الميتا فورم في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أ.م.د. أسماء شاكر نعمة الباحث: حسين جاسم محمد

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

(THE AESTHETICS OF META FORM IN CONTEMPORY IRAQI THEATRICAL SHOW)

SH. Nema Asmaa Hussin jassim Mohammed

Babylon Univwrsity- College of Fine Arts

Hussein jassm 1978@com asmaa.shakir @com.

Abstract:

Metaform played a key role in the modern theatrical play as it became a tool of the director on which to rely on the formation of theatrical image and to create a dramatic image loaded with symbols and indications, which are the symbols of the presentation, and through these codes, the recipient can be aware of what is about the performance of theatrical play in general and this may The director of Metaform made theatrical presentation the necessity of theatrical presentation is the product of a set of images and forms, one of the elements of the presentation. Therefore Key words The aesthetics of Metaform in the contemporary lraqi theatrical show.

Key words: THE AESTHETICS, Meta, form

الملخص:

يقوم البحث على اربعة فصول تضمن الفصل الأول: مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد مصطلحات وجاء الفصل الثاني على ثلاثة مباحث المبحث الأول:(الميتافورم فلسفيا وجمالياً) والمبحث الثاني (العناصر الفنية التي تشكل الميتافورم) المبحث الثالث (جماليات الميتافورم في المسرح العالمي والعربي) ثم اختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري وعني الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي ضم تحليل العينة وهي عرض مسرحية (رائحة حرب) للمخرج عماد محمد وانتهى البحث بظهور النتائج في الفصل الرابع ومنها خلق المخرج نوعاً من تعددية الصورة المشهدية في العرض المسرحي من خلال كم وفير من العلامات والرموز التي ساعدة في خلق صورة بصرية تجعل المتلقي يكون افكار حول العرض.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الشكل، الميتا.

مشكلة البحث:

يعد المبدأ الأساسي لعلم الجمال هو الشكل الصورة منذ البدايات الأولى إذ يقوم الفن على المحاكاة الحياة الاجتماعية فالاندهاش والانبهار يتحققان بفعل مهارة المبدع وتلك الأشكال المتحققة

عبر وسائل مبتكرة كانت مبعث الحس الجمالي الذي يسهم بشد المشاهد صوب العرض المسرحي٠ولذا اتجه الدارسون والمصممون صوب الإبهار وجذب انتباه المشاهد نحو ما يعرض أصله على خشبة المسرح فصار جل اهتمام السينوغرافين هو الكيفية التي يتعاملوا بها مع تقنيات العرض من أجل بث روح المتعة وإضفاء عنصر الجمال بغية إيصال الرسالة على أكمل وجه وتحقيق غايتها عبر استحضار ودعم الجانب الجمالي، لذلك عمد المخرجين على توظيف شكل الصورة في العرض المسرحي والذي يظهر الميتافورم في العرض والذي يتكون نتيجة اظهار شكل الصورة بشكل مغاير عن السائد والمألوف والذي جعل المتلقي يفكر في كيفية عرض الإظهار الصورة بهذا الشكل الذي جسد الميتافورم، والجدير بالذكر أن الميتافورم وما يحيل اليه إليه الشكل من دلالات بصرية ورمزية التي خلقت الصورة بشكلها النهائي التي كونت مجموعة من العلامات والدلالية التي تعرض العرض المسرحي بشكل جمالي وكذلك أن هذا المصطلح الحديث قد ظهر في الفن التشكيلي والاعلان الضوئي بشكل عام وعلى المسرح بشكل خاصة أذ أن أنه يصور إدراك مضمون الشكل الذي تراه عين المشاهد وتساهم المقومات الخاصة بالهيئة الشكلية في جذب انتباه إلى جزء من التقنيات المسرحية، لذلك تمحورت مشكلة البحث بالاستفهام الاتي: **(ماهي جماليات الميتافورم في العرض في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟)**

اهمية البحث والحاجة اليه:

١- تسليط الضوء على مصطلح الميتافورم بوصفه شكل من أشكال العمل الفني

٢-كون هذا المصطلح هو مصطلح حديث والتركيز على أهم أشتغالاته في اض المسرحي

٣- ليكون باباً معرفياً يعنى بالتجارب الحديثة لغرض إضفاء عنصر الجمال للعرض المسرحي

٤-عدم جعل المسرح نسقياً بل ينحو التجريب المستمر لغرض البحث في ما وراء الاشكال

الحاجة اليه

يفيد الدارسين في كلية الفنون الجميلة ومعاهدها والمخرجين فضلا عن نقاد المسرح والمهتمين بالفن المسرحي.

هدف البحث: كشف جماليات الميتافورم في العرض المسرحي العراقي المعاصر

حدود البحث: الحد الزماني (٢٠١٠-٢٠١٧)

الحد المكاني: العراق بغداد المسرح الوطني

الحد الموضوعي: دراسة جماليات الميتافورم في العرض المسرحي العراقي المعاصر

تحديد المصطلحات:

اولاً الجمال لغةً يعرف (الرازي) الجمال بأنه الحسُن وقد (جمل) الرجلُ بالضم فهو (جميل)والمرأة (جميلة) و (جملاء) وأيضاً بالفتح والمد و (المجاملة) المعاملة بالجميل[١] وعرف(أبن منظور) الجمالية على أنها مصدر الجميل[٢]

ثانيا: اصطلاحاً

(الجمالية) تعرف على أنها نظرية التذوق، أو أنها عملية إدراك حسي في الجمال للطبيعة والفن وهذا ما ذكر في قاموس أكسفورد[٣]

أما (هربت ريد) فعرفها على أنها وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حوسنا[٤]

ويعرفه صليبا أيضاً بأنه صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا أي ما يحدث في النفس من عاطفة بعاطفة الجمال[٥]

التعريف الإجرائي:

الجماليات هي الأدراك ولإحساس بالأشياء و ذات نزهة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية ي تثير عنصر العاطفة الجمالية التي تنظم البعد البصري للشكل أو الميتافورم من أجل بث روح المتعة في العرض المسرحي.

