الصورة المركبة وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

م. م أحمد طالب عبد علي عبيدي (جامعة القادسية /كلية الفنون الجميلة)

taib91397@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٦/٥/ ٢٠٢٤

تاريخ قبول البحث : ٣٠/ ٦/ ٢٠٢٤

الخلاصة:

يعنى هذا البحث بدراسة (الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر) حيث رسم الباحث مسارات البحث في أربعة فصول حيث تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي (مشكلة البحث والحاجة اليه) ، كما وتضمن الإطار المنهجي أهمية البحث و أهدافه وحدوده وتعريف المصطلحات: (الصورة ، الصورة المركبة) أمّا الفصل الثاني: فقد شمل الإطار النظري مبحثين فضلا عن الدراسات السابقة وكما يأتي المبحث الأول الصورة في البنى المجاورة المبحث الثاني الصورة المركبة في فضاء العرض المسرحي العالمي ، ومن ثم الدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري ، وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد تناول الباحث مجتمع البحث ، وعينة البحث ، ومنهج البحث ، وأداة البحث، وتحليل العينة ، أمّا الفصل الرابع فقد عرضت فيه نتائج البحث ومناقشتها ومنها : (حققت الصورة المركبة في العرض توليد ايحاءات زمانية ومكانية بشكل فوري مما يغني عن الحاجة الى العناصر المادية المعقدة في الديكور المسرحي) وعلى وفق ما جاء من مجموعة نتائج ، توصل الباحث الى بعض الاستنتاجات ونذكر منها: (أن الاستناد على الصورة المركبة في عروض المسرح العراقي المعاصر هي طريقة مفيدة ومجدية كونها تساعد على خلق هدف رائع في جذب الجمهور وهذا ما يبتغيه كل العاملين في الحقل المسرحي) ، وأخيرا التوصيات ، والمقترحات، وقائمة المصادر والمراجع والملاحق .

الكلمات المفتاحية : (الصورة ، الصورة المركبة ، العرض المسرحي) .

The composite image and its applications in contemporary Iraqi theater presentations.

M. A. Ahmed Talib Abd Ali obaedi

(College of Fine Arts Al-Qadisiyah University)

Date received: 5/6/2024
Acceptance date: 30/6/2024

Abstract

This research is concerned with studying "The Composite Image in Contemporary Iraqi Theater." The researcher outlined the research paths in four chapters. The first chapter includes the methodological framework, encompassing the research problem and the need for it. It also includes the importance, objectives, boundaries, and definitions of terms: (image, composite image). The second chapter comprises the theoretical framework, divided into two sections, in addition to previous studies. The first section discusses the image in adjacent structures, while the second section examines the composite image in the space of global theater. Following that are previous studies and theoretical framework indicators.

In the third chapter, "Research Procedures," the researcher discusses the research community, research sample, research methodology, research tool, and sample analysis. The fourth chapter presents the research results and their discussion, including: (The composite image in the performance achieved immediate temporal and spatial implications, which eliminates the need for complex physical elements in stage decor). Based on the set of results, the researcher reached several conclusions, including: (Relying on the composite image in contemporary Iraqi theater performances is a beneficial and effective method as it helps create a compelling goal in attracting the audience, which is the aim of all those working in the theater field).

Finally, the research includes recommendations, suggestions, a list of sources and references, and appendices.

Keywords: Image, Composite Image, Theatrical Performance .

مشكلة البحث :

لقد توسعت آلية توظيف الصورة في العرض المسرحي لتشمل أبعاداً فكرية وجمالية عميقة مما جعلها عنصراً مركزياً ومؤثراً في منظومة العرض المسرحي هذا التوظيف يسهم في إنتاج صورة مركبة تولد ممارسات ذهنية ذات فاعلية نفسية تجذب الجمهور إلى آفاق تتجاوز التوقعات التقليدية وتفتح أمامهم عوالم جديدة من الفهم والتفاعل في المسرح العراقي المعاصر، لا تُعد الصورة المركبة مجرد إنتاج لغة بصرية بالتكامل مع العناصر الأخرى ذات طابع جمالي فحسب بل تلعب دوراً مؤثراً على المستويات الفلسفية والاجتماعية والنفسية في تشكيل الخطاب المسرحي كما وتساهم الصورة المركبة في تحسين جودة العرض المسرحي من خلال تعزيز فهم المتلقي للقصة وتوضيح المعاني والمشاعر عبر الوسائل المرئية والسمعية مما يزيد من انتباه الجمهور ويحافظ على تفاعله وهذا يساعد في خلق تجربة جماعية تتسم بالتواصل العميق بين العرض والجمهور، مما يزيد من تأثير الرسالة المسرحية ويعزز من قدرتها على الوصول إلى قلوب وعقول المشاهدين بالإضافة إلى ذلك تتيح الصورة المركبة نقل الأحاسيس بشكل أعمق وأكثر تأثيراً، مما يمكن الجمهور من الاندماج الكامل في العرض والشعور بتجربة غنية ومؤثرة وهذا الاندماج العاطفي يساهم في تحقيق الأهداف الفنية والإنسانية للعرض ،علاوة على ذلك تساعد الصورة المركبة في خلق أجواء داعمة للنص المسرحي ، مما يعزز من قوته ودعمه بصرياً وسمعياً وبذلك فإن هذا التكامل بين العناصر المختلفة يفتح آفاقاً جديدة للإبداع والتجديد في المسرح بهذا تُعد الصورة المركبة أداة قوية وأساسية في تحقيق تجربة مسرحية متكاملة تلبي توقعات الجمهور وتتفوق عليها مما يجعلها عنصراً حيوياً في نجاح العروض المسرحية المعاصرة وخصوصا العراقية ، ومن أجل ذلك عمد الباحث على صياغة عنوان بحثه على النحو الآتي: (الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر)

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في إمكانية استلهام معرفة الصورة المركبة من الناحية (الجمالية والفكرية والنفسية والفنية في العرض المسرحي العراقي المعاصر)، كما ان هذه الدراسة تفيد:

١. الباحثين في مجال الفنون المسرحية بشكل عام والباحثين والعاملين في مجال التقنيات والتصميم.

٢. يمكن أن يعد البحث إغناءه معرفية الى المكتبة المسرحية .

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى : (تعرف الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر).

رابعا: حدود البحث :

أ_ الحد الزماني : الفترة مابين (٢٠١٥_٢٠٢٠)

وذلك للمسوغات الأتية : وفرة التجارب المسرحية المهمة التي تمكن الباحث من جمعها في هذه الفترة

ب_ الحد المكاني : العراق .

ج_ الحد الموضوعي : دراسة الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

خامسا: تحديد المصطلحات:

١. الصورة :

جاء في لسان العرب لأبن منظور ، "مادة (ص . و .ر) الصورة في الشكل ، والجمع صور وقد صوره فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي ، والتصاوير التماثيل ، والصورة ترد في لسان العرب لغتهم على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى صفته ، يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة كذا وكذا أي صفته" [١]

ويرى جون ديوي "ان الصورة انما تشير الى طريقة خاصة في النظر الى الاشياء والاحساس بها ، وتقديم المادة المختبرة وتصبح بطريقة فعّالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة جديدة من أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الاصلي، والصورة العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم واحداثه" [٢] ويذهب سوريو الى "ان صورة العمل الفني هي كيفيتهِ الداخلية"[٣]

التعريف الاجرائي للصورة : هي تعبير بصري عن موضوع ما تُنتج بوسائط متعددة كالتصوير أو الرسم او المسرح وتتضمن عناصر بصرية كالألوان والأشكال والتقنيات ، لنقل معلومات أو مشاعر أو أفكار قد تكون واقعية أو تجريدية ولها دور مهم في التواصل مع المتلقي .

٢.المركبة : تعرف على النحو الاتي " هو جعل الاشياء المتعددة بحيث يطلق عليها اسم واحد، ولا تعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير كما عرفت في لفظ الترتيب، بخلاف التأليف فأنه تعتبر المناسبة بين اجزاء لانه مأخوذ من الالفة" (٤)

وعرفت أيضا : "تنظيم للعناصر المترابطة في وحدة جديدة متطابق مع المقتضيات الخاصة، او تمثيلٌ لمنفعة ما وبقدر ما تكون العناصر الجديدة الداخلة اكثر تباعداً الواحد عن الاخر بقدر ما يكون الحل اكثر ابداعاً، ان معيار التقويم هو الاصالة" (٥).

