2022). Madness in the Theater of Cruelty. Iraq.: Dar Mashki for Printing, Publishing and Distribution.

Jordan, H.(n.d).Theatrical Acting and Performance. Sharjah.: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Jung, C. G.(1977). Synchronicity : An Acausal Connecting Principle; CW 8: The Structure and Dynamics of the Psyche, Edited by H. Read, M. Fordham & G. Adler. London.: Routledge & Kegan Paul.

Kaye, N.(1999).Postmodernism and the Performing Arts. Cairo.: Egyptian General Book Authority.

Kojève, K.(2021).The Art of the Actor. Iraq.: Anana Center for Research, Studies, and Translation, Dar Al-Funun wa'l-Adab for Printing and Publishing.

Masoud, G.(1967). Pioneer of Students. Beirut.: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Masoud, G.A.(1967). Pioneer of Students. Beirut.: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Mikhail, B.(1990).Forms of Time and Space in the Novel. Damascus.: Ministry of Culture Publications.

Muhammad, B.(2013).The graphic aesthetic of digital naturalization. Baghdad.: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Reed, H.(1986). The Meaning of Art. Baghdad.: General Cultural Affairs House.

Reid, H.(1975).Raising Artistic Taste. Cairo.: Dar Nahdet Misr.

Sahib, Z.thers.(2002). Studies in the Structure of Art. Baghdad.: I-Cal Printing and Publishing.

Saliba, G.(1982). The Philosophical Dictionary. Beirut.: Dar Al-Kitab Al-Lubani.

Schmidt, J. others.(1995). Dance Theater.Cairo.: Supreme Council of Antiquities Press.

Shawqi, I.(1999).Art and Design. Egypt.: Al-Omrania Press.

The Concise Philosophical Dictionary. (1986).Moscow.: Dar Al-Taqadum.

Ties Lehmann, H.(2008).Panorama of Post-Dramatic Theater. Egypt.: Egyptian General Book Authority.

Wilcock, D.(2013).THE SYNCHRONICITY KEY The Hidden Intelligence Guiding the Universe and You. New York.: library of congress.

Wilson, G.(2000). The Psychology of the Performing Arts. Kuwait.: National Council for Culture, Arts and Letters.

Yan, K.(2006). Theater for the Formation of Death according to Cantor. Cairo.: Egyptian General Book Authority.