ثالثاً: الميتا (Meta)

بمعنى (بين)، (مع) (ما بعد) أو (ما وراء)

ما بعد أو الميتا هي كلمة يونانية تعني (بعد) أو (وراء) وهي بادئة لفظية تستخدم في تكوين اشتقاقات وتعني بعد شيء ما، أو انتقال إلى شيء أخر فمثلاً دعا (أرسطو) الميتا فيزيقيا بهذا الاسم لأن مشكلاتها الأساسية معروضة في رسائل توضع بعد التعاليم عن الفيزيقا بواسطة الوسائل المنظمة لمؤلفات أرسطو وتطلق الأسماء على بعض النظريات[٦]. وذلك كتب (أرسطو) بحوث حول الطبيعة (الفزيقا) فأطلق عليها أسم (ميتا Meta) أي ما بعد وفزيقيا أي علم الطبيعة وأنها كتب تلت كتب الطبيعة لكنها مع تطور المصطلح أصبحت وصفاً للموضوعات التي يدرسها العلم الذي تجاوز

١- الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١) ص١١١

٢ - أبن منظور، جمال محمد بن مكرم لسلن العرب، ج١١ (دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ب- ت) ص١٢٦

3 - Harold Osbrnek:The Oxford Companion to Artk Grent Britain. 1998. p12

٤ -: معنى الفن، تر سامي خشبة (دار الكاتب العربي للطباعة و النشر - ب ت) ص٤١

٥ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١ (دار الكاتب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢) ص٤٠٧

٦- سامر علي عبد الحسن: الميتافورم وتصميم الإعلان التفاعلي وأثره على التفكير الأبتكاري لطلاب كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتورة غير منشورة، (جامعة الإسكندرية: كلية التربية النوعية، ٢٠١٨)، ص٢.

الظواهر المحسوسة الوجود ومشتقاته (الجوهر، العرض، التغير، الزمان والمكان، والوجود الإلهي) والمقصود من كلمة (ميتا Meta) هي الإشارة إلى الفصول التي تلي مادياً الفصول التي كتبها في الفيزياء في المجموعة المحررة بعد وفاته، حتى أن (أرسطو) نفسه لم يطلق لفظ الميتافيزيقا على هذه الأعمال، بل أن (أرسطو) قد أطلق لفظاً مغايراً وهو (الفلسفة الأولى)[١]

رابعاً: الشكل لغةًFORM:

عرفه ابن منظور بان الشكل بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول وقد تشاكل الشيئان كل واحد منها صاحبه ويقال هذا من الشكل أي ضرب من ضربه وكل يعمل على شاكلته وجدليته ومذهبه وشكل الشيء صورته المحسوسه والمتوهمة والمجتمع كالجمع الشيء تصوره شكله صورة[٢]. وجاء في المنجد بان الشكل جمع أشكال وشكول الشبه صورة الشيء المحسوس أو المتوهمة ويراد به غالبًا ما كان من الهيئات يلاحظ أوضاع الجسم كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج والمثل أو النظر المذهب أو القصد يقال سألته عن شكل فلان عن مذهبه وقصده[٣] ويرى البدوي أن شكل صورة هيئة المثل الشكل الشبه.

خامساً: الشكل اصطلاحًا

عرفه (ريد)[٤] بانه ترتيب أجزاء جانب مرئي وليس شكل فني ما بأكثر من هيئة أو ترتيب أجزائه أو جانبه المرئي فأننا سنجد شكلًا طالما كانت هناك هيئة وطالما كانت هناك جزاءان أو أكثر مجتمعان مع بعضها لكي يصنعوا نسقًا مرئيًا[٥]، ويعرفه بأنه التركيب الذي يؤلف الأجزاء لكل من تعددية العناصر لهذا فانه يمنح تلك العناصر قالبها المميز[٦]،

---

١ – ينظر: الاء عبود الحاتمي: معجم مصطلحات وأعلام ج١ (الدار المنهجية لنشر والتوزيع، عمان ٢٠١٤) ص ٢٣

٢– ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، مطبعة بولاق، ج١٣، مصر، ب ت: ٣٧٦ – ٣٨٢.

٣ – المنجد في اللغة وإعلام دار المشرق، بيروت، ط٢٢، ١٩٧٥: ٣٩٨..

٤ –هربت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة ومصطفى حبيب، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ص٥١.

٥– احمد زكي بدوي، صديقة يوسف محمود: المعجم العربي، الميسر، ط١، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت، دار دار الكاتب اللبناني، ١٩١٩: ٤٩٧.

٦ –جيروم ستولنتيز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر فؤاد زكريا، (بيروت، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤:) ص ٣٤٠.

التعريف الإجرائي: وهو الصورة المسرحية المشهدية غير مألوفة ما وراء الشكل المتشكلة من عناصر حسية سمعية وبصرية التي تغاير التقليد وتتجاوزه وتقفز عليه وفق رؤيا إخراجية جمالية محسوبة ومنضبطة.

المبحث الأول: الميتافورم فلسفياً وجمالياً

(إيمانوئل كانط)(*)

يتميز مفهوم شكل الصورة عند (كانط) بالاعتماد على مبدئين هما الما قبليات والما البعديات والتي أعتبرها العنصر الأساسي في تكوين شكل الصورة، (وأن الواقع المعرفة هو أن لديه تصورات قبلية يحكم بفضلها. أ ما مجرد مظاهر الحيز والزمن، وهما شكلان قبليان للحدس، حدسان قبليان هما بالذات، يتميزان عن المظاهر التجريبية أو المضامين البعدية، أن تصورات الجوهر هي مفاهيم قبلية تتميز عن المفاهيم التجريبية....السؤال هو موضوع ما وراء الطبيعة أن يكون في متناول الإدراك مفاهيم قبلية مقولات تستنتج من إشكال الحكم، فهذا موضوع ما يسميه (كانط) الاستنتاج الما ورائي من المفاهيم والتي تكون الشكل الصوري)[١]. ومن الجدير بالذكر أن(كانط)قد تبنى عنصري هما والمكان والزمان وجعلهما من أساسيات تكوين شكل الصورة الذي اتخذ من المكان منطلق في فلسفة شكل الصورة وكما مبين (أن المكان هو ضروري قبلي يشكل أساساً لجميع الحدوس الخارجية ولا يمكن البتة أن نتصور أن ليس هنالك مكان رغم انه يمكننا ان نفكر ان ليس ثمة من موضوعات في المكان. فهو يعدُ بمثابة شرطٍ لا مكان الظاهرة، لا بمثابة تعين تابع لها، وهو تصور قبلي يشكل أساساً للظاهرات الخارجية بالضرورة.)[٢] أما الزمان فأنَ يمثل الإدراك والخيال المرسوم في العقل الباطني لذا يعطي (كانط) فكرة عن مفهوم الزمان الذي يمثل عنده شكل الصور الحي، (إن الزمان هو تصور ضروري يشكل أساساً لجميع الحدوس. فلا يمكن إن ينسخ الزمان بالنسبة الى الظاهرات