التعريف الإجرائي للصورة المركبة : تمثل تجميعًا فنيًا يتألف من عدة عناصر مثل الإضاءة، والديكور، والأزياء، وحركات الممثلين، والمؤثرات البصرية، التي تدمج لخلق تجربة بصرية شاملة ومعبرة. تهدف هذه الصورة المركبة إلى إيصال رسالة العرض وتعزيز تأثيره الفني والدرامي على الجمهور بشكل متكامل ومتناغم .

الفصل الثاني:

الإطـار النظري

المبحث الأول : الصورة في البنى المجاورة .

ان العالم قد ادرك تماما ان للصورة ضرورة هيمنت عليه حيث تتخلل حياتنا في كل يوم من خلال المجلات والكتب والصحف من خلال الملابس وشاشات التلفاز ولوحات الإعلانات والهواتف النقالة ، اذ أصبحت الصورة تلازم البشرية وجزءا منها بل حتى في الوعي واللاوعي والتفكير وتوارد الصور الذهنية ومنها الأمور التي تتطلب عمليات معرفية او حسابية كذلك تتجسد الصورة من خلال الرؤية والمشاهدة والمتابعة ، في كل شيء تتجلى الصورة حتى في القراءة لتؤسس لخلق علاقة اتصال إنسانية تتسم بالإحساس والإدراك .

ان الروح لاتفكر ابدا من دون الصور هكذا كان ارسطو يقول وتعطي بعض القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة بدءا من الإشارة الى عملية إعادة الإنتاج او النسخ للشكل الخاص بإنسان او موضوع معين الى الإشارة الى كل مايظهر على نحو خفي وبخاصة اذا كان غريبا أو غير متوقع كالأشباح مثلا وفيما هذين المعنيين تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها كما ان هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصور المرئية وكذلك الجوانب العقلية والتي تشمل على الوصف الحي ، لقد ذكر ميشل ان كلمة أيديولوجيا تمتد جذورها داخل مفهوم الصورة والتفكير بالورة وقد جاءت كلمة أيديولوجيا كما قال من كلمة فكرة التي جاءت من الفعل يرى في اللغة الإغريقية وهو فعل كثيرا ماكان يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم او الصورة المرئية والتي هي فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك ويضيف أيضا ان كلمة فكرة ترتبط كذلك idoium اللاتينية وهي كلمة تعني : صورة بلا مادة وهي مشتقة كذلك من الجذر اليوناني القديم eidolon الذي يعني الشكل او المظهر الخارجي وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة نوعا من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني او المتعلق بالتفكير بالصورة هكذا ترتبط أيضا الأيديولوجيا بشكل او بأخر بالصور والتفكير من خلالها كما أشار ميشال ويتسع المدى الخاص حول بنائية الصورة وتأثيراتها بين التمثيلات الخارجية

والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص وبين الأنتاج او القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه الى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة أي ان ماهو مشترك بين جميع الصور على كل حال هو المنطق الأدراكي الذي يضمها معا والذي يتكون من خلاله وكذلك الطابع الكلي الملازم لها ، ومن الناحية النيورولوجية تتكون الصور في جوهر هذه النظرية من أجزاء او اقسام الخبرة البصرية التي تجري معالجتها ويتم التنسيق بينها من خلال عملية ادراكية سميت بالصورة الموجودة في رؤوسنا انها قصص تتضمن غالبا ماه اكثر من اقسامها المكونة لها وهي تكون دائما في حالة نشاط وبحث عن المعنى ولأن الإبصار قد تطور قبل اللغة اللفضية فإن الصورة هي اشبه بالجزء الطبيعي من حاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا وهي تمثل كذلك الإرتدادات الأكثر عمقا داخل انفسنا والصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية وهي تمتد على المستوى الذي تقدمه الخبرات العملية الى افاق الأساطير الرمزية وتجلياتها ، لذلك فان فهم طبيعة الصورة وقوتها وكذلك يبدأ بالعملية الادراكية لكنه لاينتهي كذلك بتكوين صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا ، كما ويتفق الكثير من المنظرين على ان الصورة والايديولوجيا قد شكلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزيقية المتعارضة وأن المنزلة الإيديولوجية للنشاط البصري وكذلك على نحو محير لمصطلح الصورة قام الإستخدام اللطيف او الحميم لها أي استخدامها في السياقات والدراسات الفنية والأدبية والجمالية والتأريخية ، وبذلك فان مصطلح الصورة مشتق كما قلنا من كلمة لاتينية تعني محاكاة ومعظم الاستخدامات السيكولوجي مثل التشابه النسخ ، إعادة الإنتاج ، الصورة الأخرى ، الخ اما اللغة العربية فان كلمة صورة تعني هيئة الفعل او الأمر وصفته ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير : التماثيل ولعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى الى تنامي هذه النظرة الأزدرائية للصورة في الثقافات الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان . [٦] كما يؤكد المختصون ان الصورة الفنية بمثابة الجذور التأريخية الأولى التي اكدت دافعية الإنسان القديم في ترجمة أفكاره إزاء الكون وحملت بذات الوقت معطيات جمالية شتى والصورة " هي نتاج لفاعلية الخيال بعد تشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة فيما يعرف نقديا بالوحدة في التنويع " [٧] وكذلك فأن

الصورة في الفن قد " تشير الى شيء في الطبيعة الخارجية (محاكاة) أو تشير الى طبيعة الداخلية للفنان (تعبيرا أو مزا) أو قد تكون كيانا مستقلا بنفسه مكتفيا بذاته" [٨] .

وتجدر الإشارة الى ان (علم الجمال والفلسفة) يجد في ان السمات الجمالية تشكل محورا مهما وبارزا واساسيا بناءا لمعطيات الفهم الجمالي للصورة على اعتبارات كثيرة منها ان الأيقونة تشكل وتمثل نمطا من أنماط الصورة على الرغم من خصوصيتها التي تتسم بها ، وهنا الصورة هي بالحقيقة نسق بصري يحتاج الى عمليات تحليل فكري وبنائي لبلورة الرؤية الجمالية لها من خلال مجموعة سمات الأمر الذي يستدعي استعراض جملة من الآراء والطروحات الفلسفية فمثلا في (الفلسفة اليونانية) نجد ان الفيثاغوريين قد امنوا بفكرة الإنسجام التي تقوم على الأعداد بوصفها اصل الأشياء ، فالإنسجام تدركه الروح الإنسانية فتصور الطبيعة على انها قائمة على الإعداد هو في الوقت نفسه تصورا إنسانيا ويرى فيثاغورس ان هارمونية الأعداد تشكل قانونا موضوعيا بحكم جميع الظواهر الوجودية والأرقام بحد ذاتها أصلا وماهية وان العدد شيء مقدس وبذلك اعطى قيمة وجودية لاحسابية فقط ، فقد وجد فيثاغورس ان سر الجمال قائم على نظام عددي معين هو على التوافق والانسجام في الكون واحالة الظواهر الجمالية الى جوهر رياضي في الاعداد لأن الاعداد هي نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لمصدرها الا في الذهن وذلك ان هناك تقابلا بين الاعداد والأشكال والأصوات والحركات فالعدد هو مقدار وشكل في ان واحد وليس مجرد رقم [٩] .

