وزارة التعليم العالي البحث العلمي

جامعة الموصل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

جماليات التشكيلات الحركية للمجاميع في عروض كلية الفنون الجميلة-جامعة الموصل

المدرس الدكتور

مصعب ابراهيم محمد

تدريسي في كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل

Musab_ibrahim7@yahoo.com

٠٧٧١٧١٤٢١٢٧

١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م

ملخص البحث:

اتخذت التشكيلات الحركية للمجاميع حيزاً كبيراً في بنائية العروض المسرحية أبان القرن العشرين، والتي ارتكزت على أسس جمالية منظمة في تأثيث فضاءات الخطاب البصري، و كان لها تأثيرات مهمة على آليات الاشتغال في الإخراج المعاصر، عبر تعاملها مع عناصر العرض المسرحي، ففي ضوء تلك الاشتغالات أخذت الصورة المشهدية الراشحة عن حركة الجسد الصدارة في اهتمامات العروض الحديثة.

وفي ضوء ما تقدم قسم الباحث موضوعة بحثه إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدأً بمشكلة البحث، ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث، كما تضمن حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية، ليختم الفصل بتحديد المصطلحات. وتضمن الفصل الثاني "الإطار النظري وقُسم إلى مبحثين: المبحث الأول: جماليات التشكيل الحركي ودوره في انشائية الفضاء المسرحي. أما المبحث الثاني: آليات اشتغال التشكيل الحركي للمجاميع في المسرح العالمي. ثم جاءت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتكوين الأداة التي يتم بموجبها تحليل عينات البحث، ومن ثم اختتم الفصل بالدراسات السابقة. أما الفصل الثالث فقد انطوى على اجراءات البحث، وعبر أداة البحث ومنهج البحث ومن خلال اختيار العينة القصدية تم تحليل العينة المتمثلة بعرض مسرحية (صرخة انتيجونا). أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث، كما احتوى الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع.

Abstract

The moving groups took a great space in the structure of the dramatic show, during the 20th century, which based on well-organized aesthetic bases in furnishing the spaces of the visual discourse, and had important effects on the temporary directing mechanism through dealing with the elements of the dramatic show. And in the shed of those mechanisms the scenery image of body movement took the foremost position in the concerns of the recent dramatic show.

In the light of what is mentioned above, the researcher divided the study into four chapters; the first is the methodological approach starting with the problem of the study. Then the importance of the study and the need for it, the aim of the study, also the study included the spatiotemporal and objective limits of the study, then the chapter ended with characterizing the terms. The second chapter included the theoretical frame of the study divided into two sections; the first: aesthetics of constituting moving groups and its role in constructing the dramatic space. The second section: the mechanisms of working on constituting the moving groups in the international theatre. Then came the factors resulted from the theoretical frame to constitute the tool by which the samples of the study were analyzed, and by the tool and the methodology of the study, and by selecting intentional sample; the sample, represented in the dramatic show of the play (The Scream of Antigona). The fourth chapter included the findings of the study and also included the conclusions, recommendations and suggestions which were listed in the bibliography of the study.

الفصل الأول: الإطار المنهجي (مشكلة البحث)

مر عالم المسرح بتطورات فنية ملحوظة شملت خطابي المسرح، السمعي والبصري، وهذه التطورات أدت بدورها إلى ابتكار عوالم جمالية مؤسسة عبر رؤى فنية تشكيلية تراعي جانبي (التعبير) و(الوظيفة) مما حدا بتلك التطورات إلى الإعلاء من شأن الخطاب المسرحي، وبحسب الرؤى الجمالية المتجددة، وينطبق هذا على مجمل مكونات العرض المسرحي وبضمنها (المجاميع) التي تراوحت مكانتها بين الهيمنة وأخذ مركز الصدارة في العروضٍ المسرحية، وبين التهميش والإهمال في عروضٍ أخرى، على الرغم من أنها تعتبر النواة التي انبثق منها فن المسرح، فقد عرف المسرح ومنذ بواكير نشوءه حركة ديناميكية جماعية للمؤدين سواء كان هذا الأداء يتم عبر الجوانب الطقسية المحملة بمظاهر مسرحية، أو بعد أن تم وضع ذلك الفن ضمن قالب فني جمالي مقنن، فقد تنقلت مهمة المجاميع على وفق دلالات جمالية ووظيفية يبتدعها المسرحيون بدءً من المسرح الإغريقي وحتى يومنا هذا. إن تطور فن الإخراج المسرحي وظهور المنظم والمراقب للبعد الجمالي في المكونات الثابتة والمتحركة على الخشبة، أدى إلى الاهتمام بحركة المجاميع والإفادة منها في إمتاع عين المشاهد، وكسر رتابة الصورة عبر خلق توليفة من العناصر الشكلية المنفصلة التي تنظم من قبل المخرج تنظيماً تركيبياً تمتزج فيه الأجساد الحية مع مكونات الفضاء المسرحي في تناسق وانسجام الأجساد وحركتها مع عناصر الضوء واللون وتداخل الخطوط والأحجام وتنوع التشكيل المتغير باستمرار لإشباع الجانب البصري لدى المتلقي مما يساهم في تأثيث البناء التكويني للصورة المسرحية التي من شأنها الإرتقاء بالخطاب الجمالي المرئي في العرض المسرحي.

كما يبرز تعاظماً ملحوظاً لنشاط المجاميع لتأخذ دوراً جوهرياً ضمن خصوصية العرض المسرحي في الإخراج الحديث بشكل عام ومع العروض التي همّشت دور الكلمة وأخذت فيها الصورة المشهدية المعتمدة على الجسد وتشكيلاته الحيز الأكبر في العرض المسرحي، لترسم عبر الجسد صورة مغايرة تقدم صياغة جديدة للغة المسرحية، لغة من شأنها أن تكون لغة عالمية تشكل بتركيبيتها مدلولات جمالية لسائر المجتمعات خارقةً حاجز اللغة اللفظي محدودة التعبير، ومما تقدم توصل الباحث إلى صياغة مشكلة بحثه بالتساؤل: كيف تعامل المخرج المسرحي جمالياً مع التشكيلات الحركية للمجاميع في عروض المسرح العراقي؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على جماليات التشكيلات الحركية للمجاميع في عروض المسرح العراقي. أما الحاجة إلى البحث فتكمن في أن البحث يعد دراسة منهجية تفيد المتخصصين في مجال المسرح عموماً والإخراج المسرحي والتصميم الحركي بشكل خاص.

هدف البحث: يهدف البحث إلى (تعرّف التشكيل الحركي للمجاميع في عروض المسرح العراقي ودوره الجمالي).

حدود البحث: اولاً: الحد الزماني: يتحدد البحث الحالي بالعام(٢٠١١). ثانياً: الحد المكاني : العروض المسرحية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل. **ثالثاً:** الحد الموضوعي: جماليات التشكيلات الحركية للمجاميع في عرض مسرحية (صرخة انتيجونا).

تحديد المصطلحات:

التشكيل لغةً:يرى الزمخشري ان لكل شيء "شكله أي مثله، وقلت اشكاله، ولهذه اشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك من جنسه."**[٢٤: ٥٠١]**

التشكيل اصطلاحاً: يعرف التشكيل بانه " هو وضع عناصر الاخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الاساسية والتنظيرية للعرض."**[١٠: ٣٥٣]**

التشكيل الحركي اجرائياً:هو عملية صياغة وترتيب المفردات المتحركة المكوّنة للتشكيل الكلي، بعلاقات جمالية مترابطة ومنسجمة مع الثوابت المؤثثة للفضاء، والخاضعة لسياقات جمالية كالوحدة والتنوع والتوازن، في إثراء الخطاب المرئي عبر التشكيل البصري المتحرك للمجاميع.

المجاميع لغةً: تعرف المجاميع " في النحو في العربية على مايزيد على أثنين، وهي على انواع(مجموعة، مجموعات، مجاميع، الجماعة أو الطائفة)."**[٢٣: ٢٦٢]**

المجمايع اصطلاحاً: يعرف صليبا الجماعة على انها لفظ " يدل على طائفة من الافراد يجمعهم غرض واحد،...وقد يطلق لفظ الجماعة على الزمرة، او الفرقة، او الفوج."**[٢٥: ٤٠٦]**

المجاميع إجرائيا:أفراد من الممثلين يشكلون بمجموعهم كتلاً مترابطة، يذوب فيها الفرد ضمن المجموعة لبناء تشكيلات حركية تركيبية متنوعة، تؤسس لخطاب جمالي مرئي في فضاء العرض المسرحي.