---

*- ولد عام (١٧٢٤م) في مدينة كونجزبرج التي تقع شرق بروسيا درس الأدب اللاتيني هي أول ما اختار كانط دراسته في الجامعة وهو ما ترك بصمته على عديد من الاقتباسات من الشعراء اللاتينيين والتي تؤلف تقريباً الحليات الأدبية الوحيدة في مؤلفات كانط، ولكنه لم يلبث إن وقع تحت تأثير هؤلاء الذين في الجامعة ممن يدرسون الرياضيات والميتافيزيقيا والعلم الطبيعي، أهم بعض مؤلفاته بحث في الطبيعة البشرية وبحث في الأخلاق توفي عام (١٧٧٦م)ينظر: ألنو.وود، كانط، تر، بدوي عبد الفتاح (كلية الآداب جامعة القاهرة، ٢٠١٤) ص١٥ -١٦

١- جيل ودلوز:فلسفة كانط النقدية، تر، أسامة الحاج، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧) ص٢٢

٢- عمانوئيل كانط: نقد العقل المحض، تر، موسى وهبة (مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ت) ص٦١

بعامة. والزمان ما هو الصورة الحدس الداخلي، إي صورة حدسنا لذاتها ولحالتنا الباطنية، والزمان هو الشرط الصوري القلبي لجميع الظاهرات، فالمكان من حيث صورة محضة لجميع الحدوس الخارجية)[١] لقد أهتم(كانط) في فلسفة بمفهوم شكل الصورة عن طريق المعرفة العقلية والتي تعلب الدور الأساسي في تكوين العلاقة ما بين المادة والصورة لذا لا يمكن إن تفصل المادة عن الصورة هذا ما ذكره (كانط)إذ يقول (أن حقيقة الشيء ليس في تعينه المادي فحسب، كما إن المادة ليست هي وحدها الموضوع، إذ لو كان الأمر كذلك لما تطلب الأمر أن يقوم(كانط)بالبحث عن سبيل التجريبية. ومن هذا المنطلق نجده يؤكد على أن المادة لا تكون أولية أبداَ، إذ يقول "المادة تقابل الصورة، التي تكون في الحدس الخارجي موضوع الإحساس، ومن ثم فهي (أي المادة) هي الحدس الخاص والتجريبي للحس، وهي أيضاً الحدس الخارجي، لأنها لا يمكن أن تعطي أولياً أبدا في أي تجربة، ويجب أن أحس بشيء ما، وهذا هو واقع الحدس الحسي")[٢] ومن خلال ما قدمه (كانط) حول مفهوم الشكل الصورة يرى الباحث أن الادراك والخيال والمادة والاحساس المرسومان في العقل الباطن يمكن أن يجسدنا الميتافورم. وكذلك ما بعديات الصورة التي اعتمدها (كانط) وهي بدورها تجسد الميتافورم.

(هيجل) [*]

أن شكل الصورة بالمعنى الفلسفي هو التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل واكتساب المادة من حيث كونها كذلك ووجودها النهائي، فالأشياء قبل التشكيل هي مادة وعند التشكيل أصبحت شكل لصورة والصورة، في الفلسفة تبحث في الأشياء كلها وفي الموجودات كلها، بوصفها أشياء قوامها المادة، "وكذلك يصبح[شكل] الصورة كما يفهم هنا المبدأ الذي يقوم عليه التمييز والتحديد والتعريف والذي يطبع بطابعه المادة التي لا مظهر لها ولا سمه وهكذا نصل إلى المادة والصورة. والمادة هنا

١- عمائويل كانط: نقد العقل المحض، المصدر السابق نفسه، ص ٦٥ -٦٦

٢- أيمانوئلكانط: أنطلوجيا الوجود، تر جمال محمد أحمد سليمان (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩) ص٢٠٦-٢٠٧

*هيجل: (١٧٧٠ – ١٨٣١) ولد في (بشتوتجرت) انتقل إلى (هايدلبرج) حيث عين أستاذا للفلسفة بجامعتها. ثم عين أستاذا بجامعة برلين، ومرض بالكوليرا التي اجتاحت ألمانيا سنة ١٨٣١ ومات بها، وجمع أصدقائه كتاباته وطبعوها في ثمانية عشر مجلداً، ويتميز أسلوب هيجل بالبلاغة والصور البلاغية في كتبه الأولى ويتسم بالتجريد والتعقيد والاصطلاحات الكثيرة في كتبه اللاحقة. ينظر هيجل: العقل في التاريخ، تر إمام عبد الفتاح إمام، ج١(دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧) ص٧-٨

تخلو من كل مظهر وسمة وهي نفسها على النحو الذي كان عليه الشيء في ذاته و لا تختلف عنه الإ من حيث إن الشيء في ذاته مجرد بطبيعته تمامَ والتجريد، في حين أن المادة الواحدة التي وصلنا إليها تتضمن بالضرورة إشارة أو علاقة بشيء أخر، وهي تتضمن بصفة خاصة علاقة أو إشارة إلى شكل الصورة "[١] تحاول الصورة في بنائها إيجاد أشكال مختلف لتلبية متطلبات معقدة، والتحليل الذي يقدر مشكلته على أنها أيجاد الشكل الملائم البسيط المركب لها جسماً مبدعاً أنه الفضاء الفلسفي "أن الفكرة عند هيجل أو المضمون المثالي يتراءى من خلال شكل الصورة الفنية، ولكن الأفكار الأخيلة في ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر، أو التفكير الفردي معزولا عما حوله، وأن الصورة لها علاقة بالشكل لا تصدر في الإدراك الجمالي وفي الفن عن عملية منطقية، وهي ليست حكماً يحلل نشاط الفكر، بل تنشأ لدى الإنسان حدسياً وفي اللحظة التي يتصل المرء بها بالموضوع ويدركه".[٢] ومن خلال ما ذكره هيجل في فلسفة عن الفن تمثل الميتافورم في بعض أطروحاته وذلك من خلال عدة مواضيع منها شكل لصورة الخيالات المرتسمة في العقل الباطن وكذلك في شكل الصورة المتناهي واللامتناهية والذي يحمل ما ورائيات جسدت الميتافورم وذلك أيضاً الشكل الخارجي الذي يعطي عدة معان منها التعبير الحسي و الشكل الجمالي والذي بدورة يعطي بعض ملامح الميتافورم في شكل الصورة المتكونة من جراء العمل الفني والذي يشكل المضمون.