ان فيثاغورس يؤكد على ان "الرقم او العدد هو في اصله نقطة ومن الممكن ان تتشكل من هذه النقطة جميع الأشكال الهندسية ووفقا لهذا المنطق فان جمال الصورة محكوم بالإعداد فكل شيء جميل محكوم بتجانس عددي معين ، وبناءا على هذا الطرح اعتبروا ان الاعداد هي أساسا صاغوا من خلاله معيارهم الجمالي وحتى الروحي فالإنسجام والتوافق بين الايقاعات كان يعيد التوازن والإنسجام الى الروح " [١٠] ، اما سقراط فقد ربط (فلسفته الجمالية) بالصورة من خلال النفع والخير والأخلاق فوضع الجمال موضوع القيم العليا السامية التي تعبر عن الخير المطلق كما انه جعل الجمال فوق كل مواضيع القيم العليا السامية التي تعبر عن ظواهر الخير المطلق وكان يبغي جمالا فوق الطبيعي من خلال النفس الفاضلة ، اذ انه وجد ان الفن الجميل هو فن هادف

يحقق النفع الخلقي للإنسان فكل فن يحقق الغايات الخلقية هو فن جميل لذا ان بنائية الصورة لدية وفقا لمنظومة الجمال تكمن في القراءة المشتركة للسمات الجمالية التي تنضوي عليها الصورة حينما يراد هنا ان ترتقي الى مستوى الإرتباط بمفهوم الصورة التي تؤدي نفعا ما . [١١] ، في حين ان افلاطون قد " فرق بين الصورة والمادة جاعلا من الصورة وسيلة وغاية للفكر واعتبر المادة في مرتبة ادنى " [١٢] وفقا لما يراه من ان الفكرة تندرج ضمن الصورة ومن خلالها يتم تكوين الصورة لتؤسس وظيفتها وبذلك لقد استمرت هذا النظريات التي تحلل الصورة حتى عصرنا الحالي ولعل من اهم النظريات التي اشارت لهذا الجانب هي نظرية الجشطلت حيث قام (علماء نفس الجشطلت) في المانيا بعدد من الدراسات المهمة حول عملية الإدراك وقد استكشفوا المبادئ الدينامية التي تنظم عملية الإدراك على هيئة كليات ذات معنى وقد اكدوا أهمية الجوانب الموروثة والفطرية اكثر من تأكيدهم على الخبرة المتعلمة درسوا كيفية اندماج القوى التلقائية فيها كي تكون وحدات كلية مختلفة وكيفية تشكيل الكليات بين أجزاء الادراك ومع ان الجشطلت غالبا مايوصف بانه الكل المختلف وربما الأكبر عن مجموع الأجزاء فانه قد يكون الأدق ان نقول ان الجشطلت يتضمن تشكيلا يعمل على التوحيد الأصيل لمكونات بحيث لايمكن اشتقاق خصائصه من أي خصائص فردية موجودة في الأجزاء الفرعية كما ان هذه النظرية ركزت على العلاقات بوصفها المفتاح الأساسي للمعنى ، كما وتعد هذه النظرية اول حركة ثورية في التفكير وذلك من خلال اعتمادها الواضح عن وجهة النظر الأمبيريقية التي تنظر الى الإدراك بوصفه رابطة من الأسهم المباشرة التي تتحرك من الإحساس الى المخ وقد تجلى ذلك في اعلانهم وجود الحس الأصل الملازم الخاص بالوحدة التي تتضمنها عملية الإدراك وتجلى ذلك في تعرفهم أهمية علاقة المعنى بالإدراك وبذلك فان عملية الإدراك وفقا لضوء التصوير الجشطلتي هي عملية فعالة إيجابية انتقائية تختار وتقوم بالتحديد وليست عملية سلبية كما نظر اليها بياجيه وليست مرحلة أولى في العمليات المعرفية كما نظر اليها مدارس عديدة في علم النفس لكنها عملية كلية تستند الى مفاهيم وفئات ادراكية كلية خاصة بها هي عملية قادرة على الأختيار والاستبعاد على اشتمال وتضمين كل ماهو جوهري وأساسي في تكوين البنى والأشكال او الصيغ الكلية وعلى ترك وتجاهل كل ما يتناقض مع هذه البنى الجشطلتية او يعمل ضدها ، وبذلك فان التفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من

خلال لغة الشكل والصورة كما قال ارنهايم في كتابه التفكير البصري وقد ميز في هذا الكتاب بين نوعين من المعرفة هما المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية او الذهنية وتحدث المعرفة الحدسية في رأي ارنهايم في المجال الادراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية ومن ذلك مايحدث مثلا عندما يحاول شخص ما ادراك لوحة تشكيلية انه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها اطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من اشكال والوان وعلاقات مختلفة وتمارس هذه المكونات تأثيراتها الإدراكية بعضها في بعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة يحدث هذا بطريقة كلية داخل عقل المتلقي او المستمع او المشاهد ويؤكد ارنهايم ، ان هذا التفاعل هو تفاعل شديد التركيب وان جانبا كبيرا منه يحدث تحت ادنى مستوى الشعور وان الناتج النهائي لهذا التفاعل يصبح مشعورا به او مدركا عند وصولنا الى تكوين مدرك كلي للوحة او المقطوعة الموسيقية او العمل الأدبي ويتم تنظيم هذا المدرك بطريقة مختلفة مرهفة ، اما فيما يتعلق بالنوع الثاني من المعرفة وهي المعرفة التي تسمى بالمعرفة العقلية ففيها يجعل الشخص بدلا من امتصاص الصورة الكلية او العمل الإبداعي باعتباره كلا متكاملا بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل انه يصف كل لون وكل شكل او كل نغمة او كل جملة ..الخ ويعد بعض هذه القوائم الخاصة بهذه العناصر ثم يتقدم نحو فحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الفردية ثم يحاول بد ذلك ان يقوم بالدمج او التركيب بين هذه العناصر وهنا يرى ويؤكد ارنهايم ان لايوجد هناك أي صراع ضروري فيما بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية حيث ان التفكير الإبداعي وعملية التذوق في الفنون والعلوم الأخرى انما يتميزان من خلال ذلك الامتزاج الخاص بين التفاعل الحر القوي داخل المجال وبين الوحدات او القوى الأكثر تحديدا ، وكذلك وفقا لرأى ارنهايم يعتمد الانسان والحيوان معظم الوقت على المعرفة البصرية فالأباء أطول قامة من الأطفال والرجل قد يرتدي بدلة زرقاء وتوجد عينان في الوجه فوق الانف ويبدو الجسم الإنساني متجانسا من الأمام كل هذه الحقائق تعرف بصريا مع ان الكلمات قد تكون متواجدة أيضا للتعبير عنها والطفل يرسم مايراه لا مايعرفه ودون الانفصال فيما بين العمليات الادراكية والعمليات المعرفية فكل نشاط خاص بالرؤية يتضمن عملية التقاط الملامح العامة الميزة للموضوع المدرك كذلك فإن كل معرفة بصرية بعيدة عن موضوع مدرك فردي بعينه تتطلب ادراك

الملامح البنائية الميزة والوحدة المتكاملة للمعرفة البصرية والإدراكية هي امرا أساسيا بالنسبة الى الصغار والكبار ، واستمر ارنهايم يطور أفكاره حول الفنون البصرية بشكل عام وظلت فنون الأطفال تجتذب انتباهه دائما. (١٣)

وعلاوة على أعلاه ان الصورة في مجال (الفنون) تؤسس اللغة البصرية (الصورة) على مجموعة من العناصر والرموز المتعددة التي تفسر كشبكة من الارتباطات التعبيرية يتشكل اجتماع هذه العناصر والرموز ليكوّن لغة بصرية تظهر في الأعمال الفنية وتتنوع في عرضها بناءً على معالجة الموضوع ومدى تفاعلها مع المتلقي تتفاعل هذه العوامل ضمن سياق التجارب الإنسانية بدءاً من الفكرة وصولاً إلى العمل الفني والمشاهد، محولة الأفكار والانفعالات اللامرئية إلى أشكال ورموز تعكس البنية الحضارية لكل مجتمع وتؤثر في الأفراد كما وتخلق هذه الصورة نسيجاً من العلاقات التواصلية بين الفنان والمشاهد ، ما يعكس مستوى جديداً من التفاعل الخاص و تحمل الصورة سلطة خاصة تتجاوز دورها كوسيط إلى التأثير العميق على المتلقي في مجمل الفنون ، اذ منذ القدم كانت الصورة وسيطاً رئيسياً للإنسان وتحولت إلى رمز للهوية والوجود ، متجاوزة الخطاب المكتوب في تأثيرها كون تتميز الصورة بسلطتها القائمة على الواقع وتتطلب قراءة بصرية متخصصة مما يجعل فهمها أكثر تحدياً مقارنة بالنص المكتوب وهنا تكمن وظيفة حقل الفنون في ابراز الصورة و تجسيدها للرؤى الفنية حيث تعبر عن تجارب مستقبلية محتملة مرتبطة بالواقع تتيح للفنانين تنظيم وبناء رؤاهم وإعطائها أبعاداً غنية ومتطورة. (١٤)