<u>الفصل الثاني</u>: الإطار النظري (المبحث الاول): جماليات التشكيل الحركي ودوره في انشائية الفضاء:

تعد عملية التشكيل البصري داخل فضاء العرض المسرحي من المهمات التي أصبحت الشغل الشاغل لرجال المسرح، فقد سعوا إلى تأثيث فضاءاً مبهراً ومبتكراً يقدم صورة مشهدية محملة بقيم جمالية متشعبة المكونات في بنائيتها، معتمدة على مجموعة من العناصر مثل: "التركيب والاشكال والاحجام المتحركة التي تسهم في التعبير الدرامي... وتوسيع مجالات الحركة فيه لأن كل شيء فيه يمكن هندسته وبناؤه."**[٩: ١٠٤]**

فالفضاء المسرحي هو الحاضنة المحتوية للتشكيلات المتحركة والتي تقوم ببناء علاقات جماليةٍ مع الثوابت المؤثثة والمتغيرة الابعاد والهيئات من جراء الحركة المنظمة للتشكيلات المتحركة أمامها او خلفها، ويتم ذلك من خلال التعامل مع الخطوط والسطوح والتناسب مع الكتل وعلى وفق رؤية المتلقي واستيعابه للإيحاءات التي يقدمها المخرج. ان حركة المجاميع في تشكيلاتها الجسدية المتجددة تجعلها تهيمن على تتابع استحداث الصور الجمالية، وتمنحها وظيفتين داخل الفضاء المسرحي هما:

١- السيطرة والتحكم المنتظم بالشكل المرئي لعناصر الفضاء المسرحي.
٢- بث شفرات دلالية توحي بالمعنى المراد إيصاله إلى المتلقي وتمنحه القدرة على تأويلها وان كان ذلك بنسب مختلفة.

وبهذا الصدد يشير مرعي الى أن " العلاقات الجسدية لا تتحقق فاعليتها الا في حال اكتسابها قدرة على تأويل ما يدور في الفضاء من علامات (signs) يمنحها التشكيل الحركي ...بوساطة الحركة، الايماءة، الصورة المعبرة."**[١٩: ٧٧]**

وعلى وفق ما تقدم فإن الاهتمام بجانب التأويل والمضمون المناط بالتشكيلات الحركية للمجاميع من قبل المخرج لا ينفي أهمية التأسيس للناحية الجمالية في تأثيث الفضاء الذي يحويه، ويتم ذلك من خلال الترتيب الهندسي المتناسق لهذا المضمون وحركته بشكل منتظم ووفق آليات محكمة تتفادى تشويه الشكل.

يتأثر الفضاء بشكلٍ كبير بالخطوط التي تحدثها حركة الممثلين، فضلاً عن العملية التركيبية للتشكيلات الجسدية مع الكتل المؤثثة للفضاء ضمن منظور علاقات إنشائية تتلاعب في تشكيل الفضاء، ويتعامل المخرج مع المجموعة كما يتعامل مع الفرد بعدها جسداً واحداً فالجسد الفرد في الفضاء يشكل " منظومة دلالية تعقد صلة مع بقية الاجساد ويساعده على تنظيم هذه الحركة بشكل يخدم المعنى."**[١٩: ٨٠]**

من هنا فإن المكونات الثابتة للفضاء المسرحي تحتاج الى حركة ديناميكية تكسر افق الصورة الثابتة وتحدث تغييرات جمالية مشوقة ومعبرة في حيثياتها بالاعتماد على حركة الممثل وعلاقته مع مجموعته من جهة، وعلاقة المجموعة المتحركة بالكتل الثابتة من جهة أخرى، ويتم ذلك عبر خطوط متنوعة الترابط تخلق نظاماً متناغماً خاضعاً لقوانين الوحدة والتنوع والتوازن، حتى يتم كسر التشكيل الثابت في نقطة تقع بين الملل الناتج عن التشبع، والتشويق الحاصل من جراء استحداث تشكيلات متجددة دائمة الحركة. وتأسيساً على ما تقدم سيقوم الباحث باستعراض العناصر البنائية المؤثثة للفضاء المسرحي والتي تؤثر وتتأثر بالديناميكية المتوالية للتشكيلات الحركية للمجاميع:

أولاً: <u>الخط:</u> الخط من العناصر البنائية ذات الدور المهم في تكون العمل الفني، إذ انه يتواجد في كل عمل فني عموماً، وفي الفن المسرحي على وجه الخصوص وبدرجات ونسب متفاوتة، اذ يساهم في تحديد التشكيلات الجمالية المؤثثة للفضاء وطبيعة تحولاتها. وفيما يخص حركة المجاميع فإنه يصاحب كل حركة وإشارة سواء كانت من قبل فرد ضمن المجموعة او حركة المجموعة ككل، لأن أي حركة من قبل الفرد الواحد تؤدي الى تغير مسار الخط للشكل الكلي، فضلاً عن تغير بؤرة المشاهدة وانتقال عين المتلقي من زاوية الى أخرى، إذ أن "اقل حركة للرأس او للأيدي والأعين تصبح واقع فعل كبير."**[٥: ٢٢٦]**ان مسار الخط يتغير مع مسار الحركة فهو مرتبط بها ذلك لأنه "الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار ما، فقد يُرى انه تتابع لمجموعة من النقاط." **[١١: ٢٣٢]** ولأن الخطوط هي التي تحدد الأطر المجسمة للتشكيلات الانشائية المرئية على الخشبة، لذا سعى المخرجون والمصممون الى محاولة توظيفها واظهار الثراء الجمالي فيها، عبر التكوينات التي ترسمها الخطوط لخلق حس جمالي لدى المتلقي، إذ ان القدرة الإبداعية للتلاعب بالخطوط هي التي تعين المجاميع على منح الاشكال جمالاً مطلقاً.فالخطوط تطرح قيماً جمالية تؤسس لصياغة التشكيلات الحركية للمجاميع وتحدد اتجاهات مسار الاداء بخطوطٍ حركية تتمتع بتوافق مع المفردات المكونة للصورة المشهدية على الخشبة لتقدم نموذجاً جمالياً متحركاً تبتدعه المجاميع.

ويكون عنصر الخط ضمنياً في صياغة العمل الفني، فرسم خط وهمي بين نقطتين متجاورتين يؤسس عند المتلقي مجالاً بصرياً لخطوط مستقيمة او منحنية، بين المسافات المتقاربة والمتباعدة، وكذلك في الوصل بين ثلاث نقاط او اكثر لتشكل بعداً بصرياً ينشئ حدود الشكل. وداخل هذه الحدود التي عمد الخط الخارجي الى تكوينها يتم خلق خطوط ضمنية تساعد على بناء علاقات جديدة بين المفردات بطريقة غير مباشرة، يستثمر فيها المصمم الشكل الجمالي لطرح افكار مساعدة للأفكار الأصلية ضمن تأثيث الفضاء. ومسار الخط في الفضاء يقود بصر المتلقي الى الوجهة التي يريدها المصمم، ويوضح المسافة بين بؤرتي المشاهدة –السابقة واللاحقة– وبتنظيم محسوب يحدده الزمن المستغرق لانتقال الخط من نقطة الى اخرى، وبناءً على ذلك فإن الخط يرتبط بالحركة المتنقلة بإيقاعات متنوعة ليبث المصمم عبرها العديد من التعبيرات والدلالات، يستند في ترجمتها الى التناول المناسب لحركة الخط.**[ينظر:١٣: ٤٤-٤٦]**

فإن المخرج المسرحي يخلق عبر حركة الممثلين على الخشبة تنويعات ثرية من الخطوط المرسومة، بين الممثل والكتل، والوان الزي والاضاءة المتواجدة على فضاء المنصة لتشكل صياغات ومدلولات لاحصر لها ضمن المشهد الواحد، فكل لحظة مستوقَفَة من لحظات المسرحية بمثابة ايقونة حاضنة لكم هائل من الخطوط تبث صورةً جديدة ومعاني مغايرة للصورة المشهدية الراشحة عن التشكيلات الحركية للحظة السابقة عنها.