(برجسون) [*]

أن شكل الصورة معطى جمالي فلسفي مثالي النزعة يساعد على خلق معالم روحية تنفذ إلى حقيقية الروح، تبعث في اجوائها مساحات وفضاءات عديدة من التأمل الملتصق بذاتية الكون، "قد

١- أمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل، (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٧) ص٢١٠

٢- أحمد محمود: فلسفة الجمال المثالية، مجلة المعرفة، العدد ٣٤١، السنة الثلاثون، شياط فبراير، (وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٢) ص ٩ -١٠

(*) هنري برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) وهو أهم ممثلي فلسفة الحياة الجديدة واكثرهم وجدة واصالة وهو الذي قدم اكمل صورة لتلك الفلسفة. ولكنه أذا كان قد انتهى الى ان يكون على راس تلك الحركة فأنه لم يكن مع ذلك المؤسس لها. لم يتأثر برجسون بالفلاسفة الفرنسيين انما تأثر بتيار نقد العلم كذلك اخذ الكثير من المذاهب التصورية والنفعية في الفلسفة الإنجليزية له عدة مؤلفاته منها رسالة في المعطيات المباشرة وكتب المادة والذاكرة والتطور الاخلاق. ينظر إ.م.بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر عزت قرني (سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠) ص١٤٤

نشأ وتطور لكي يتناول الاجسام المادية ويتفهمها فأكسب هذا الميدان المادي كل تصوراته وقوانينه، وهكذا اخذ الارتباط الذهني بين العقل والمادة ينمو شيئاً فشيئاً حتى انتهى الامر الى الظن بأنهما شيء واحد. ولكن هذا الذكاء الذي يفكر في [شكل] الصورة المادية لا يستطيع أن يدرك ما في الكون من حياة، لأنه يلتقط [شكل] صورا متلاصقة بعضها يجيء في أثر بعض، أي انه يلتقط [شكل] صورة الكون"[١]. يمثل شكل الصورة عن برجسون عنصرا هام في تكوين دلالات تميز شكل الصورة الفني عن شكل الصورة الخيالية والتي تجسد في، "نظرية برجسون في [شكل] الصورة وقد سبق عرضها لم تفلت من النقد الفينومينولوجي الذي تبناه جون بول ساتر في كتابه الموسوم بالخيال وفيه ذهب إلى ان برجسون يستعمل كلمة[شكل] الصورة بدلالتين مختلفتين فهي تعني شيئاً شبيهاً باللوحة، وتعني أيضاً أن[شكل] الصورة التي تكون أقرب ما يمكن إلى الشيء من حيث تبدو دون أن تكون مدركة"[٢]. إن العلاقة بين شكل الصورة قد ظهر من هذا الوصف وكأنها تختلف غاية الاختلاف...فشكل الصورة كان يلازم الإدراك كظله، بل كان الإدراك نفسه، وقد تهاوى في الماضي، وهو كان شكل الصورة الشيء وهو منحاز بها فقط عن محيطها حتى تنقلب الى شكل صورة لوحة: أما الآن، فبالضد فيشبه أن يكون الإدراك إنما يتضمن على جهة التأليف كثرة من شكل الصور شأنها أن يخلع عليها توتر الجسد وحدة لا متجزأة إلا أنها ما تلبث أن تتشتت كلما تراخى الجسم. لآنَّ وظيفة شكل الصورة في الإدراك، لم تكن البتَّة، فلسنا نعلم من أين تنشأ، على رأي برجسون التُمثلات الأولية ففي كل إدراك مركب تنسلك كثرة من شكل الصور تكون انبجست من اللاوعي وتكون معا، شكل صور الإدراك وشكل صور الذاكرة [٣]بناءً على ذلك فإن برجسون قد تطرق في فلسفته الى شكل صورة الميتافورم عن طرق و مواضيع منها شكل الصورة التي يكونها العقل في الذاكرة وكذلك الادراك لشكل الصورة التي تكونت في الحياة والطبيعة والتي تحمل ماورائيات متعددة اذ تبدأ من شكل الصورة التي تمثل الواقع، وفي الاخير شكل الصور المرتسمة في الذكرى اي الصورة التي تكونت في الخيال لدى الانسان كل هذه علامه واضحة على ان الميتافورم كان موجود في فلسفة برجسون.

١ – ول ديورانت: قصة الفلسفة، تر فتح الله محمد المشعشع (مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٨) ص ٥٦٠

٢ – عاطف +جوده نصر: الخيال مفهومه ووظائفه (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤) ص٤٠

٣ – ينظر جان بول سارتر: التخيل، تر لطفي خير الله لوقا (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢) ص٥٠بصيغة PDF

المبحث الثاني: العناصر الفنية التي تشكل الميتافورم

(الخيال)