ان الصورة نصا بما هي" توليفة من العناصر تنتج معنى وان كانت اللغة قائمة على كلمات تحمل دلالاتها فان الأشياء والوحدات المكونة للصورة تتخذ نسقاها الدلالي من ذاتها ومن سياق علاقتها ، اذ ان دلالة الصورة تتشبه بالجملة وليس بالمفردة الواحدة وترتبط أيضا الصورة بحقل رموزي يتحدد وفقا لتنوع المشاهدين فانتقال الصورة من الشيء الى العلامة يولد المعنى المختلف لدى كل مستقبل وغالبا مايجعلها تجري في ركاب التأويل " (١٥) ان الإنسان يحتاج دوما الى المثيرات الحسية على نحو دائم (فالمخ) وفقا لأراء علماء (الفسيولوجيا) لايعمل من دونها وان اكثر المثيرات تأثيرا في نشاط المخ البشري هي المثيرات البصرية ، ولعل من الظواهر المرتبطة بالإدراك للصور في حالاتها السوية والمرضية هي الأتي : (١٦)

أ- الحركة الظاهرية : الحركة الظاهرية او الوهمية او الإيهامية هي نوع من الحركة تبدو فيه الموضوعات الثابتة كانها تتحرك وارز الأمثلة على هذا النوع من الحركة هو أفلام الصور المتحركة في السينما فالناس في الأفلام يبدون متحركين عندما يجري عليهم اسقاط الفيلم على الشاشة في واقع الأمر ان الشخصيات المصورة في الفيلم الخام لاتتحرك فالصور المتحركة في (السينما والتلفزيون) هي سلسلة من الصور الثابتة جرى تركيبها معا داخل الفيلم الخام الطويل ويجري ادراك الحركة داخل المخ من خلال ظاهرة تسمى استمرار الرؤية البصرية او ديموتها .

ب- الخداعات : حينما يتطابق المدرك مع الصورة الشبكية ولا تتطابق الصورة الشبكية مع الشئ الخارجي أي حينما نفقد حقيقة المدرك بين الصورة الشبكية والشيء الخارجي تكون النتيجة خداعات ومن الأمثلة على هذه الخداعات ظاهرة العصا المنكسرة فحيث تتكسر اشعة الضوء حين تمر من الماء الى الهواء فان العصا المستقيمة او الملعقة التي وضع نصفها في الماء والنصف الأخر خارج الماء تبدو منكسرة ومع ذلك فما دام هذا الفقد للحقيقة يرجع الى احداث البيئة الخارجية فإن هذه الظواهر تهم (الفيزيائي اكثر من عالم النفس) .

ت- الأحلام المضيئة : هي تلك الأحلام التي يكون الأنسان واعيا خلالها تماما انه يحلم ويعرف انه يحلم وهو غارق في النوم والحلم انها ظاهرة الهمت المبدعين في (مجال الفنون التشكيلة والموسيقى والعمارة والعلم والأدب وغيرها) كما انها تقدم أداة علاجية جديدة للتعامل مع المشكلات الشخصية والإجتماعية والمخاوف المرضية انها نوع من الأحلام يشبه النوم على خشبة المسرح الذي تصحبه حركات سريعة .

ث- الهلاوس : تعرف الهلاوس عادة بإنها صور ذات منشأ داخلي يراها الشخص على انها واقعية وحية وخارجية كما في ادراك موضوع معين وغالبا ما ترتبط الهلاوس بالذهان وبصفة خاصة بالفصام وتعرف الهلاوس أيضا بانها ادراكية متخيلة او زائفة وخاصيتها المميزة هي غياب موضوع الإدراك او غياب الواقعي لأعضاء الحس لكن هذه الإدراكات الزائفة تبدو حقيقية بالنسبة الى صاحبها وتكون لها مصادر اسقاطاتها الخارجية لدى الفرد المريض .

يرى الباحث : الصورة تكمن من خلال الإدراك والتفكير وبدورهما يخلقان الصورة الذهنية اذا ان التفكير مستحيل من دون صور، بل كل مايحيط بنا في هذه الحياة لايمكن ان يكون من دون

الصورة التي تتشكل في الوعي والمدرك الإنساني لذا قد ساهمت في عمليات (التربية والتعليم وعمليات التسويق والفنون وغيرها) . وهنا ان الباحث يؤكد بناءا على ماتقدم بأن الصورة جزءا من حياتنا من خلال هيمنتها وسيطرتها واستقلالها وحضورها الكثيف في مجمل المجالات ولعل أهمها مجال الفنون / الفنون المسرحية على وجه الخصوص ..

المبحث الثاني : الصورة المركبة في إطار العرض المسرحي العالمي .

إن الفن المسرحي هو عملية تفكير على هيئة صور ، وفكرة التصدير في الأساس فكرة شفهيه كاستخدام كلمة مفاجئة للإنتباه في القصة ذاتها ، فضلا عن ذلك ان الفضاء المسرحي يتشكل من ثلاثة ابعاد : للمكان و واحدة للزمان ومحور عمودي يشكل مفهوم التصدير او الترتيب الهرمي ومحور افقي استبدالي يتعلق بمفهوم المتصل الذاتي الموضوعي ومحور ثالث (العمق) ويتعلق بمفهوم المعنى الصوري المركب لتعزيز الفهم والإدراك فمثلا سيف يتحول الى صليب او معول فإن اثارة الإنتباه يتطلب تنوعا للعناصر البصرية والسمعية في وحدة مركبة تدعم النص المسرحي وتعمق من تأثيره . [١٧] ولافرق في ان يقدم العرض المسرحي في الشارع او في غرفة او على خشبة المسرح فليس المهم مكان عرض الأحداث بل انما المهم الى أي مدى يساعد هذا المكان في ابراز الصورة الخاصة للسمات الاجتماعية والتأريخية للظروف التي تتحرك فيها الشخصيات ، كون ان الفضاء المسرحي يتشكل من خلال الخشبة والصالة معا فالواقع الذي تتحرك فيه الشخصيات هو نفس الواقع الذي يتفاعل معه الجمهور الذي يتلقى رسائل العرض المسرحي فمثلا ان بريشت يرفض التصميم الذي يفصل المشاهد عن الحدث المسرحي فالوسط الذي ينظر اليه أي فن درامي على انه مجرد عالم خارجي هذا الوسط يلعب بالنسبة للفن الدرامي غير الأرسطي دورا ابلغ واهم من أي نوع اخر، حيث ان بريشت يمزج كل وسائله الفنية لتصميم صورة مركبة في فضاءا يعبر بصدق عن الحادثة الحياتية لكن دون الإغراق في تقليد الحدث الواقعي أي الإبتعاد عن النسخ الفوتوغرافي ومحاولة تقديم صورة إنسانية مركبة تتبلور فيها سبل التغير الاجتماعي من خلال استكشاف القوانين التي تحكم الواقع عبر جسور الصلة بين تشكيل العرض المسرحي والذهنية الإنتقادية التي يخلقها بإتجاه ساحة التلقي . [١٨]

ان الفضاء المسرحي هو حيز يشكل عالما ماديا وعالما محتملا تختلط فيه كافة العناصر البصرية والسمعية والنصية لخشبة المسرح حيث هو المكان الذي يتحرك فوقه الممثلون والتقنيون وهو ساحة اللعب الفعلية وامتداداتها بإتجاه الكواليس والصالة والمبنى المسرحي بأكمله كما ويعرف على انه حيز فارغ بثلاثية ابعاد وهي الطول والعرض والعمق وهذا البعد الأخير هو العمق هو مايجعله يتميز عن الفنون الجميلة الأخرى اذ انه ليس وهم كما في اللوحات التشكيلية او السينما انما هو حيزا يقع فيه الحدث حدث العرض المسرحي ويعرف أيضا في كونه مكان يجتمع فيه الممثلون على خشبة المسرح والجمهور في الصالة لكلا منهم فضاء مخصص اما مغلق او فضاء مفتوح يستطيع الممثلون أداء ادوارهم فيه والجمهور يشاهد في ساحة او حديقة او شارع ومن خلال عملية المزج المنظم داخل هذا الفضاء تنتج لدى المتلقي صورا مركبة تحرك مخيلته وادراكه لفهم الأحداث وتفسيرها تفسيرا منطقيا يتلائم مع مرجعياته في البيئة والمجتمع [١٩] ولأهمية الصورة المركبة في اطار العرض المسرحي يود الباحث ان يستعرض عددا من التجارب العالمية وتسليط الضوء على اسهاماتهم ضمن عملية التلقي وكما يلي :