ثانياً: <u>الكتلة :</u> تبتعد الكتلة في العمل الفني عن معناها الفيزيائي الذي يتحدد بالثقل المادي للمادة، وإنما تأخذ ماهيتها من القيمة التي يضفيها الفنان عليها، ومن خلال ثقلها المرئي فهي بحسب تعريف ماشللي "الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر معا."**[١٨: ٤٢]**

فان ما يفرق وزن الكتلة المادي عن وزنها الفني هو مجموعة القيم الجمالية والوظيفية المنوطة بها، وتنعكس بدورها على المشهد المسرحي والعرض ككل، ذلك ان الكتل المؤثثة لفضاء المشهد ستثير لدى المخرج المجرب انطباعا عن مدى الفائدة التي يستطيع ان يكتسبها عبر التعامل الفني المدروس مع الكتل في انشائية فضاءه، وإحداث تأثيرات جمالية على المتفرج. وتساهم الكتلة أيضاً في تنظيم الفضاء، ويكون دورها اكبر في الفضاءات التي تحتوي على مجاميع متحركة، لإن هذه المشاهد تتطلب عدداً كبيراً من الممثلين على المنصة وتشوب عملية التعامل معهم كافراد صعوبة بالغة، كما وتفقد العملية جماليتها ، فيلجأ المخرجون الى تنظيم هذه الاعداد على شكل كتل منتظمة وبهذا فان المخرج يتعامل مع الكتلة الواحدة كما يتعامل مع الممثل الفرد، هذا فضلا عن التشكيل الجمالي الذي يمنح المتفرج راحة ومتعة.**[ينظر:٦: ١٩٨-١٩٩]**

ويعتمد الخطاب البصري للعرض المسرحي في تأثيث فضاءه على الآلية التي يتم عبرها ترتيب الكتل، من خلال تشكيلات تكوينية وهندسية تخضع لمنطلقات جمالية ومفهومية، فتبنى الكتل على هذا الاساس ولضخ شفرات توحي بفكرة العمل عبر صورة جمالية منبثقة من الترابط مع عناصر التشكيل الاخرى ، حيث ان "الكتلة لا تعتمد في ابراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط، وانما على عناصر التكوين الاخرى، مثل اللون والملمس والخط والشكل، فضلا عن التوازن كأساس جمالي."**[١٨: ٤٤]**

كما يؤثث الفضاء بالكتل المتحركة المعتمدة على الممثل بوصفه كتلة مستقلة او جزءً من كتلة تشكلها مجموعة الممثلين، وتعمد كتلة التشكيل المتحركة على بناء علاقات بين الثابت والمتحرك، وقد يتحول المتحرك إلى ثابت – آنياً – أو تتحول الكتلة الثابتة الى متحركة بفعل المتحرك الأول. وان هذا التنوع في حركة الكتل وثباتها داخل الفضاء يتم عبر التعامل الديناميكي للممثل مع الكتل. " فما ان يتحرك الممثل حتى تبدأ الخطوط بالاشتغال ما بين الممثل والكتلة تبعا للعلاقة التي تمليها طبيعة المشهد، لأن الكتلة تبدأ بالتحول من قيمتها (الشيئية) الى قيمتها (العلاماتية)."**[١٩: ٥١-٥٢]**

وخلاصة القول فإن المخرج يقدم عبر الكتل تشكيلات حركية على شكل تكتلات منتظمة، بتركيبات جمالية محملة بمعاني تبثها مضامين التشكيل ، ويكون لها أبعاد ووظيفة ، كأن تشكل هيئة المكان او تترجم الانفعالات الداخلية للشخصيات الفردية، فضلا عن إغنائها للشكل العام، وتتيح للمخرج مجالا واسعا في التعامل مع كتلة التشكيل بمستويات متعددة ، حيث أن هذه الكتلة يمكن لها ان تنقسم ، تتآلف وتتشابك، أو أن تكون كفة صراع بجانب شخصية ومقابل شخصية متفردة فترجح كفة الطرف الذي تكون بجانبه ، كما وتثري الفضاء بتأثيثات متجددة ومتغيرة في كل لحظة من لحظات المسرحية .

ثالثاً: <u>الوحدة:</u> الوحدة جزء من المتطلبات الجمالية الاساسية للعمل الفني، فالعرض المسرحي – هذا الكل المتكامل – يضم عدد كبير من الاجزاء المختلفة والمنفصلة عن بعضها البعض، لتكون مهمة المخرج خلق أواصر تربط المفردات المؤثثة للفضاء في بودقة من العلاقات المتوافقة بوحدة فنية، وتحقق التناسق عبر السيطرة على تنظيم المفردات المساهمة في تأثيث الجانب البصري من العرض المسرحي، اذ " تتجلى وحدة العمل الفني بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والفراغ، فضلا عن الضوء والظل واللون، ذلك ان

الجمال يتحقق بالروابط الخالصة بين عناصر بنائية خالصة."**[١٢ :٢]** ومن هذا المنطلق يكون الفضاء مؤثث بشكل متماسك ويكتسب قيمته الجمالية عبر الوحدة بين أجزاءه.

وبناءا على ذلك فإن التاثير الجمالي ينشأ عبر تنظيم الأجزاء المؤثثة للفضاء – الثابتة والمتحركة – من خلال خلق علاقات مترابطة بينها، فالحركة الديناميكية للممثلين تنطوي على تشكيلات متعددة من شأن الفرد – الممثل – الواحد الاستسلام للوحدة مع حركة المجموعة ومراعاة وحدة الكتل الثابتة المترابطة فيما بينها من جهة، ومع وحدة التشكيلات الحركية للمجموعة من جهة أخرى .

ويكمن تعامل المخرج مع نوعين من المواد لتحقيق الوحدة في العرض المسرحي: " الاول هو ذلك الذي تتميز به الاشكال الهندسية المنتظمة الجامدة التي تعتمد على وحدات متكررة للدوائر والمثلثات والمنحنيات المتماثلة، أما الثاني فهو الذي تتميز فيه الاجسام الحية كالانسان، وهذا يعني ان (الممثل) بوصفه انسانا وبوصفه الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات."**[١٩ :٥٦]** إذ انه المحرك الاساس لخلق صفة الوحدة بين اجزاء العمل واضفاء نوع من الدلالة عليها.

لذا فعلى الممثل بجسده وحركته بوصفه جزء من كل اكبر – الفضاء الذي يساهم في تأثيثه – أن ينشئ مع مفردات ذلك الفضاء علاقات متبادلة تربطها الوحدة، فضلا عن علاقته مع الكتلة التي ينتمي إليها داخل الفضاء، فالكتل التي تشكلها المجاميع تقدم بديناميكيتها شكلا بصريا يتلاعب بالإشكال والخطوط والكتل والتوازن ويغير تكويناتها من دون المساس بعنصر الوحدة فان المجاميع ترتكز على الوحدة في التاسيس لمنطلقات جمالية في هيئتها، ووظيفية في محتواها .

رابعاً: <u>التنويع:</u> يعمل التنويع على إقصاء الرتابة والملل عن العمل الفني، عبر الارتكاز على التغييرات المتوالية في عناصر العمل وتنويعاتها وإمكانيات ترتيبها ضمن حاضنة جمالية تؤسس لبناء علاقات مرئية مترابطة ومتنوعة بين مفردات الخطاب الشكلية المختلفة والمتعددة رغم وحدتها، إذ " ينطوي التنويع على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف أنواعها ... ذلك ان التنويع يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار او تماثل الوحدة البصرية ، ودون ان يؤثر في وحدة الشكل."**[٧: ١٨٠]**

يصب التأثير الجمالي الناتج عن التنويع في الحس التخيلي لدى المتلقي المستوعب للتشكيل في فضاء مؤثث بخطوط والوان وكتل ثابتة كانت او متحركة، تسعى لإشباع الجانب المرئي بإحالات جمالية من شأنها اثراء النتاج المرئي المتجدد في مضموناته وتكويناته، والمتآلف في وحدته عبر الاعتماد على " تحقيق التغيير والتنغيم الإيقاعي، بحيث لا يفقد العمل وحدته،... ولا تطغي وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته."**[١١: ٢٢٧]** وهذا يبين اهمية التنويع وجماليته عبر تأثيرها على المتلقي في تذوقه للعملية

وبناء على ذلك فان مجاميع المؤدين في تشكيلاتها الحركية وهيئاتها المتعددة وصورها الغنية بالمعاني الراشحة عن الشفرات التي يبثها التشكيل، تؤسس لمساحة تأويلية تترجم كل حركة ضمن كتلة التشكيل وعلاقاتها مع بقية الكتل – المتحركة المضادة او الثابتة – وتحولاتها المستمرة الناجمة عن التغيرات المتواصلة في المفردات التاثيثية للفضاء. اذ أن الفضاء المسرحي يتأثر بفاعلية التنويع الحركي المتمثل في ديناميكية التشكيل وثباته، فضلا عن حركة الكتلة ككل او حركة الممثل بوصفه كتلة ضمن البناء التكويني للتشكيل، او حتى مفردة واحدة من مفردات كتلة جسد الممثل لها الأثر الواضح في التنويعات المتواصلة والمتتالية لخطاب العرض المسرحي .