حظي الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفي دراسات البلاغة والنقد الأدبي. هذا بشكل عام ودراسات المسرح بشكل خاص، وهو اهتمام يستمد مما ينطوي عليه من فعالية لا غناء عنها في المنجزات الإنسان الثقافية عبر التاريخ، وذلك أن الإنسان من بيت الكائنات ذو وعي تاريخي أساسه ضرب من الاصطفاء وانبثاق الوعي. لقد وقع أفلاطون عندما جعل الإدراك والتخيل والتذكر وظائف للعقل لا للحس، في خلط بين التمثل والإدراك الحسي، جعله يستبدل الأول بالثاني، مع ما بينهما من اختلاف جوهري، وذلك أن التمثل صورة شعورية ومركب عقلي مختلف عن الإدراك وهذا التمايز هو ما يجعلنا نصف صورة بأنها عقلية وأخرى بأنها من صورة الإدراك الحسي، ... وأما التخيل يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، فقول يؤذن بأن تكون صور الخيال شبيه الشبيه ومحاكاة للمحاكاة، فالمدرك الحسي لأنه جزئي ومتحول ليس سوى صورة مما يعني أنه شبيه ومحاك لمدرك آخر مثالي، والصورة الخيالية على هذا النحو لا تحاكي المدركات الحسية، وإنما تحاكي أشباهها، وهكذا ندخل في فكرة صورة الصورة، وأن الخيال استعادة واسترجاع، وهو فهم ربما عزل الخيال عن خاصية الإبداع.[١] من خلال ما تقدم يمكن وضع تعريف للخيال وحسب ما ذكره أرسطو أذ يقول "أن الخيال حركة يسببها الإحساس بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه وهما أي الإحساس والخيال مختلفان ومتى لم يوجدا لن يتأتى وجود التصور، وليس الخيال والتصور بمطابقين[٢] لقد أهتم الفنان بالخيال الذي جعله مصدر الهام الفكر الذي يعكس ويؤثر بدوره على الأدراك والإحساس الذي يمثل الموهبة الفطر لدى الفنان الذي ينظر إلى العالم بنظرة خيالية متأمل الحياة التي تمثل محاكاة الواقع عن طريق الإحساس الفني للأشياء، "فالخيال بالنسبة إلى الفنان يعلو على أية موهبة أخرى ويفوق كل ملكات الدماغ. وإذا كان ما يؤيد هذا القول فأننا نكتفي بأن نعرف معرفة أكيدة أن عالم الفنان من خلقه، وأن الدنيا عنده وليدة وقد تصوره، حتى نقدر ما لهذه الوظيفة العقلية من أهمية بالغة. فالعالم الظاهري الموجود عبارة عن المجال الذي ينشط فيه الفنان كيما ينتقي آلاته وأدواته، ويختار النماذج والصور اللازمة بالنسبة إليه. ولا يتم ذلك على نحو معين هو الذي يكشف عن مقومات الشخصية التي تقوم بالانتقاء وتظهر الذاتية التي تسنتر وراء

---

١ ينظر، عاطف، جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤) ص١١-١٢

٢ – الحسين، الحايل: الخيال أداة للأبداع (مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٨) ص٢٣

عملية الاختيار".[١] أن مادة الخيال قد اخذت دورها في بلورت أفكار المخرجين أذ دخل الخيال في تجاربهم الاخراجية التي حملت مفهوم والذي نجد في مسرحية (ترنيمة٢) للمخرج (انتصار عبد الفتاح)[*] التي قدم لنا بنية النص عرضه المسرحي من خلال طقوس الموت والحياة، ومن همهمات الحزن ووشوشات الفرح... ومن تلاوة الصلاة المتصلة بارتعاشة جسد الزار، ومن أثارة الوجع التي تجاوز شفاء الفرح، وكذلك حفر (عبد الفتاح) على إيقاعات الحركة المجدولة مع ترنيم الصوت/ الأرض / ما قبل الإنساني، ولكن ضمن التواقيع التراثية ليصوغ صور متعددة ذات طابع خيالي لتدعيم تجربته / تجربة المسرح المترنح في طقوس الصوت الحركة، وليخلق منها قولب وأشكالا جديدة من خلال تجريبي مختلف يتركز على الجسد/ الحركة الصوت / الهمسة، ومن خلال ما تقدم نجد المخرج كثيراً ما يغير شكل المكان بصفة مستمرة مستخدماً الجدار الخلفي لإسقاط الصور الخيالية ومناظر مختلفة يمكن استبدالها بسهولة، وهو بذلك أعطى فضاءاً أيهامياً من خلال استخدامه للمؤثرات التقنية والبصرية ليخلق لنا صور ذات طابع خيالي قادر على ترجمة العرض المسرحي بقراءات متعددة.[٢]ولهذا يعد الخيال أحدى العناصر التي تشكل العرض المسرحي من خلال صور الادراك والاحساس المرتسمة في مخيلة المتلقي والذي يشكل تعددية الصورة وهذا التعددية يمكن أن تولد شكلاً اخر يمثل الميتافورم.

(التأويل)

أن التأويل هو استخلاص المعنى الكامن انطلاقاً من المعنى الظاهر أي بعبارة أخرى الانطلاق من المعاني المجازية بحثاً عن المعاني الحقيقية. بينما منهج التأويل على النص الديني بوصفه من أهم المجالات الحافلة بالرموز والاستعارات والتي لا تخلو في كثير من الأحيان من الغموض والتناقض الظاهري. زد على ذلك ينصب على نصوص أخرى مأخوذة من الفلسفة والأدب والفن والقانون... وتعتبر تقنية التأويل من أفضل الطرق التي يعتمدها التحليل النفسي لسبر أغوار

---

١ – عبد الفتاح، الديدى: الخيال الحركي في الآدب النقدي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠) ص ٢٤–٢٥

(*) انتصار عبد الفتاح: مخرج وموسيقي مسرحي مصري، أقترن اسمه بالتجارب الاخراجية المسماة بمسرح العلبة، المسرح الصوتي، مسرح الخيمة البدوي، واشهر اعماله ترنيمة ٢ الدربكة، سفر المطردين، طبول فاوست أعتمد عروضه المسرحية على صيغة صوتية حركية وتحييد البعد الرابع، ينظر: وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧) ص٢١٣ –٢١٤

٢ – نقلاً عن، سمير عبد المنعم القاسمي: شعرية المخيال البصرية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه، (بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٧) ص ٢٦٣–٢٦٤