١) ادولف ابيا (١٨٦٢_١٩٢٨):

يعتبر (ادولف ابيا) مصمما مسرحيا عبقريا اكثر من كونه مخرجا ، حيث اثرت تصاميمه في أساليب الأخراج لدى الكثير من المخرجين ، كونه يعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الدرامي والمتفرج وان (الايهام المنظري) لايتم الا بحضور الممثل الحي ، لذلك ابتغى (ابيا) ان يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل ضمن وحدة مركبة وفي هذا المجال وجد ابيا نفسه منقادا الى المبادئ التي اعلنها فاغنر حول خلق عالم مثالي هدفا للإنتاج المسرحي ويجتذب اليه المتفرج ليشارك في تجربة عاطفية عارمة ، كما ويؤسس ابيا فضاءه المسرحي من البساطة والافتراض وعليه فان جميع العناصر لابد ان تنسجم مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة واسس لذلك وسائل كهنوتية ذات مراتب متدرجة أولها الممثل ويتبعه التنظيم المكاني ومن ثم الإضاءة ثم المسطحات المرسومة وبالنسبة للمشكلة الأساسية عند ابيا هي فيما تدور حول العلاقة بين الممثل المتحرك والارضية الافقية والمنظر العامودي في تأسيس صورة مركبة ، حيث لم يفكر الأسبقون بخلق علاقة بين العناصر الثلاثة اما هو فيحاول ان يوجد مثل تلك العلاقة وذلك عن طريق ابتكار

تصاميم على وفق مفاهيم المكان والكثافة والكتلة بإستخدام منصات ومدرجات ومنحدرات تربط بين المنظر المرسوم والأرضية وتسمح للممثل كي يتحرك عموديا و افقيا وبذلك استطاع ان يخلق وسائط لتحقيق الإيقاع في التكوين البصري المركب . [٢٠]

وعليه فإن الصورة المسرحية التي تمثل جوهر التشكيل الحركي تتكون في مسرح ابيا عن طريق الوجود الحي للممثل ، حيث ان الممثل هنا هو عنصر رئيسي من عناصر التكوين المشهدي بإتجاه الصورة الشاعرية التعبيرية التي تخلق عملية (التفاعل) بواسطة حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة لتأتي بعد ذلك الموسيقى لتثبتها وتكملها ، إضافة الى ذلك تمكن ابيا في معالجاته المشهدية الى السعي في التخلص من تصوير الواقع السطحي للتشكيل الحركي بهدف تحقيق تصوير المناخ الداخلي للحدث داخل المكان من خلال توظيف عناصر تعبيرية تجريدية كالضوء والظل واللون والمرتفعات والستائر وعليه فان المشكلة الجمالية للتقيم المشهدي تكمن في المشكلة التشكيلية هدفها إيجاد علاقة سببيه بين الأشكال في الفضاء التي تمتلك حالات متعددة ضمن صورة مركبة من الحركة والسكون . [٢١]

ان تجربة (ابيا) تؤكد على انه اعتمد في معالجاته في تصاميم المناظر على اللونين الأسود والأبيض ليتماشى مع مبدأ (الضوء والظلام او الضوء والظل) وقد ادرك ان العناصر ذات الابعاد الثلاثة تبدو للمتلقي مسطحة تحت الإضاءة العامة ولغرض تجسيدها دعا الى استخدم الإضاءة المسلطة من زوايا متعددة مع تحقيق التضاد الواضح بين الضوء والظل وبذلك فانه يؤكد على عناصر الكتلة والشكل والبلاستيكية وبالنسبة للضوء فيعتبره (العنصر البصري المشابه للعنصر السمعي) اذ هو يؤمن بمبدأ الصورة المركبة لتحقيق التعبير والتوازن بين المزاج والنغم [٢٢] كما وانه (ابيا) ايضا قد "اعتمد في تصاميمه على المشهد المتعمد الخطوط لأرضية الأفقية الممثل المتحرك الفضاء المضاد الذي يشمل الجميع" [٢٣].

٢) جيرزي كرزيكورزفسكي (١٩٣٣_١٩٩٩) :

مخرج ومصمم مناظر بولندي بدأ رساما ثم تحول الى المسرح ويقول في ذلك التحول ان الرسم هو فن ابداعي وفريد والذي يتيح للفنان الاحتفاظ باحساسه وليس كالفن المسرحي .. اعتقد ان المسرح يساعدني في إيجاد الطريق الذي يلبي حاجاتي حيث بهذا الفن أتمكن من استخدام الخيال

الذي يصل بكل بساطه الى خيال الجمهور وببالغ التأثير ، فالرسم الأداة الناجحة لترجمة أفكار المصمم على الورق بواسطة الخطوط والألوان ثم يحولها الى لوحة على خشبة المسرح غايتها نقل أفكار المصمم في جو يصنع لدى المشاهد إحساسا بالصدمة والسحر ويولد لديه الاعجاب والتأثير فهو يقدم صورا مركبة منسجمة ايقاعيا ، كما ويعتمد في فضاء العرض على الصورة المركبة باستخدام الفن المعماري والفراغ كعناصر بناء مهمة عن طريق كسر طريقة استخدام مسرح الصندوق باستخدامه بناية المسرح بكاملها من أماكن الجلوس وغرف تغيير ملابس الممثلين فأعماله تتسم بتجاربها المعمارية الفراغية الهادفة الى توسيع رقعة خشبة المسرح ويقوم بوضع اكسسوارات المنظر خارج الخشبة حتى في الممرات الخارجية حيث مطعم المسرح ومكان استقبال الجمهور ، وهذا نجده في احدى مسرحياته مسرحية كوبلر التي عرضت عام ١٩٧٣ حيث استخدم منظره صناديق كبيرة ووضع بعضها خارج المسرح وهي المفردة الرئيسية في العمل ومزج الصناديق وقطع الديكور خارج المسرح بما موجود على الخشبة بعد ان تبدأ احداث المسرحية من خارج المسرح بما موجود على الخشبة بعد ان تبدأ احداث المسرحية من خارج المسرح ثم تستمر ليدخل الممثلون والجمهور الى داخله لاكمال العرض ، وفي مسرحيته الأخرى المسماة أمريكا التي عرضت في نفس السنة التي عرضت فيها مسرحية كوبلر حيث تمكن من عرضها في كل الطابق الأرضي للبناية التي خشبتها تقع في الطابق الأول وان المسرح لم يظهر كما كان انما كان ممتدا واسعا حيث بدأ الجمهور الصغير مفقودا فالجمهور الذي يلاحق العرض ضمن الأمكنة التي هيأها المخرج لتقوم فيه الأحداث ، كما واستخدم سلالم الكواليس وحدد الخشبة وادخل السيارة الى الخشبة كأحد مفردات المنظر في مسرحية البري ضمن (شكل مركب) ضمن دائرة الإنسجام والتوافق ، واستخدم كرزيكورزفسكي الشامل لبناية المسرح فانه يهدف الى توسيع خشبة المسرح بحيث تكون هناك اكبر مساحة متنوعة ممكنة للعرض تخلق فاعلية مع المتلقي وتحويل المسرح الى واقع جديد واسع تعيش فيه الشخصيات ويقتضي ذلك في نظره المساحة الواسعة والشاملة لكل البناء تقريبا فضلا عن انه يهدف الى جعل الجمهور في حركة وفاعلية واثارة مستمرة مما يولد في فهم العمل والوصول الى هدفه أي ان اعماله تولد لدى المتلقي حركة جسدية ممتزجة بالحركة الفكرية التحليلية، كما انه استخدم في خلفية الخشبة جدارا من مساند النوطات الموسيقية وهذ الجدار

مرتفع بحيث يلتقي بالنهاية بفجوة اعلى المسرح المظلمة وكأنه يرتفع الى الفضاء او يقترب من السماء كما وانه كسينوغرافي يستغل بشكل واضح على انشاء الصورة المركبة بهدف تخليص العرض من الرتابة ليكتسب واقعا جديدا وهو واقعه الفني ، فضلا عن استخدام مفردات واكسسوارات جلبها من الواقع تتلائم في التركيب والتداخل . [٢٤]

٣) بيتر بروك (١٩٢٥_٢٠٢٢) :