خامساً: <u>التوازن:</u> يعد التوازن مبدأً أساسياً مستخدم في مجمل مجالات الحياة، فضلاً عن كونه عنصراً جمالياً فعالاً في تصميم العمل الفني، وهو المجال الذي يركن إليه المصمم في تأثيث فضاء منجزه، من حيث توزيع الكتل، وترتيب الموجودات بحساسية تخيلية عالية، تؤسس لقيم فكرية وجمالية تستسيغها عين المتفرج، عبر التلاعب ألابتكاري المنظم لتوازنٍ يمايز بين كفتين من المتباينات المتضادة، ينماز من خلالها الجانب الاكثر تأثيراً، وغالباً ما تكون الكتل متوازنة القوة والثقل، بحيث يصعب على إحداها دحض الأخرى بسهولة ومن دون تناحر متواصل بين كفتي الصراع التي تمثلها الكتل المتوازنة، ومن هذا المنطلق فإن التوازن هو "تعادل الميزان، فالثقل الذي يوضع في جهة يتعادل مع ما يقابله من الجهة الأخرى."**[٤: ٦٢]**

وفي الاعمال المسرحية التي تعتمد على المجاميع، يرتكز المخرج في تحقيق التوازن على الآليات التي تتركب عبرها الصور الحاضنة للتشكيلات الحركية، فقد يقسم المشهد التشكيل المتحرك الى كتلتين او اكثر لبناء صراع يرجح توازنياً الكتلة الاثقل، حسب التكوين التشكيلي او الحجم، او الحركة، او حتى المفردات التي يؤكد من خلالها المخرج كتلةً ما بالاتكاء على موقعها على المنصة، او الوان الزي، او الضوء المسلط على المجموعة، فإن هذه المعالجات تنشئ خط اتصال جمالي مع المتلقي وتحول بؤرة المشاهدة الى الوزن المراد تأكيده وتوجيه النظر صوبه، ليتم تحقيق التوازن على كتلٍ يقصد توضيح الصراع بينها وجعل المتفرج يغفل عما سواها، فقد انصب اهتمام المخرجين في تحقيق جماليات التوازن " بالأهمية النسبية، او القوة للشخوص المؤكدة، وقيمة عوامل وضع الجسم والمنطقة والمسطح والمستوى والمسافة والتكرار والتركيز البؤري، للحصول على توازن بين مختلف الأشخاص بوسائل عديدة."**[١٩: ٦٧]**

وبناءً على ذلك فإن الكتلة الثابتة في الفضاء وإن كانت متوازنة بذاتها، تفقد ثباتها بإدخال التشكيل المتحرك عليها ويغير الرؤية الجامدة لها عبر التلاعب المنظم بتوازنها، لأن كل تشكيل جديد تحدثه حركة المجموعة يوّلد علاقة توازنية متجددة يتغير ضمنها مركز الثقل واهمية الكتلة في اللحظة التي يراد تحفيز التوازن باتجاهها، وهذا ينطبق على جميع المفردات المؤثثة للفضاء.

<u>الفصل الثاني:</u> (المبحث الثاني):آليات اشتغال التشكيل الحركي للمجاميع في المسرح العالمي:

انمازت حقبة ظهور فن الاخراج بحراك فني تجريبي مبتكر تجسد عبر اضفاء تجديدات مهمة ادخلت على اعدادات العرض المسرحي الحديث. فتنوعت الأساليب والاتجاهات في الكتابة وتقنية الاداء والتعامل مع الموجودات المؤثثة للفضاء المسرحي في مختلف انحاء العالم. وفي هذا الجو الفني المفعم بالنشاط برز رجال مسرح منظرين ومجربين، اقتربوا او ابتعدوا عن بعضهم في تعاملهم مع خطاب العرض المسرحي، فتباينت اعمالهم بين التنضيج المبهر للشكل وهيمنته، وبين اخضاعه بشكل تام للمضمون، وكل حسب اشتغاله مع تقنيات العرض. ومن هذه التجديدات استثمار الممثل وإنشاء علاقات بنائية تركيبية بين جسده و بقية أجساد الممثلين، بتكتلات تشكيلية تترشح عبرها معاني ومضامين فكرية وجمالية، تمظهرت بالعمل على نظام المجاميع المتحركة في الفضاء، و إغنائها للصورة المشهدية، من خلال اعمال مسرحية لمخرجين تأثروا ببعظهم فاقتبسوا وأضافوا وطوروا آليات اشتغال المخرج مع التشكيلات الحركية للمجاميع وبما يتساوق مع الأسلوب الإخراجي للعمل.

قدم الدوق **جورج الثاني** اسهامات مهمة في مجال الاخراج المسرحي تراوحت بين ترسيخ وظيفة الإخراج المسرحي، وبين التجديدات المهمة التي عمقت آليات اشتغال المخرج مع مفردات الفضاء المسرحي، كالممثل وحركته، وعلاقة الزي بالموضوع المطروح، والكتل الديكورية وعلاقتها مع الضوء وألوان الزي وغيرها من

الانجازات، وعلى الرغم من ذلك فان " اهم انجازات (منننغن) تمثلت في صياغة اسلوب عمل جماعي داخل فرقته المسرحية، فقد وضع نظاما لعمل الممثلين ينص على تبادل الادوار، مما ساهم في القضاء على مفهوم الممثل / النجم."**[١: ١٩]**

من هذا المنطلق اسلب الدوق منهجا إخراجيا يحد من النجومية، ويذوب عبره الفرد ضمن المجموعة، ويدعو الى التكاتف لتحقيق بطولة الشكل ككل، ولأجل ذلك انصبت مجهوداته في الاشتغال التقني على عملية تنظيم حركة المجاميع وتضافرها في نسخ علائقيات منسجمة ومتوافقة لتأخذ نفس الأهمية التي تأخذها الادوار الرئيسية للأفراد، حيث ان الدوق " برع في اخراج مشاهد التجمعات."**[٨: ٤-٥]**

اخذت المجاميع ثقلها الفني في عروض الماينجن، ومنحت نفس القدر من الاهمية التي تتمتع بها الادوار الرئيسية احساسا من الدوق ان مشاهد المجاميع لا غنى عنها كونها جزء لا يتجزأ من العرض المسرحي. ولا تقتصر على الوظيفة الهامشية –كما كان– باستخدامها كلوحات ساكنة وجامدة، وانما أصبحت تابلوهات تتمتع بحركة ديناميكية منسجمة تمثل سلسة رشيقة من الصور المتحركة تتنقل عبر المشاهد بجمالية تشكيلها ومضمونها. **[ينظر:١٤: ٦٣]**

اتسم عمل الدوق بالصياغة الجمالية لهيئة المجاميع وتشكلاتها المدروسة بإمعان وعلاقاتها بالموجودات في فضاء العرض، وآليات اشتغالها في اسلوب متحرك يربط الشكل بالمضمون ويؤكّد عبره "مقاييس جمال الحركة، والعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح، وبين اهمية الحدث الدرامي، ثم يتحدث عن التنظيم الذي ادخله الدوق على مجموعة الممثلين، بحيث يكون بينهم قادة لحركة المجموعات على الخشبة."**[٢: ٤٥]**

وبناء على ما تقدم فإن الدوق كان يمثل الخطوة الاولى للانحراف بمسيرة المسرح صوب العمل الإخراجي المرتكز على المجاميع، ولفت انظار المخرجين المحدثين الى الاهتمام بهذه المشاهد وتطوير الخطاب البصري بشكل متواصل وصولا الى تهميش الخطاب الملفوظ المعتمد على الشخصيات الفردية الرئيسية .

كشف توجه **راينهارت** عن تطوير آليات اشتغال الإخراج المسرحي مع المجاميع عبر تحقيق انسجام فعال بين الممثلين بالارتكاز على التشكيلات الحركية المعبرة اكثر من اعتماده على النص المكتوب، وتعامل الكتل المتحركة مع التقنيات فقدم راينهارت " اساليب جديدة في الاضاءة والعمل الجماعي المدروس بدلا من نظام النجم الذي كان سائدا... مع براعة في تحريك المجاميع."**[٢٦: ٧٣٩]**

جاء اهتمام راينهارت بشكلانية الصورة المشهدية المحملة بالمدلولات التأويلية المثيرة للمتلقي، لتصعقه بصدمة جمالية لم يألفها من قبل، لان عروضه تعود بالمتلقي الى البدايات الاولى للطقوس الكرنفالية الجمعية التي تجمع المؤدي والمتلقي في بودقة واحدة، ويرتكز في تحقيق ذلك على قدرته في تركيب العناصر المسرحية عبر تناسق منظم لحركة المجاميع وتشكيلاتها المعبرة مع الكتل الثابتة داخل الفضاء الذي يشمل منطقة التمثيل وقاعة المتلقين، كما واعتمد راينهارت على مركزية التعامل مع الممثل. فكان يستخدم المجموعة وكأنها اوركسترا، ويقسم الكتل الكبيرة الى مجموعات صغيرة يعاملها معاملة الفرد، مما سهل عليه اللعب بالاعداد الضخمة المحتشدة على خشبة المسرح. ان سعي راينهارت لإعادة الطقوس الاحتفالية القديمة جعله اول مخرج مسرحي يتعامل مع مجاميع مسرحية كبيرة يبتغي منها تكاملية الصورة بروح هارمونية تركيبية تمتزج فيها الحركات الراقصة بالتمثيل الجماعي والغناء في وحدة عرض متآلفة ومتجانسة.**[ينظر: ١٥: ٢٥٩-٢٦٦]**