اللاشعور انطلاقاً من معاينة التصرفات اليومية العادية من تفسير الأحلام.[١] ولكي نفهم تفسير أحلام يقدم لنا (ريكور) [*]مثال حول الرمزية عند فرويد على اعتبار أن المرموز له، لا يظهر في إطار لغوي وإنما في إطار لا لغوي، أي ما يعبر عنه (فرويد) بالغريزة، وما يتبعها من رغبات وميول فهذه الأخيرة تعبر عن شيء أخر، يقول في ذلك "وتحقيق الرمزية، لأن المرموز له يوجد أولاً في الواقع اللالغوي الذي يطلق عليه فرويد باستمرار الغريزة، التي تلمس من خلال ممثليها التفويضيين والعاطفيين، إن هؤلاء الممثلين بتفرعاتهم يظهرون ويستترون في ظواهر المعنى التي تسمى بالأعراض والأحكام والأساطير والمثل العليا والأوهام... إن قوة الرمز تنبع من كونه يعبر عن مكر الرغبة من خلال ثنائية المعنى[٢] لقد تناول ريكور التأويل بوصفه استراتيجيا على نحو يعطي للدالة الرمزية أهميتها التحليلية في علاقتها مع الواقع، ومع التجربة مع العلم، ومع الوجود. وأن هذا الأمر في رايه لا يتم الإ عبر مستويات المعنى المضاعف الذي من شأنه أن يتفاعل بأثر ما يكون بموجبه أن أي تغبير له أبعاد متغيرة، على اعتبار أن الشيء إذا كان ذا دلالة فإنه يعطي في الوقت ذاته دلالة أخرى، الأمر الذي يدعونا إلى تقبل المتواليات التي يعمل فيها التأويل على نحو ما ورد في قوله: أن نؤول يعني أن نمتلك في الحال قصدية النص وهي في هذه الحال لا تطابق بصفة أساسية لا القصدية المفترضة للمؤلف ولا المعيش الفعلي للكاتب الذي يمكننا استنباطه ومعايشته، ولكنها تطابق بالعكس ما يريده النص اي ما يريد قوله لمن يمتثل لما يوحي به. [٣] لا يمكن للتأويل إن يحقق كل المدلولات الممكنة، لأن ذلك يعد خرقاً لمبادئ التفكير العقلي، أما في مجال الصور المرئية، فإنها تقوم على تحويل الصورة إلى منظومة ذهنية، ومن ثم الوصول إلى تأويل تيمة

---

١ – ينظر، سعيد، جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية (دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨) ص٩٠

(*) ولد بول ريكور في عام(١٩١٣ – ٢٠٠٥) فرنسي الجنسية امضى بول سنوات خصيبة سمحت له بقيات الحوار المثلث الذي بدأ منذ مدة طويلة بين الفكر التأملي الفرنسي، والفلسفة الألمانية خاصة تأويلة غادمير وأنطولوجية هيدجير والفلسفة التحليلية والانكلو سكسونية، وهذ ما دفعه إلى تأليف كتبه الثلاثة (الذات عينها كاخر والزمن والسرد والاستعارة الحية)

ينظر، بول، ريكور: فلسفة الإرادة الإنسان والخطاء، تر عدنان نجيب الدين (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٨) ٥–٦

٢ – بول، ريكور: إشكالية ثنائية المعنى، تر، فريال جبوري غزول (دار قرطبة للطباعة والنشر، ، بيروت، ١٩٩٣) ص ١٤١

٣ – ينظر، بول، ريكور: النص والتأويل، تر، منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي العدد ٣، ١٩٩٨ ص٥٠

الصور، وبهذا يتم تحويل الصور المرئية التي هي عبارة عن تكوينات صورية إلى صورة أو معنى قابل للتأويل، وفي المسرح يشتغل التأويل خلال فرضيات القراءة ومن ما ينتجه النص، فنجد النص نسيجاً مرتبطاً بأسلوب الحوار، الذي يشكل صوراً ذات معنى أو معاني متداخله، لا يوجد من يراقبه أو يفرض عليه رأي، التأويل ليس فعلاً مطلقاً بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط، انطلاقاً من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن اليها الذات المتلقية، حالة ثانية يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أي غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب. [١] أن العرض المسرحي ليس نظاماً من رموز وإشارات، بل هو خطاب مرئي مفتوح، من خلال تأويل المتلقي لهذا العرض، من خلال دينامية العلاقة بين الطرفين، يتحرك التأويل باتجاه البحث عن المعنى الذي يحمله العرض، والتأويل هو الذي يمنح العرض غزارة معناه ويقول (دلتاي) [*] ويركز على التجربة المعيشية التي أستعملها في وصف علوم الفكر، أو العلوم الإنسانية. ويتم تأويل النص وتفسيره من جديد عن طريق تغيير ضرباته وتبديل مواقعها.[٢] فالعرض المسرحي له أدواته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي، ليبث معاني خاصة وعامة وجميع أدواته كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها هي مثل الحروف والكلمات التي تنظم بنية الجملة لتنتج المعنى، وليست الشخصيات والأدوار والعلاقات بين مكونات العرض. لقد شهد المسرح العراقي في الحقبة الاخيرة من القرن الماضي تطوراً كبيراً في مجال العروض المسرحي وتحديداً التأويل في استخدام مفردات العرض حيث ظهرت اتجاهات جديدة ومتنوعة وأساليب متطورة في تقديم العروض المسرح العراقي التي تحمل أفكار تأويلة ففي عرض مسرحية (هاملت) لمخرجها (سامي عبدالحميد) أذ عمد المخرج إلى تأويل عناصر العرض المسرحي وكذلك عمل على نقل الدراما من مناخها التاريخي إلى المناخ المعاصر، أو بمعنى يحدثها، أذ قدمها (هاملت عربياً) وتخلص من الأسماء جمعياً وحذف من المسرحية كل ما يشر إلى بيئة خاصة كان استخدام عناصر

---

١ – ينظر أمبرتو، إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠) ص١١ –١٢

(*) فيلهلم دلتاي (١٨٣٣–١٩١١) فيلسوف ومنظر في الدراسات التأويلية ومؤسس لنظرية التأويل التاريخية تحت أسم فن الفهم، يعرف التأويل بقوله "نحن نسمي تأويلاً، تفسيراً أو فن الفهم، ظاهرات الحياة المكتوبة " من مؤلفاته سيرة كلاسيكية لشلاير ماخر، ١٨٧٠ والعلوم التاريخية ١٨٨٣.

ينظر، صدقي، مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية (دار الشؤون الثقافية العمة، بغداد ب–ت) ص٢٣٩

٢ ينظر، عقيل، مهدي: متعة المسرح (قسم التوثيق والأعلام، بغداد، ٢٠٠٠) ص١٢

العرض المسرحي ذات طابعة العصري أعطى المسرحية الصبغة الجمالية ساهم في خلق الجو النفسي العام كما استخدم حركات الجسد بواسطة اليدين وبنسق تشكيلي جمالي.[١] لذا يعتبر التأويل أحد عناصر الفنية التي تشكل الميتافورم من خلال تأويل شكل الصورة في العرض المسرحي وإظهار شكل الصورة المخفي فيها.