ان من المعروف ان (بيتربروك) قد اقام عروضه المسرحية في الفضاءات المغلقة كقاعات المعروفة بالعلبة كما واشتغل على الفضاءات المفتوحة ، حيث مثل في فضاءات فارغة سينوغرافيا وفوق فضاء السجادات الإيرانية واتخذ فضاء الرمال خشبة ركحية في الدول الأفريقية وقد قدم بروك عروضه المسرحية ارتجاليا كما هو الشأن بالنسبة للعروض الذي قدمه فوق البساط الفارغ بالجزائر وكان يلقي عروضه أيضا في فضاءات احتفالية طقوسية خاصة وفي امكنة عامة كالشوارع والحدائق العامة ، كما ميز (بيتربروك) بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي ومابين المساحة الميتة والمساحة الحية ، بين المساحة الوظيفية والمساحة الغير وظيفية وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة كالأسواق والشوارع والحدائق والقرى وتستند منهجية بروك الاهتمام بالجوانب البصرية لإظهار صورة مركبة من خلال الإستعانه بالأضاءة والصوت والألوان والموسيقى والثياب واللعب بالموديلات وتصميم المشاهد ضمن مايسمى بالمسرح الشامل الذي تتداخل به الصورة المركبة كنسق رئيسي في الية تصدير العرض [٢٥] ، ان (بيتر بروك) يناضل في عروضه من اجل تقديم مسرحية فيها طقوس حقيقية طقوس تمد المسرح بالحركة والتجربة ، كما انه يطمح الى ان يخلق فضاءا يخدع فيه الجمهور بتقديم الواقعة التي تحاول ان تجعل من المشاهد ينظر للعرض بمنظور الأحداث الواقعية لذا فإن قانون البناء الدرامي عنده يختل ويختلف حيث تصبح لامنطقية الأحداث متوفرة في العروض المسرحية المقدمة وهو تعبيرا للصورة المركبة التي يقدمها في عروضه ، ويذهب بروك الى اكثر من ذلك حيث يؤكد ان بؤس الواقعة يكمن في كونها حقيقة مرئية وقابلة للتصديق ولكي يواصل لهذه الحقيقة فقد عمد أولا الى تخليص الممثل من الاستجابات المسرحية التقليدية التي تعود عليها طول تمثيله او رؤيته للمسرح التقليدي لذلك فانه يستغيض عن التجسيد التقليدي للفعل ، فالمشهد يختلف عن مجموعة الانفعالات او الاستجابات وهذه الطريقة اتبعها

بروك وكان يطلق عليها الارتجال المنقطع ، كما يعتمد في بناء الفعل الدرامي على البناء الدرامي للنص المسرحي لذا فهو يبحث عن النصوص غير التقليدية النصوص التي لاتهتم بالتركيز الدرامي والصراع وانما هو يختار النصوص التي تتميز بالبناء الروائي حيث الازدحام بالصور المركبة واعاده تنظيمها تنظيما منطقيا والاسقاط لبعض الشخصيات قبل اكمال الفعل المسرحي . [٢٦]

الدراسات السابقة

دراسة حبيب [*] (أطروحة دكتوراه/ بغداد/ ٢٠٠٤) (التشفير الصوري في مسرح الطفل /المتغيرات الفكرية والجمالية) بعد استعراض الباحث لكل تمفصلات أطروحة حبيب وجد انها تبتعد ابتعادا كليا عن الدراسة الحالية المتركزة حول الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر ، كما وجد انها تبتعد من حيث المشكلة والهدف والمباحث والنتائج التي توصل اليها الباحث ، فضلا عن استخدام الباحث في دراسته الحالية للمصادر والمراجع الحديثة التي لم يتسن للباحث السابق استخدامها وتوظيفها في بحثة ، إضافة الى ان حدود بحثه الحد الزماني: عقد الثمانيات المنصرم ، في حين ان الدراسة الحالية تختلف في كون الحد الزماني من عام ٢٠١٣ _٢٠٢٣ كما وان عينات بحثه تختلف عن عينات البحث الحالي كون بحثه يتناول عروض الطفل.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. لا تلعب الصورة المركبة في فاعليتها المسرحية دور المحفز للإنفعالات فقط ، بل انها تستخدم في ضبط الانفعالات والتحكم فيها نفسيا .
٢. ان الصورة المركبة تستخدم الصوت والضوء والحركة والجسد والممثل والازياء والفنون التشكيلية من اجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه والوصول به الى حده الأقصى في رفع حالة الإثارية للجهاز العصبي الى اعلى مستوياته .
٣. ان ايقاع الصورة المركبة لا يكون بمعزل عن الفضاء انما هما يتكونان بانسجام وتناغم .
٤. يعد الممثل عنصرا سينوغرافياً يساهم في تكوين الصورة المركبة وفاعلا في تكوين الفضاء البصري .
٥. تكمن صناعة الصورة المركبة في العرض المسرحي من خلال العلاقة الثنائية بين الخيال والواقع .

٦. ان فضاء الصورة المركبة بنظمه الفكرية والفلسفية يعطي للمتلقي فرصة شعورية وتأملا سيميولوجيا للإمعان عن الخفايا الغير معلنة .

٧. يفرض الفضاء اشتراطاته المكانية و الفلسفية على الصورة المركبة على اعتبار ان جغرافية المكان هي التي تحدد أحيانا نوع وشكل الصورة الموجهة للمتلقي.

٨. ان العملية المسرحية هي عملية مشتركة بين المخرج ومصمم المناظر المسرحية للوصول الى (الحد الجمالي للصورة المركبة) و الهدف الأعلى.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث من (٥) عروض مسرحية قدمت في محافظات العراق المختلفة ، جمعها الباحث وحصرها ضمن الحد الزماني للبحث وكما مبين في الجدول رقم (١) .

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	نورية	ليلى محمد	بغداد	٢٠١٥
2	كوميديا الخوف	طلال هادي	كركوك	٢٠١٦
٣	الخادمتان	جواد الاسدي	بغداد	٢٠١٧
٤	ديجافو	محمد عبد الحميد	ديالى	٢٠١٨
٥	فلك أسود	رياض شهيد	بغداد	٢٠٢٠

٢. عينة البحث:

اختار الباحث مسرحية (ديجافو) كعينة للبحث وبشكل قصدي وذلك لتمثيلها لمجتمع البحث كما وتنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري فضلا عن توافر الأقراص المضغوطة DVD وتوافر شروط العرض بما ينسجم وهدف البحث .

٣. منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة بحثه والتوصل الى النتائج .

٤. أداة البحث :

اعتمد الباحث في أداة التحليل المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

٥. تحليل العينة

مسرحية ديجافو [*]

إخراج محمد عبدالحميد [*]:

إنّ فكرة المسرحية وتركيبة احداثها تتحدث عن شهداء العراق وتحديدا شهداء سبايكر لكن بطريقة مغايرة تختلف عن الكثير من العروض التي تتناول هكذا قضايا بطرق مباشرة اذ ان هذا العرض يطرح للمتلقي هذه الجريمة وفق ابعادا فلسفية نفسية وروحية مستندا في ارسالياته الصورية المركبة على التداعيات التي ترتبط بالعالم الأخر وفي اللحظات الفاصلة بين الموت والحياة فضلا عن ذلك يقدم العرض واقعا اقرب الى الافتراضية هو أنّ الجنين يرى اثناء ولادته وبأول لحظات وجوده في الحياة شريط حياته الكامل ليتذكره فيما بعد اثناء لحظات الصراع مع الموت أو في لحظات النظر الى القاتل وهو يتهيأ الى التنفيذ بالضحية ، مستعرضا في هذا العمل جوا يتصف بالحلمية ، لذلك ان المخرج استعار هذا المصطلح (ديجافو) ساعيا من اظهار معانية ليبثها في سياق العرض العام ليحوله الى تقنية تتناول الأحداث المألوفة التي يتوقع بعض البشر قد مرت عليهم يوما ما فإنّ (عبد الحميد) أعاد تشفيره بطريقة بصرية مركبة كانت لها فاعليتها ، يبدأ العرض بموسيقى جنائزيه مع تشكيل صوري بالتمازج مع الممثلين والصوت تحت بقعة ضوء حمراء لتتحول فيما بعد الى بقعة زرقاء يستدل منه على الانتقال من عالم الدنيا الذي يتصف بالدموية الى عالم روحي حاول المخرج من تقسيم العرض الى حالتين صورية الحالة الأولى ما