وقد بينت طروحات **مايرخولد** الاخراجية سعيه الى تعميق الخطاب البصري في عروضه المسرحية، متجاوزا في ذلك اللغة المنطوقة المعتمدة على الأدب، حيث انه استند على التشكيلات الحركية للاجساد وعلاقاتها مع بعضها ومع الموجودات عبر تنظيرات مسرحية تستند على أسس جمالية استوحاها مايرخولد من المخرج الالماني ماكس راينهارت، اذ يقر انه أفاد من آليات اشتغال راينهارت في اسلوب التعامل مع التشكيلات الحركية للمجاميع. فقد كان مايرخولد "يوزع الممثلين لمجرد تنويع الانطباعات البصرية، ويوزع المجموعات بذوق المصور لا الرسام ... والمخرج الذي يقوم بتوزيع الحركة وتنسيق المجموعات."**[٢٢: ١٨٦-١٨٧]**

استثمر مايرخولد اجساد الممثلين بشكل رئيسي في عروضه المسرحية مهتما بكل تفصيلات الحركة البسيطة، لكل عضو من اعضاء جسد الفرد الممثل، متنقلا عبر تفصيلات الاعضاء الجسدية المستقلة الى جسد الفرد كاملاً، ومن ثم الى الكتلة المتشكلة من مجموعة الاجساد، تلك التي اهتم بها مايرخولد عبر: " هندسة الحركة الجسدية للممثل، والتي تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الانساني، والقوانين الحركية له، والتي تلعب دورا في بناء الدلالات والمعاني المقصود ايصالها للمتفرج."**[١٦: ٨٣]**

ويمكن القول ان مايرخولد كان يبحث من خلال آليات اشتغاله مع المجاميع عن امكانية الإفادة الجمالية من التشكيل عبر الربط الديناميكي للكتل المتحركة مع الثوابت، ورسم العلاقات الجمالية فيها ، إذ أن " الحركة عنده لا تفهم بالمعنى الحرفي للحركة، وانما بتوزيع الخطوط والالوان، وبالرشاقة والمهارة التي تتصالب بها هذه الخطوط والالوان وتتماوج، كما يطمح اليها."**[٢٢: ١٨٥]**

وبناء على ما تقدم فان مسرح مايرخولد تجاوز الاشتغالات التقليدية باستناده على الاجساد ليؤكد امكانية استثمار التشكيل البصري للتشكيل، وتحقيق الافادة المبتكرة منه، بوصفه عنصراً ضاخ للشفرات الموحية للمضمون، كما وافاد منه في ربط عالم الممثل المثالي المتخيل بعالم المتفرج الواقعي حين انزل المجاميع الى الصالة لتقود المتلقي الى المشاركة الفعلية، فضلا عن استخدامه كبديل عن الثوابت في اشتغال غير تقليدي ليقوم بتشكيل الديكورات المسرحية المستمرة التبديل، مرتكزا في ذلك على اسس جمالية يعمل المخرج على خلقها بفعل رؤياه وآليات اشتغاله ويستشعرها المتلقي .

ويظهر الخطاب البصري عند **دولين** متأثرا بالمسرح الشرطي والبايوميكانيك في الانشاء الجمالي للتشكيلات الحركية المحكمة في صياغاتها، لتركيب علاقات متوافقة بين الاجساد الراقصة على المنصة، إذ أن " عروض دولين كثيرا ما تقترب من عروض البالية الدقيقة التنسيق ، فقد كان بارعا في ابداع الحركة وضبطها، وفي تحريك المجموعات."**[٢: ٥٤١]**

كما وتكشف عروض دولين المسرحية عن ارتكازها على سياقات جمالية شرقية تتبنى الحكركة الجماعية المؤسلبة المعتمدة على تراكيب تشكيلية وحركية من خلال الرقص والتعبير البلاستيكي لمشاهد المجاميع التي تشيد المعارك بمصاحبة الموسيقى وايقاعات الطبول مقتربا في استعارته الاخراجية من اليات الاخراج عند مايرخولد.**[ينظر: ٢٧: ١٤٩]**

ليس دولين فقط من تأثر بالمسرح الشرقي، واستقى من فنونه ، فقد تبلورت آليات اشتغال اخراجية في عروض مسرح الشمس ارتكزت على الحركة الجسدية للمجاميع، فإن الصياغة التاثيثية لفضاء العرض المسرحي الشرقي الذي اتسم بالاشتغال على الرقص الجماعي، انعكس بشكل كبير في عروض **مونشكين**، ومثال ذلك هي معالجتها الاخراجية لمشاهد المجاميع في مسرحية (المطبخ)، اذ انها " اولت السمات الحسية

والتلامس الجسدي عناية خاصة، فاستقدمت من فرقة (بيجار) للبالية راقصيّن ليؤديا دوري (اوبيروت) – ملك الجان – و (تيتانيا) زوجته ."[٣: ٢١٤]

ترى مونشكين ان العمل مع المجاميع (الكورس) هو ما يجب ان يكون محط اهتمامنا لتحقيق المنظور التاريخي للعرض، وكانت آليات اشتغالها على التشكيلات الراقصة للممثلين المدربين على الرقص والقفز العالي، والجري والصراخ. كما عمدت مونشكين الى رسم ماكياجاً مبالغاً فيه على وجوه افراد المجموعة المؤدية، لغرض تقديم شريحة عامة بدلا من ابراز معالم لشخصيات متفردة، وذلك من خلال نظرتها الاشتراكية لتحقيق المساواة. وقدمت مونشكين مسرحية (اورستيا) عبر تشكيلات حركية تضم خمسة عشر راقص وراقصة، تقدم رقصاتهم التعبيرية المنظمة على دقات الطبول، فضلا عن اشراك الممثلين الرئيسيين مع المجاميع الراقصة كشخصيات رئيسة تقود الرقصة تارة، وكراقصين ضمن المجموعة تارة اخرى.**[ينظر: ٢٠: ٢٧٠-٢٧٢]**

اذن فان الحركة والايماءة والرقص التعبيري في مسرح الشمس يقف بالند امام الحوار المنطوق بل يوازيه ويسعى الى تحييده، لتنبثق المضامين والمعاني عبر الشفرات التي يعمد التشكيل المتحرك الى بثها في فضاء العرض، وعلى وفق اليات اشتغال جمالية تقترب من العروض الطقسية الشرقية المحكمة في تكنيكها.

كما جاءت الصيغ الجمالية التي اعتمدها **ويلسون** في مسرحه (مسرح الرؤى) مرتكزة على الصورة المرئية والتعبير الجسدي، والرقص وتهميش دور اللغة المنطوقة. ان ذلك التجسيد الذي اهمل الخطاب الملفوظ وارتكز على خطاب المسرح المرئي بوصفه لغة متركبة من مفردات العرض – المادية والحسية – البصرية، التي يتلقفها الجميع من دون فارق ثقافي مجتمعي، حيث إنها لغة تنأى بنفسها عن الترجمة الحرفية لجمل قوامها الإيماء والتشكيل البصري المكثف للزمن والحوار، لتبث في فضاء العرض عبر صورها كم هائل من الشفرات في اللحظة المرئية .

ومن هذا المنطلق نجد عروض ولسون " تختصر القصة والشخصيات والنص او حتى يتم تجاهلها تماما. ويكون التاكيد على العناصر المرئية والطقسية للمسرح بدلا من العناصر الروائية... فحركة الممثلين قريبة الصلة بالرقص، لهذا يجب ان يكون للممثلين النظام والتدريب والتحكم نفسه كما للراقصين."**[٢١: ٢٢٢]**

انمازت اعمال ويلسون بحشد اعداد كبيرة من الممثلين على المنصة، وعمد الى تنظيمهم وفق آليات اشتغال تقسمهم الى مجاميع وكتل مختلفة، فبعض الكتل يكونها ممثلون بهيئة أناس عاديين لهم طابع جماعي موحد ضمن المجموعة الواحدة، وتختلف في الوقت ذاته عن المجاميع الباقية، فتشكلت في عروضه المسرحية كتل تكونها مجاميع من مخلوقات اخرى ينتجها العرض الاسطوري لمسرح الرؤى[ينظر:١٧: ٢٧٢]

ان هذا الكم الهائل من الاعداد والكتل يتطلب امكانيات تنظيمية كبيرة لها قدرة السيطرة على وحدة التشكيل وصياغته التركيبية والتلاعب بعناصر الخطاب البصري الجمالية، كالخطوط وتوازن الكتل والاضاءة المسلطة عليها، وتأثيث عوالم خيالية ثرية ومبهرة. ان مجمل هذه المقومات تظهر في مسرح ويلسون.