المبحث الثالث:جماليات الميتافورم في المسرح العالمي والعربي

(تادووش كانتور)[*]

شكل المخرج البولندي (كانتور) منعطفاً في المسرح، واتجه نحو التجريب المسرحي من خلال مسرحه (كريكوت)[*]، لم يفصل بين عناصر العرض المسرحي الواحد عن الأخر، وذلك وفق قدرات تشكيلية تكون ذات أبعاد تساعد على عدم فهم ودراية من قبل المتلقي لتلحق في أجواء تؤسس مدركات تسمح بنشوء أبعاد سريالية، الا أن يصبح الشكل المسرحي للعرض غير مشكل وغير مرتب، أي ذو أبعاد غير روتينية، تصبح بشكل جديد يحمل صفات أخرى، فإن منح العناصر الفنية حقوقاً متكافئة، وأن الممثل والنص مدفوعان جانباً بمثابة إضفاء للاتجاه الشكلي المسمى (اللاأشكل) وهو ينفي الشكل تماماً، فمادة العرض واحداثه اعتمد على الصدفة بالكامل.[٢]كان يساهم (كانتور) في كسر الإيهام مع الممثل على خشبة المسرح إذ يتواجد في كل عرض مسرحي فوق المسرح رابطاً دور المخرج بدور المشرف على طقس احتفالي، أن حضوره الفعلي في عروضه المسرحية، إنما يخدم التخلص من الإيهام الذي يحدث عند المتفرج وفي ذات الوقت يقوم بتذكيره بالواقع، وينتج عن هذا الأسلوب نظام حركي جديد، يبعد الممثل عن الحركة الألية، ويقر به من

---

١ ينظر، حيدر جواد كاظم العميدي: تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوره (بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٤) ص٧٥

(*) تادووش كانتور (١٩١٥-١٩٩٠) رسام سينوغراف ومهندس ديكور مصمم أزياء ومخرج مسرحي مؤسس الفرقة التجريبية كريكوت، أنشاء (كانتور) مسرحه كريكوت بمدينة البولندية، إذ كان يعد في السنوات (١٩٣٣-١٩٣٩)مركز للفكر المسرحي الطليعي البولندي. ينظر: زجمون هبنر: جماليات فن الإخراج مصدر سابق، ص٢٢٥

(*) يعد أهم ظاهرة مسرحية تجريبية، خلق مسرحاً لا يشبه المسارح الأخرى، وبهذا أراد (كانتور) أن يجعل الممثل شيء أقرب إلى الأسطورة، فهو يهدمه ويحطمه شتاتاً ليعيد بناءه من جديد حسب رؤيته، ينظر: باربرا لا سوتسكا: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر هناء عبد الفتاح (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩) ص٨٤

٢ – ينظر: عامر صباح المرزوك: آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي: مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ١ المجلد ٦، ص٧

التلقائية ومن التعبيرية التي تحمل الدلالات والمعاني المتدفقة، ولذلك فإنه يطالب ممثله بالابتعاد عن كل الصيغ التعبيرية المتوازية، سواء في الحركة والصوت والكلام والشكل.[١] تمركزت أفكار (كانتور) حول توظيف التقنيات بشكل علمي في العرض المسرحي، إذ "سعى (كانتور) في مسرحياته إلى كشف الإمكانات الدفينة في الأشياء عن طريق الاستخدام العلمي لها وهذه الاستخدامات المتشعبة والمتعددة بعيدة كل البعد عن الإحاطة الفعلية، فقد انطلق في كل مرحلة من مراحله الفنية من منطلق خاص بالمرحلة أو العرض (الخصوصية)[٢] ويبدو هذا واضحاً منذ عام ١٩٥٠ في أعمال (كريكوت ٢) إذ اعتمد على كيس قماش كبير تخرج منه رؤوس الممثلين وأيديهم وأرجلهم إذ يركز على التغليف إلا أنه يسعى إلى التحليل والمراقبة وليس إلى جمالية خاصة لأنه لا يأبه بجمال الأشياء ولذاتها، مثل أكياس الورق والقماش والملابس وهو لا يدعو إلى جمالية الأشياء الشاعرية، فعملية التغليف تمتلك بحد ذاتها شيئاً السمر ولهو الأطفال، إذا يقول في هذا الإطار "يبدو لي أنه إذا ما أمتلك أحدنا فكرة واضحة يسعى إلى تقديمها فهو يطمح إلى أن يكون هذا التقديم على وجه من الكمال الا أنه ليس كمال للكمال، بل مجرد فرض للأفكار الخاصة أنه ببساطة الوضوح بعينه"[٣] وظهرت خصوصيات الإخراج المسرحي عند (كانتور) من خلال إخراجه مسرحيته الشهيرة (موت الفصل الدراسي) إذ وظف ديكورات تعبر عن تعاظم الدراما الموحية بهبوط الكائنات الشريرة في مجرى الحدث، لاسيما في مسرحية (انتيغون لجان أنوي)عام ١٩٥٧ أو كأن يكون ديكوراً استعارياً كما في (أقنعة مايدومنسا للكتاب ترافبسكي)عام ١٩٥٧ وقد اضفت هذه التجارب الإخراجية الجديدة جماليات خاصة على العرض المسرحي عن طريق استخدام عدة تقنيات من أهمها: الأشكال المعلقة في الهواء والأرضية المتشققة والنوافذ الفارغة، معتبراً أتن الصدفة هي التي تفجر شكل اللوحة أو تشكيل السينوغرافيا في الفضاء المسرحي.[٤] لقد تشكل أسلوبه في الإخراج من فكرة مناهضة المسرح الأدبي والاتجاه نحو فنون العرض المسرحي والتأكيد على دور العناصر المرئية تماماً، وأعطى الممثل دوراً اساسا في أثارة مشاعر الجمهور في العرض، ولعل الاهتمام بدور الجسد الإنساني كأداة تعبير عن التجربة الحياتية والروحية للإنسان هو أمر وليد التأثر بتقنيات الممثل الشرقي، لما في أدائه من مشاعر طقوسية ولاستناد حركته الجسدية على فلسفة روحية عميقة. أمن

١ – المصدر نفسه، ص ٧

٢ – أحمد الروبني: خصوصيات المسرح السريالي، مجلة رؤى العدد السابع والعشرون، مارس، ليبيا، ٢٠١٧) ص١٩