قبل الموت الحالة الثانية ما بعد الموت وفق تركيب صوري متقن و بكلا الحالتين كانت الصورة البصرية لها دورا مع المتلقي حيث شكل الضوء مع المكان تأسيس صورة مركبة ذات فعل ادراكي ينقل المتلقي من حالة الى حالة لتصبح التجربة من شعورية الى تجربة شعورية و بصرية كما ان الضوء والعناصر التقنية الأخرى هيأت للممثل الإمكانية في خلق المفارقة وخط شروع جديد في عملية الفصل مابين العالم الاخر والعالم الدنيوي لذا نجد ان الممثلين قد عاشوا جوا من الواقعية ثم مرحلة من الروحية ، فمثلوا مع من خلال التشكيلات الجسدية حالة من الحلم ، اعتمد المخرج في هذا العرض بالدرجة الأساس على التشكيل الحركي في اظهار صورا بصرية مركبة تطرح معالجات لوقائع حدث انتجت ضررا في المجتمع العراقي اذ ان المخرج تناول هذه الوقائع بطريقة فلسفية وفكرية وجمالية تستدعي من المتلقي التمعن والتدقيق في الفضاء المسرحي وما يحتويه المكان من عناصر تقنية اقرب ما توصف في ان المخرج تمكن من استنطاقها على الرغم من ان العرض ينتمي الى عروض المسرح الصامت الا ان العناصر التقنية مع التشكيلات الحركية كانت تخلق صورا متعددة لها فاعليتها وقوتها وصرختها في التركيب مما انتجت جمهورا متفاعلا ومنسجما مع مجمل الأحداث والصور المركبة التي كانت تعرض اليه ، ان الضوء بتعددية الوانه ساهم في استدراج ذهنية المتلقي في عملية الانتقال حيث ساهم مع الأداء التمثيلي والحركي والعناصر التقنية خلق تعابير مجازية حياتية للبراءة والسلم إضافة الى انه توظيف بعض الألوان التي كانت ترمز للسلام فضلا قطع الديكور التي تعمد المخرج في ان تكون من اللون الأبيض للدلالة على الكفن ، فالمخرج وظف الاكسسوارات والديكور وفقا الى تسلسل الأحداث ماستنادا الى التوظيف الجسدي الذي كان مع الضوء يقود العرض المسرحي كما وان آلية توظيف العناصر التقنية من لونها الأبيض الى اللون الأزرق بطريقة امتزج فيها عامل الضوء و الأداء الجسدي ليصبح مشهدا من خلاله نميز ونحدد طبيعة المكان الإنفصالية خصوصا ان بالأنتقال الى العالم الأخر لم يكن للديكور وظيفة استدلالية على المكان فحسب انما وظف في تكوين مشاهد منها مشهد الولادة وكأنها الولادة الأولى ف الصور المركبة مابين الثنائيات كانت واضحة، حيث يبدأ الممثلون بالخروج بطريقة متقنة سريعة كأنهم ينسلخون عن بعضهما ومن ثم يطوفون المسرح وتتوسطهم انثى ، وبحركة توافقية تبدأ المراة تقوم بإداء

جسدي يندرج ضمن اطار عزائي فيه مسحة من التقاليد او الأعراف والطقسية محاولة تبرير هذا الأداء وهذه من اهم المشاهد التي كانت تبرز من خلالها صورا مركبة تكشف عن الدواخل بواسطة الجسد والضوء مع الديكور وهي صورا بصرية رائعة تكشف عن ثنائية الحلم والواقع بطريقة مركبة وهنا نجد ان المخرج برع في قدرته من بناء تشكيل حركي كاشفا عن معاني واقعية ربما كانت اصدق من الحديث عنها صورا تتسم بالطقسية عتمدا على مساحة ملائمة من خشبة المسرح في تفجير القدرات الجسدية للممثلين جميعا ، ليس هذا فحسب ان مشاهد المسرحية كانت تعبر عن حالات كثيرة ربما تاريخية لكنها تشابه وقائع لمجتمع العراقي فهو يطرح من خلال التشكيلات الجسدية وتوظيف المكان لصالح العرض عددا من القضايا منها رحلة البحث عن الحقيقة والخلاص مستحضرا قصص تاريخية لتقريب شكل الصورة البصرية الى صورة ذهنية مرتبطة بتاريخ واقع المتلقي ، وبهذا اذ اننا نجد من ان الممثلين يساهمون في رسم الاطار العام لمجمل دلالات الصور البصرية لم تكن للموسيقى والديكورات دورا كالدور الذي يؤسسه الممثلين بالجسد مع الضوء فان هاتان العنصران في هذا العرض لهما القدرة الهائلة في ديمومة العرض المسرحي فنلاحظ مثلا عملية العجن التي يقومون بها الممثلين بطريقة تكشف عن الم واغتراب هي صورا تحمل معاني كثيرة بالتزامن مع طواف الممثلين الاخرين من حولهم فالإستعارات مع الديكور هي ترمز للواقع الشعبي الذي طالما كان ضحية وبذلك فإن الصورة المركبة ساهمت في تحديد الهوية والبيئة الاجتماعية التي أراد المخرج من اظهارها للجمهور على انها ضحية للإرهاب و المتشددين كما وإنّ التجانس مابين الديكور والضوء بتعدد الوانها اضفت عليه الإضاءة جوانب جمالية ونفسية بالتزامن مع الأداء الحركي (التشكيل الجسدي) لم يكشف عن الهوية والمكان فحسب انما خلقت ممثلين يشابهون الشخصيات اذ اصبح العرض مركزا يبث المعاني الإنسانية بوجود النسق الحركي الذي حرك المكان ليتشظى منه اكثر من العنف ، والقوة ، والضعف ، والانكسار حيث كانت حركات المراة التي تمثل الأم العراقية عبر الزمن منذ أن تبدأ قوية ومن ثم ضعيفة الى ان تصبح منكسرة نتيجة للظروف التي طرأت على واقعها المرير إذ إنّ العناصر التقنية تم توظيفها بطريقة تتحرك وفقا لحركة المرأة ودوران الممثلين حولها بالتالي ان الية التطبيق خضعت لمبدأ الانسجام والتوافق كما وان المخرج وظف القماش في احدى المشاهد مع الممثلين لإعطاء معانٍ

عديدة منها الطوفان ، إضافة الى ذلك تم استخدام الشـموع في هذا العرض ضمن توظيفات متنوعة منها ارتباط النور بحياة الإنسان ولصياغة بيئة مسرحية فيها جانب روحي لذا إنّ الصورة الكلية في تكوينها صورة واضحة للمشاهد لكنها غير متوقعة فيها طابع مأساوي خاصة عند أمهات الشهداء ،لم يقدم المخرج عملا صعبا في التلقي على الرغم من توظيف فكرة مصطلح " ديجافو" الذي اختلف فيه حتى علماء النفس ولازالوا يخوضون مارساتهم العلمية للوصول الى نتائج دقيقة ، الا ان (عبد الحميد) انطلق من المفهوم العام للمصلح وصاغ نصه ليحوله الى عرض بصري ذات صورة مركبة قائم على جملة من القضايا الإنسانية التي ترتبط بالواقع العراقي المرير في توظيفه للتشكيلات الجسدية و الأشعة فوق البنفسجية كان مبرر ومختزل ولم يسهب في الية الأشتغال كما ان العرض المسرحي اعتمد على الجو الطقسي طلية العرض المسرحي مما اضفى علاقة تواصلية فضلا عن ذلك وجد الباحث ان هناك علاقة تواصلية مابين العرض والمتلقي علاقة ترتكز على التركيز والتشويق لإحداث العرض المسرحي خصوصا ان ديجافو من العروض النادرة التي تستعرض العالم الأخر التي غالبا ما تجذب الكثير من الناس ، جاءت التشكيلات الجسدية مع الضوء في خلق مكان يؤكد الحد الزماني الذي افترضه المخرج على خشبة المسرح حيث استطاع ان يقنع المتلقي مع وجود حركة الممثل بالمكانية التي تحيل ذهنية المتلقي الى تأويلات صورية عديدة وهنا تكتسب هذه البنائية للصورة فاعلية مغايرة تتسم بالفكر والإبداع .. وخلاصة القول نجد ان العرض المسرحي هذا يلاحظ من انه حافظ فيه على الطقسية والقيم الإنسانية من خلال الصور المركبة الواعيه ضمن سياق دقيق ومتقن على الرغم من النزوع نحو البساطة في التعبير الفني كما وانه حافظ فيه على الجمال وخلق بيئات متنوعة تتعلق بمرحلتين

الفصل الرابع

النتائج

١. حققت الصورة المركبة في العرض توليد ايحاءات زمانية ومكانية بشكل فوري مما يغني عن الحاجة الى العناصر المادية المعقدة في الديكور المسرحي .