بناء على ما تقدم فان ولسون على الرغم من اقترابه من مسرح راينهارت في اشتغاله على الاعداد الضخمة التي تتركب منها كتل المجاميع، الا انه تفرد في الصياغات المختلفة المكونة للتشكيلات الحركية الراقصة والتعبيرية، فقد تمخض عن آليات اشتغاله مسخ الشخصيات بتشويهها او اعطائها بعداً ميتافيزيقيا

طقوسيا او تقديمها على هيئات حيوانية، مما اعطى الفضاء المسرحي رؤى وصور تجسد عوالم من الخيال والأوهام تنقل المتلقي إلى عالم الأحلام والرؤى .

– المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري –

١. الاعتماد على الخطوط التي تكوّنها المجاميع المتحركة في رسم أطر التشكيل، وربط الكتل والألوان مع حركة وثبات التشكيل ليتم كسر التشكيل الثابت حال حصول الاشباع لإظهار الثراء الجمالي في العرض المسرحي.

٢. تقسيم التشكيلات الحركية للمجاميع الكبيرة إلى كتل صغيرة يعاملها المخرج كما يعامل الممثل الفرد، مما يسهل على المخرج التعامل مع الحشود الكبيرة.

٣. تخضع كتلة التشكيل الى تحولات متواصلة، فتنقسم، وتتآلف وتتشابك، أو أن تكون متضامنة مع شخصية ومقابل شخصية أخرى، وتمنح الفضاء تأثيثات جمالية متنوعة متجددة ومتغيرة في كل لحظة من لحظات المسرحية.

٤. تساهم التشكيلات الحركية للمجاميع في إحداث تنويعات متواصلة ومتتالية لخطاب العرض، عبر التنويع في مستويات تلاقي الخطوط والكتل والتوازن التي تمنح التشكيل عدد كبير من المستويات، والتباينات في الارتفاعات المكونة للفضاء المسرحي.

٥. إخضاع المجاميع لعنصر الوحدة بين الفرد والمجموعة من جهة، وبين المجموعة والموجودات الثابتة من جهة أخرى، في التأسيس لمنطلقات جمالية في هيئتها، وظيفية في محتواها.

٦. الاعتماد على عنصر التوازن في الترتيب الجمالي الابتكاري المنظم الذي يمايز بين كفتين من المتباينات المتضادة لتأكيد الجانب الأكثر تأثيراً.

٧. الاعتماد على العمل الجماعي الذي يلغي النجم ويمنح المجموعة دور البطولة.

٨. تحويل مشاهد المعارك الى كتل حركية تعتمد الرقص التعبيري المستند على ايقاعات الموسيقى والطبول وقعقعات السلاح.

٩. الارتكاز على سياقات جمالية شرقية، واستعارة آليات اشتغالها في تركيب تشكيلات حركية تعتمد الموسيقى والرقص التعبيري الشرقي.

١٠. تحييد دور اللغة المنطوقة والارتكاز على جماليات تشكيلات التعبير الجسدي للمجاميع في رواية المضمون.

١١. استخدم الأقنعة والماكياج المبالغ فيه على وجوه المجاميع المؤدية لتقديم شريحة عامة بدلاً من إبراز معالم شخصيات متفردة.

١٢. إظهار الشخصيات الرئيسية ضمن التشكيلات الحركية للمجاميع لتقود المجموعة في رقصاتها الجماعية.

مناقشة الدراسات السابقة:

ابتعد هدف البحث الحالي في دراسته لجماليات التشكيلات الحركية للمجاميع في عروض المسرح العراقي، عن باقي الدراسات السابقة، اذ لم يجد الباحث دراسة تضمنت ما ذهب اليه البحث.

اولا: دراسة وسن عبد الامير حسين ٢٠٠٤ :وجد الباحث دراسة وسن عبد الامير، الموسومة (توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي/ رسالة ماجستير) قد ابتعدت في هدفها، الذي تضمن توظيف

المجاميع في العرض المسرحي العراقي، عبر ابراز المهمات التي اوكلت الى المجاميع عبر تاريخ المسرح العالمي، عن هدف دراسة الباحث، في تعرف التشكيل الحركي في عروض المسرح العراقي ودوره الجمالي.

ثانياً: دراسة محمد عباس حنتوش عمران٢٠٠٦ :وفي دراسة محمد عباس حنتوش عمران، الموسومة (السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي/ اطروحة دكتوراه) ابتعد بحثنا الحالي عن الهدف الرئيس فيها، الذي تضمن الكشف عن السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ومديات توظيفها في العرض المسرحي العراقي المعاصر، من خلال الكشف عن السمات الجمالية للتشكيلات الحركية للجسد الفرد، في حين تناول البحث الحالي جماليات التشكيلات الحركية للكتلة التي تضم مجموعة من الممثلين وعلاقاتها مع الموجودات في فضاء العرض. وقد افاد الباحث من هاتين الدراستين بما اشارت اليه من مصادر خدمت الدراسة الحالية.

<u>الفصل الثالث:</u> (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض التي ارتكزت على المجاميع في صياغة العرض، والتي قدمت على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل للعام (٢٠١١).

ثانياً : عينة البحث: قام الباحث باختيار مسرحية (صرخة انتيجونا/اعداد واخراج منقذ البجدلي) بوصفها عينة مختارة.

ثالثاً : أداة البحث : اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن الأقراص والصور الفوتوغرافية.

رابعاً : منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل عيناته وذلك لملائمته هدف البحث.

تحليل العينة: (مسرحية صرخة انتيجونا/ اعداد واخراج : منقذ البجدلي)

<u>فكرة العرض:</u> يتمحور العرض حول مفهوم العشق المفرط للسلطة الذي تجاوز كل القيود والمبادئ الانسانية ويحمل المرء على التنكيل باقرب الناس، ويؤدي الى حياكة المؤامرات والدسائس للوصول لها. ففي العرض يقوم الخال (كريون) بدفع الاخوين (اوتولكيس و بولونيس) للتنازع على عرش والدهما فيقتل كل منهما الاخر، ويحصل الوريث الوحيد (كريون) على العرش كما خطط مسبقا، ويتمادى في طغيانه حين يامر بدفن جثة (اوتولكيس) واقامة الطقوس والمراسيم الملكية وترك جثة (بولونيس) في العراء غذاءً للوحوش والطير، الامر الذي يثير (انتيجونا) بطلة المسرحية واخت المقتولين. فتعتزم البطلة خرق قانون الملك وتدفن جثة اخيها. ومن ثم يامر الملك بقتلها وهي خطيبة ولده الوحيد (هايمون) الذي ينتحر لموتها ويفجع والده بموته .

<u>التحليل:</u>

اللوحة الاولى (لوحة الطبول): يفتح الستار على منظر قاعة العرش، وزع على طرفي المنصة كتلتين من المجاميع حملة الطبول. يرتدون اقنعة تصورهم على شكل تماثيل جامدة بمساندة الزي الرمادي المنسجم مع لون القناع، وقد اتسم التشكيل بالثبات في مواقع توحدت بينها المسافات رسمت خطين مائلين يحاذيان الأعمدة، كما وتاطر التشكيل بخطوط متعرجة متباينة الارتفاعات بتساوق مع الارتفاعات والخطوط المنظورية المتنوعة الصياغة، عمد المخرج الى تقديم أفراد المجموعة بكتل واحجام متماثلة لإخضاعهم لوحدة الشكل، فضلا عن استخدامه للزي والقناع الموحد لتقديم شريحة عامة بدلا من ابراز شخصية متفردة تلفت النظر الى فرد من دون الكل.

تسلط على التشكيلات اضاءة خافتة ويبدأ قرع الطبول لتتحول الكتل من الثبات الى الحركة وتبدأ بحركة ايقاعية يقوم فيها افراد المجموعة بقرع الطبول بتوحد دقيق ومتزامن مع الموسيقى، ينتهي قرع الطبول وتضاء المنصة، تعود التشكيلات الى الثبات وتجسد اشكالا مختلفة لتماثيل – جالسة ومنحنية او شارعة في فعل – وبمستويات وارتفاعات مختلفة، استثمر المخرج الهيئة الجمالية لتشكيلات المجاميع ليثري بها منظر قاعة العرش. خَلق التحول في هيئة التشكيل الناتج عن التنوع في مستويات تلاقي الخطوط وتداخل مساراتها خطاب بصري مؤسس على التباينات في الارتفاعات المؤثثة للفضاء المسرحي .

ثم يبدأ المشهد الحواري الذي يتضمن مجموعة الممثلين الناطقة ويفصح عن محاولة الام (جوكاستا) اقناع الولدين على المصالحة تساندها انتيجونا، وفي الكفة المقابلة كريون واوتوكليس ينتهي المشهد الحواري باعلان موت الاخوين وتولي كريون السلطة. اذ ان المخرج قسم العرض على قسمين الاول حيد عبره الحوار المنطوق متكأ على اللغة الجسدية الراشحة عن التشكيلات الحركية للمجاميع، والثاني يعمق الخطاب المنطوق الذي يوضح التفاصيل المضمونية لمتن العمل.

اللوحة الثانية: (لوحة الحرب): تعيد هذه اللوحة صياغة الافعال التي رويت في المشهد الحواري المتضمن الحرب، فتصورها عبر مجموعة من الراقصين، فقد عمد المخرج الى تقسيمهم الى كتلتين متقابلتين تدخل برقصة متوازنة جماليا وموحدة تختلط فيها الالوان وتتداخل في جو من الرقص التعبيري الذي يقترب من الرقص الدرامي الشرقي، اذ ان المخرج اعتمد على سياقات جمالية شرقية ارتكزت على آليات تركيبية تقترب من الرقص الدرامي الهندي. تدعمها الموسيقى الماخوذة من التراث الهندي وذلك لبث شفرات مدلولية تعمم الحدث وتخرجه من الاطر الاغريقية العامة .

تلتحم الكتلتين في رقصتها مكونة كتلة واحدة متداخلة ومترابطة وسياقات جمالية متجانسة بمنظومة دلالية تبث مضامينها من لغتها البصرية وتربط الجسد الواحد بتشكلاته الجمالية الجزئية، مع مجموعة الاجساد التي تركب الهيئة الكلية للتشكيل.

تعود هذه الكتلة وتنقسم الى جزئين متصارعين، اذ ان المخرج اجرى تحولات متواصلة على تشكيلات المجاميع فتنقلت من التالف والتضامن الى الانقسام والتنافر ثم الاصطدام والتشابك، ليقدم عبر تشكيلاتها المتنوعة كم من الهيئات المتجددة في التشكيل. تجسد الكتلتين احداث الحرب بحركة بلاستيكية تعبيرية – صراع بالايدي وسقوط وتشابك – من دون ان يلمس الجسد الجسد الاخر، يتساقط افراد التشكيل فرادا وبتدرج فردي محسوب تحدده الموسيقى حتى تتهاوى كتلة المجاميع كاملا وتتلاشى معها مسارات الخطوط الرأسية المتحركة ويثبت التشكيل ليدل على موت طرفي النزاع.

اللوحة الثالثة: (لوحة التنصيب): تتركب هذه اللوحة من ثلاث كتل بالتناوب، الاولى كتلة تشكلها مجموعة النساء تدخل برقصة تمجيد احتفالية للملك الجديد، يتوحد زي المجموعة مع توحد رقصتها حتى تصل وسط المسرح، تدخل من الجهة المقابلة كتلة الرجال برقصة منسجمة مع رقصة النساء وتعتلي المستويات لتشكل مع كتلة النساء بناء تركيبي متلاحم ومتوازن مع تباين في الارتفاعات التي احدثت تنويع في مستويات تلاقي الخطوط في التاثيث الجمالي لصورة العرض.

تدخل كتلة كبيرة تجسد تشكيل حركي لمجموعة تضم – اربعة وعشرين ممثل– يتحركون على دقات الطبول في تشكيل جمالي مضمونه استعراض الجيش.

يتعامل المخرج مع الكتل الثلاثة بمبدأ الحركة والثبات، اذ تسلم كل كتلة الحركة للتشكيل الحركي الذي يليها، وتأخذ موقع الثبات أثناء حركة التشكيل الجديد، فقد قسم المخرج التشكيلات الحركية للمجاميع الى كتل متناوبة كي يسهل التعامل مع هذه الحشود على المنصة بشكل منظم ومتناسق.

يتوسط التشكيلات الكتلية الثلاثة شخصية كريون ليكون في بؤرة المشاهدة، وعبر اشارته تتم قيادة التشكيل، اذ ان المخرج لم ينفلت من ادخال الشخصية الرئيسية ضمن التشكيل الحركي للمجاميع لتقوم بدور القيادة.

يتكشف في اللوحة تمايز الكتل عبر التباين الناشئ باختلاف الجنس والزي، فقد وحد المخرج جنس افراد الكتلة الواحدة – ذكور ، إناث –، فضلا عن توحد زيهم ليذوب الواحد بالكل دون تميز داخل الكتلة، وخالف بين الكتل ككل لتعميق التنويع في اللون والحركة والتوازن الذي يرسخ الثراء الجمالي في التشكيل الكلي.

بعد اتمام رقصة التنصيب تتلاحم الكتل الثلاثة وتختلط في خروجها من فضاء التمثيل ليؤدي كل رقصته ويبدأ المشهد الحواري الذي يقر فيه كريون عن عزمه بعدم دفن جثة بولونيس وتحدي انتيجونا له .

اللوحة الرابعة: (لوحة الوحوش): وسط الظلام تسلط بقعة ضوء (فلو) على انتيجونا وهي متنكرة بلباس اسود تتحرك مع بقعة تجسد خوفها ، اصوات موسيقى مخيفة واصوات حيوانات مفترسة، وحال وصولها الجثة وسط المسرح تفتح اضاءة حمراء قاتمة ويظهر تشكيل حركي يخرج من جوانب المسرح المتفرقة، كما ساهمت الاضاءة القائمة واشرطة الضوء المسلطة من اسفل الخشبة في دعم التشكيل، والقاء ظلال ثلاثية الابعاد على الستارة الخلفية، مما حدا بالفضاء الى رسم خطوط تربط تشكيل المجموعة مع الظلال المتشكلة على الستار الخلفي ويتوسع تأطير التشكيل، فضلا عن بقعة الضوء المتحركة التي كانت تتوسع وتضيق مع حركة التشكيل الذي تجسده الحيوانات واضواء متذبذبة ومتداخلة الألوان، اذ ان المخرج القى على التشكيل بعدا ميتافيزيقيا عبر تصوير شخصياته بهيئة وحوش وحيوانات مفترسة تحاول افتراس البطلة برقصة تعبيرية تقودها البطلة.

اللوحة الخامسة: (لوحة الجثث): تفتح اضاءة حمراء مع تداخلات لاشرطة الضوء الصادرة من اسفل المسرح على كتل متفرقة لمجاميع اختلفت مستوياتهم بين مستلقين وجالسين على الارض وواقفين وقد غطوا بقماش ابيض يرمز الى الكفن. تجسد هذا التشكيل بثلاث كتل، كتلتين على الجوانب والكتلة المستلقية وسط المسرح. فقد تكررت عبر تشكيلات المخرج التنويعات في مستويات الخطوط الترابطية بين جسد وجسد في الكتلة وبين الكتلة الواحدة والكتل المتشكلة على جوانبها، كما يتكشف من خلال احجام الكتل التوازنات الناشئة عن المسافات المنسجمة على رقعة المنصة بشكل هندسي جمالي.

تخرج من اعلى المستوى الشخصية الرئيسية (كريون) وقد ارتدى البياض الذي يتوحد مع لون الزي الذي يكسي المجاميع لخلق وحدة شكلية مع المجموعة، تتوجه المجاميع بحركتها الالية الى كريون تلتحم الكتل وبحركة واحدة تمزق الزي ليظهر تحته زي عسكري معاصر (مغاوير) شكلت جماليته الحركية معاني مضمونية تُسقط على واقع معاصر.

اللوحة السادسة: (لوحة الجثث المعاصرة): بقعة ضوء على شخصية كريون يتحرك ليقترب من تشكيل لمجموعة من الممثلين ركبوا باجسادهم كتلة لجثث متراكمة فوق بعضها تتشابك فيه الاطراف والرؤوس، يحاول الهرب الى الجهة الثانية فتفتح بقعة ضوء ثانية لنجد نفس التشكيل، فقد وازن المخرج بين ثلاث كتل تكون شخصية كريون في مركزها والمجاميع على جانبيه، يتهاوى التشكيل وتبدا الجثث بالحركة لمحاصرة

كريون برقصة تعبيرية تتداخل فيها الاضواء، تمزق الجثث اللباس الابيض لكريون اثناء الرقصة ليظهر زيه العسكري الذي يتوحد مع زي المجموعة، ويدخل ضمن التشكيل الملتحم الموحد بكتلة واحدة تحمل كريون وتسير به بشكل جنائزي تعبيري.

واثناء مسيرتها تبدا بانقسامات متواصلة لتعود ثلاثة كتل مركزها التشكيل الجنائزي، فقد اعتمد المخرج وبشكل متواصل على الانقسامات والتلاحم، التناقض والتالف، في تشكيلاته الحركية، ولكن بشكل متجدد ومبتكر يولد تأثيثات جمالية متنوعة في كل لحظة من لحظات المسرحية.