٢. أدى الفضاء في العرض المسرحي دوراً في تأسيس الصورة المركبة يتسم بالأنسجام والتوازن والترابط ، كما و دمج الصورة المركبة أدت طريقة تتفاعل مع حركة الممثلين اضافت طبقة من الديناميكية .

٣. شكلت الاشعة الفوق البنفسجية معاني جمالية وفكرية وذهنية ، في تفكيك الصورة المركبة كما كان لها تأثيرات ايجابية في نقل المعاني والمشاعر الى المتلقي .

٤. ان مبدأ الإنسجام للصورة المركبة اسهم في تسريع وتيرة العرض في الإنتقال السريع بين المشاهد المختلفة دون الحاجة الى فترات انتظار ، كما و خلق تأثيرات بصرية في الإفصاح عن طبيعية الشخصيات وكشف تحولاتها الأدائية وطبيعة المكان والحدث.

٥. أدت حركة الممثلون بالتمازج مع التقنيات الحديثة صورا مركبة مغايرة ضمن جو طقسي و بيئات كالمورث الشعبي_والتعزية حالة من التركيز والإنتباه والتشويق .

٦. حققت الاضاءة في العرض عمقا للتجربة من خلال التفاوت اللوني والبناء الصوري اذ اصبح العرض يتصف بالغرائبية مما القى بظلاله على المتلقي .

الاستنتاجات

١. أنّ توظيف الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر توظيفا صحيحا يخلق إيقاعاً بصرياً إيجابيا يؤثر في معنى العرض و يؤثر في فاعلية على الجمهور .

٢. أن الاستناد على الصورة المركبة في عروض المسرح العراقي المعاصر هي طريقة مفيدة ومجدية كونها تساعد على خلق هدف رائع في جذب الجمهور وهذا ما يبتغيه كل العاملين في الحقل المسرحي.

٣. تنتج الصورة المركبة في المسرح العراقي المعاصر معنى نفسي أكثر من انتاج تعبير جمالي بسبب ارتباط عروض المسرح العراقي بالواقع والمجتمع والسياسة .

٤. أن مركزية الصورة المركبة في العرض المسرحي العراقي المعاصر تنافس الديكور وتتجاوز حدوده التعبيرية بسبب قدرتها السريعة و الواضحة .

٥. تنوع الصورة المركبة يعزز من تعددية السمات الفكرية والجمالية ويضفي على العرض اثرا فاعليا كبيرا .

الهوامش:

(*) حبيب ظاهر حبيب ، التشفير الصوري في مسرح الطفل ، إطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم المسرح/ الإخراج المسرحي ، ٢٠٠٤ .

(*) مسرحية ديجافو: تاليف وإخراج الدكتور محمد عبد الحميد ، تمثيل : علا علاء و احمد جلال واحمد صبيح ومصطفى اللامي وياسر رياض ومصطفى محمد وعلي سعد ومحمد عمر وحسين علاء وعلي حامد ومحمد فراس واحمد شكر السوداني ، قدمت المسرحية في محافظة ديالى ، على قاعة قصر الثقافة والفنون عام ٢٠١٨.

(*) محمد عبد الحميد عبدالمحسن : مدرس في معهد الفنون الجميلة / الكرخ الأولى قسم الفنون المسرحية مدرس لمادة الإخراج والتمثيل الصامت ، حاصل على درجة الماجستير (تمثيل) ودكتوراه (اخراج) ، مخرج لمسرحية (مزيج) و مسرحية (الحذاء العسكري) و(ديجافو) ، شارك في العديد من المهرجانات منها مهرجان مسرح لشارع عن مسرحية الحذاء العسكري الذي حصل على افضل عمل ، ومهرجان حقي الشبلي في دورات عديدة و في مهرجان المسرح العالمي الذي يقام سنويا في معهد الفنون الجميلة .

للمزيد ينظر : مقابلة اجراها الباحث مع المخرج ، محمد عبد الحميد ، من خلال اتصال هاتفي ، يوم الثلاثاء الموافق ٢٠٢٣/٥/٩ ، الساعة التاسعة مساءا .

مصادر البحث:

١. ابن منظور ، لسان العرب ، (دار لسان العرب : بيروت ، د.ت) ج ٢ ، ص٤٩٢ .
٢. جان، ديوي، الفن خبرة، تر، زكريا ابراهيم، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣) ، ص ٢٠٢.
٣. راويـــة عبـــد المـــنعم، عبـــاس، القـــيم الجماليـــة، (القـــاهرة : دار المعرفـــة الجامعيـــة، ١٩٨٧) ، ص ١٢٧.
٤. النهانوي، محمد علي الفاروقي: اكتشاف اصطلاحات الفنون، ج٣، حققه لطفي عبد البديع، وترجم نصوصه الفارسية عبد المنعم محمد حنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
٥. روشكا، اسكندرو: الابداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي ابو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٨٩.
٦. ينظر :شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، ط١ ، (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠٥) ، ص١٧_ص١٨ .
٧. جيروم ستولينز ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، تر: فؤاد زكريا ، (القاهرة : مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤) ، ص٣٤٦ .
٨. نجيب محمود زكي ، في فلسفة النقد ، ط١ ، (بيروت : دار المشرق ، ١٩٧٩) ، ص٥ .
٩. ينظر : كرم يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ط٢ ، (بيروت : دار القلم للطباعة والنشر ، ٢٠٠١) ، ص٢٤٨ .
١٠. م.اوفيسانيكوف ، موجز النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، (بيروت : دار الفارابي ، ب.ت) ، ص١٣ .

١١.ينظر : راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧) ، ص٤٢ .
١٢.جان تاري جويو ، مسائل في الفن المعاصر ، تر : سامي الدوري ، (بيروت : دار اليقضة ، ١٩٦٥) ، ص١٧ .
١٣.ينظر : شاكر عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص١٤٥_ص١٤٧ .
١٤.ينظر : سلام حميد الحلي ، صورة الأيقونة المعنى والمفهوم ، ط١ ، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧) ، ص١٨٤_ص١٨٦ .
١٥.نزار شقرون ، معاداة الصورة في المظورين الغربي والشرقي ، (بيروت : مؤسسة الانتشار العربي) ، ص١١ .
١٦.شاكر عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص٣٣٠_ص٣٣٣ .
١٧.ينظر : اكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والإقتصاد الدرامي ، ط١ ، (دمشق : دار مؤسسة رسلان ، ٢٠١٠) ، ص٩٠_ص٩٢ .
١٨.ينظر : رياض شهيد الباهلي ، تحولات العرض المسرحي من الأيهام الى التحريض ، ط١ ، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩) ، ص٥٠_ص٥١ .
١٩.مصدر نفسه ، ص١٢٣ .
٢٠.ينظر : سامي عبدالحميد ، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ، ط١ ، بغداد : مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون ، ٢٠٠٩) ، ص٥٠ .
٢١.ينظر: عبدالكريم عبود عودة ، تصورات في الثقافة المسرحية الصورية ، ط١ ، (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠١٨) ، ص٦٧ .
٢٢.سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص٥١ .
٢٣.أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبدالمسيح ثروة ، (بغداد : دار الشؤون للثقافة العمة ، ١٩٧٥) ، ص ٢٢ .
٢٤.ينظر : محمد عزيز حسن ، الاتجاهات الأسلوبية في تصميم المنظر المسرحي ،ط١ ، (بغداد : دار الفتح للطباعة والنشر ، ٢٠١٥) ، ص٨٠_ص٨١.
٢٥.ينظر : جميل حمداوي ، اتجاهات الإخراج المسرحي ، ط١ ، (بغداد : دار الفنون والأداب ، ٢٠٢٢) ، ص١٨٦ .
٢٦.ينظر : يوسف رشيد ، الانشاء المسرحي وعناصره ، ط١ ، (بغداد : إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣) ، ص٦٥ .