اللوحة السابعة: (دخول انتيجونا): تدخل انتيجونا في ضوء بقعة متحركة جنائزية من اعلى وسط المسرح لتشير الى مجاميع الشموع التي تتحرك في الظلام من نهاية صالة المتفرجين لتشكيل خطين من الضوء باتجاه انتيجونا . عمد المخرج في انشاء هذا التشكيل على ضوء الشموع التي شكلت خطوط متواصلة تسير بايقاعات هادئة تريح المتفرج بعد الصخب الناجم عن حركة المجاميع المتصارعة . يضع افراد المجموعة الشموع على مقدمة المنصة ويعتلون الخشبة ليشكلوا على المنصة تكتلات التحية لتدخل الكتل بازيائها المتنوعة وحشودها الهائلة. يكشف توجه المخرج عن تداخل الخطاب البصري مع الخطاب اللفظي وتداخل الشخصيات الرئيسة مع افراد المجاميع، الا ان التشكيلات الحركية للمجاميع طغت على التفرد وهيمنت البطل لتكون البطولة للتشكيل الكلي.

<u>الفصل الرابع</u>: النتائج ومناقشتها

١)ركز مخرج مسرحية (صرخة انتيجونا) على هيئات جمالية تحققها الخطوط التي تربط حركة وثبات التشكيل مع الكتل والالوان لخلق ثراء جمالي مبهر في فضاء العرض.

٢)قسم المخرج الكتل الكبيرة – ثمانية وستون فرد– الى عدة كتل ليسّهل التعامل مع الاعداد الكبيرة المحتشدة على المنصة.

٣)استطاع مخرج المسرحية إجراء تحولات جمالية متواصلة في تراكيب البناء التشكيلي للمجموعة، فنجد تآلف وانقسام وتشابك في التشكيلات الحركية، وكذلك انقلابات على الشخصيات الرئيسية، فإن الجيش الذي نصب الملك كريون هو الذي انقض عليه وتحول دور المجموعة من المساندة الى المعارضة والتصفية.

٤)اهتم المخرج في إحداث تنويعات تعتمد أسس جمالية في مستويات تلاقي الخطوط والكتل عبر استخدام المستويات التي منحت التشكيل الحركي تباينات متواصلة في الارتفاعات المؤثثة لفضاء الخطاب المرئي.

٥)كشف العرض عن تأثيث جمالي منظم يعتمد على تحقيق تناظرات متوازنة من التشكيلات الحركية للمجاميع على جانبي المسرح.

٦)اخضع المخرج التشكيلات الحركية للمجاميع لعنصر الوحدة في الكتلة الواحدة، عبر وحدة لون الزي وحركة المجموعة وانسجام الكتل، فقد تمايزت الكتل مولدةً تنويعات متجددة في اشكال الكتل ومضامينها، إذ انمازت كل كتلة عن سواها بلون الزي والاكسسوار والحركة.

٧)تمكن المخرج من تذويب الشخصيات الرئيسية في المجاميع لتأخذ التشكيلات الحركية دور البطولة وتطغي على الاداء المتفرد للنجوم.

٨) عمد المخرج الى تحويل المعارك التي تصورها المجاميع الى تشكيلات تعبيرية راقصة تنسجم مع ايقاعات الموسيقى، وقرع الطبول.

٩)وظف المخرج سياقات جمالية شرقية عبر رقصات هندية تعمق مرجعيات المخرج.

١٠) عمد المخرج الى موازنة الخطاب المرئي مع الخطاب المنطوق، ولم تحيد اللغة الحوارية بشكلٍ نهائي، إذ انقسم العرضين على جزئين الجزء الاول يرتكز على الحوار، ويستند الجزء الثاني على جماليات التشكيلات الحركية للمجاميع في ترجمة المضمون.
١١) عمد المخرج مسرحية (صرخة انتيجونا) إلى استخدام ماكياج مبالغ به على وجوه أفراد المجاميع، كما ظهر في لوحة (الجثث) ولوحة (الجثث المعاصرة)، فضلاً عن استخدامه الأقنعة الموحدة في لوحة (الطبول) ولوحة (الوحوش) لأخفاء معالم الأفراد وتأكيد الهيئة الكلية للتشكيل بدلاً من هيئة الجزء.
١٢) ظهرت الشخصيات الرئيسية في المسرحية ضمن التشكيلات الحركية للمجاميع لتقود المجموعة في رقصتها. اذ نجد شخصية كريون تظهر ضمن اغلب التشكيلات، ويكون ظهورها فاعل ومتساوق مع الحركة الراقصة وبمستوى ادائي يوازي الراقصين.

الاستنتاجات:

١. ظهور بعض التوجهات الإخراجية في العروض العراقية التي تعتمد على المجاميع في تأثيث فضائها المسرحي، تمخض عن هذا التوجه تعميق للخطاب المرئي المستند على الإيماءة والإشارة الراشحة من التعبيرات الجسدية بدلاً من لغة الحوار المنطوقة.
٢. لجوء بعض من المخرجين العراقيين الى تصوير الاجواء الطقسية والشعائرية في عروضهم المسرحية بالاعتماد على التشكيل الراقص للمجموعة بمصاحبة الموسيقى والوان الاضاءة المتداخلة.
٣. تمظهرت المرجعيات الشرقية عند بعض المخرجين العراقيين عبر توظيف آليات اشتغال – هندية صينية يابانية– في عروضهم المسرحية.
٤. اقتربت فكرة الممثل النجم من الإلغاء، لتكون البطولة جماعية في العروض المسرحية العراقية المتأخرة.

التوصيات: يوصي الباحث بما يأتي:

- وضع برنامج تدريبي للممثل يطبق في المؤسسات الفنية، يعتمد على تطوير القدرات الجسدية لحركة المجاميع في التعبير ليرتقي الخطاب البصري إلى مستوى الكلمة المنطوقة في مسرحنا العراقي.
- الدراسة العلمية والفهم الاكاديمي الدقيق لكافة التقنيات الداعمة لحركة المجاميع، والانفتاح على إشتغالات المنظرين المجددين في هذا الجانب والإفادة من تجديداتهم.

المقترحات:

- دراسة الدلالات الفنية والفكرية في العروض المسرحية الراقصة عالمياً وانعكاسها على المسرح العراقي.
- دراسة جماليات السكون والحركة في التشكيلات الحركية للمجاميع في عروض المسرح العراقي.

ثبت المصادر والمراجع

*** الكتب:**

١. ابو دومة محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) .

٢. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد(١٩)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩).
٣. بروك، بيتر، واخرون، التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات اخرى، ترجمة: نهاد صليحة واخرون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠) .
٤. البسيوني، محمود، اسرار الفن التشكيلي، (القاهرة : عالم الكتب، ١٩٨٠).
٥. بوبوف، الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦) .
٦. دين، الاكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٧٢) .
٧. رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، (القاهرة : دار النهضة العربية، د.ت) .
٨. زكي، احمد، اتجاهات المسرح المعاصر الصورة الإبداعية، (القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥) .
٩. زيدان، عبد الرحمن بن، التجريب في النقد والدراما، (الدار البيضاء: منشورات الزمن،٢٠٠١) .
١٠. الشرقاوي، جلال، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢) .
١١. شوقي، اسماعيل، الفن والتصميم، (الاسكندرية: جامعة حلوان، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٩).
١٢. الصالحي، خالد خضير، التكوين واهم عناصره، (السعودية: منشورات مكتبة التربية الفنية، ٢٠٠٨).
١٣. عبد الله، اياد حسين، فن التصميم – الفلسفة–النظرية– التطبيق، ج٣، (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٨) .
١٤. عبد الوهاب، شكري، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الإسكندرية : مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،٢٠٠٧) .
١٥. العذاري، طارق، المسرح التعبيري، (اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨) .
١٦. الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع المسرح (٤٤) ، (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) .
١٧. كونسل، كولين، علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: امين حسين الرباط، (القاهرة: نطابع المجلس الاعلى للاثار، د.ت) .
١٨. ماشلي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة، هاشم النحاس، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
١٩. مرعي، عبد الصاحب نعمة، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٣) .
٢٠. وليامز، دايفيد، المسرح التعاوني مسرح الشمس، ترجمة: امين حسين الرباط، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٩) .
٢١. ويلسون، ادوين، التجربة المسرحية، ترجمة: ايمان حجازي، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٨) .

٢٢. يوسف، عقيل مهدي، اسس نظريات فن التمثيل، (بنغازي: دار الكتب الوطنية، ٢٠٠١) .
* **المعاجم والقواميس:**
٢٣. جماعة من كبار اللغوين العرب، المعجم العربي الاساسي، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د.ت) .
٢٤. الزمخشري، جار الله ابو القاسم، أسس البلاغة، ج١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).
٢٥. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١، (بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) .
٢٦. محمود، فاطمة موسى، قاموس المسرح ، ج٢، ط٢، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .
***المحاضرات:**
٢٧. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا، قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.