٣ – المصدر نفسه، ص١٩

٤ –المصدر نفسه، ص١٩

(كانتور) بضرورة التوحد العضوي بين الممثل والمادة المسرحية، سواء كانت هذه المادة عناصر تشكيل أو ضوء نصاً مسرحياً بحيث تمثل اندماج الممثل والمادة وحدة كلية لا يمكن تجزئتها لذا فقد ألغى من عقيدته الإخراجية المفاهيم الجزئية مثل الدور وطبيعة الشخصية والموسيقى والنص المسرحي.[١] أراد (كانتور) أن يبتكر شكلاً مسرحياً يعتمد على الاستقلال والذاتية لا على المحاكاة أو التقليد ولعل حضوره على خشبة المسرح كمخرج يخدم فكرة كسر الإيهام ويحقق أثراً تغريبياً بطريقته الخاصة. وقد قال هناء عبد الفتاح في هذا السياق لم يتوقف أنتاج هذا الفنان المسرحي الطليعي عند صيغة من الصيغ أو شكل من الأشكال الثابتة بل كانت عروضه المسرحية وفق متغيرات الطرح إلى مظاهرة مسرحية[٢] ومن خلال ما قدمة (كانتور) في هذا العرض يمكن القول أن الميتافورم قد تحقق في هذا العرض من خلال الاستعارة التغريب والخيال والتأويل واستخدام الأ شكل عندما قدم الحصان الغير حقيقي واستخدامه لهيكل عظمي كان يعطي شكل يحمل الكثير من التأويلات منها الموت والدمار وكذلك السيطرة والظلم لان (كانتور)كان متأثراً من دموية الحرب العالمية الثانية وهذا الادوات يمكن أن تولد الميتافورم في هذا العرض المسرحي وكذلك المعطف الكبير الذي كان يرتده الطفل والموسيقى الحربية اعطت ابعاد أخرى حملت الميتافورم في هذا العرض لان المعطف الكبير للدلالة على العقول التي شعلت فتيل الحرب. وكذلك للديكور حضوراً في هذا العرض أذ استخدم اعمدت الخشب في الرمز للصليب وهذا اشارة أخرى على الدموية والحرب والتي مثلت الميتافورم.

جوزيف زفوبودا (*)

تمثل فترة الستينات من القرن العشرين ذروة التطور في المسرح (التشيكوسلوفاكسي)عبرَ نحو أربعمائة فنان يعملون في مجال تصميم المشاهد وبفضل تضافر الجهود من اجل محاولات فنية خلاقة تمكن المسرح عندهم أن يكون جزء من المشهد الدولي العام وتعود تقاليد مسرحهم إلى

---

١ – ينظر: هناء عبد الفتاح دراما عند كانتور، مجلة المسرح، العدد ٣٦، القاهرة، ١٩٩١) ص٤٤

٢ – ينظر: المصدر نفسه، ص ٤٤

(*) ولد عام (١٩٢٠–٢٠٠٢) في التشيكية بدأ كمهندس معماري في المدرسة المركزية الإسكان في براغ في نهاية الحرب العالمية الثانية، أصبح مهتماً في المسرح والتصميم .بدأ بدراسة السينوغرافيا، بأكاديمية الفنون التطبيقية والعمارة وأصبح سفوبودا المصمم الرئيسي في التشيك، له عدة اكتشافات مها الفانوس السحري، وطبقها مع المخرج مما سمحت له أن يكون معروفاً دولياً، عمل على أدخال تكنلوجيا حديثة ومواد مختلفة مثل البلاستيك والهيدروليك والليزر في تصاميمه. ينظر: Stehliona – Eva:The Laterme Magika of Josef Svoboda and Aldokbarleen. 2006,p p 174

معماري خشبة المسرح وترك الفن المعماري طابعة على تطور المسرح بعد الحرب اذ تفككت الصورة الفنية ذات الابعاد الثلاثة على خشبة المسرح ذات تكوين مركب وزعت عليها أشياء تعبر عن فكرة ما واستمر هذا الوضع إلى أن طور(زفوبودا) مسرح (لاترينا ماجيكا– الفانوس السحري) مستخدماً التكنولوجيا إلى أقصى حد محققاً نقله لا تقل اهمية عن سابقتها في التطور الفني لتصميم في المسرح التشكيلي واصبح الموجه الفني لمسرح (لاترينا ماجيكا)اضافة الى تبنيه لأعمال (السيرك السحري)[١] يعد (زفوبودا) فنان صوري ومبدع الضوء والظل إذ كان أحد مصممي خشبة المسرح البارزين للقرن العشرين بالرغم من أنه فضل تسمية (فنان صوري) فهو مبدع في المساحة والضوء اذ عده اختلاف المسرح الخالي عبر الانعكاسات والتحول السريع للسايكلو دراما واستخداماته الجزئية للفلم والصورة المتحركة فقدم نصوصاً كلاسيكيه وأ وبرات بمشاهد مذهلة فقد ساهمت تصميماته في زيادة التأثير الدرامي عبر الاستخدام الشامل للإضاءة اذ يقول."أن الضوء هو المادة التي لا تستطيع خلق فضاء مسرحي من دون ضوء، قاده ولعه بالضوء الى تصميم ما يسمى انطلاقات الاضاءة التي تستخدم في انحاء العالم، الأن وقلده الكثير من مصممي المسرح في العالم في استخدام المادة الفلمية في العرض. وفي التوقيت بين دينامية الصورة الفلمية والحركة المسرحية[٢]عمد (زفوبودا) على تكمل الموسيقى للفعل من خلال تركيبه العرضات السينمائية والسبب في ذلك كون (زفوبودا) لم يكن وثائقياً كما هو (بسكاتور) بل عاطفياً الى حدٍ ما فقد عرض الصورة الثابتة على الشاشة الخلفية وعلى ستار أمامي ينفذ من خلاله الضوء فمن خلال ذلك جرَب المشاهد تقديم فعل مسرحي معقد الصورة على الستار والفعل خلفه اللذين يحدثان في أنَ واحد والعروض المتحركة والشاشات المتعددة وقد سيطرة العروض السينمائية على خشبة المسرح الى درجة ان مصمم المناظر لم يعد يرضيه أن يكون مشتركاً في خلق جو النص الدرامي بل يحلل العمل الدرامي برمته[٣] لذا سعى (زفوبودا) وراء تحقيق غرفة مسرح ناشطة ويتحرك دوماً نحو عين المشاهد مجسداً وعاكساً تغير الايقاع والمواقف الدرامية واسماها "غرفة التشكيل النفسي واحرز تقدماً بالمعاني وبتقنية تنوع الالوان على نحو مستمر فضلاً عن توظيف الضوء المتراكب مع البراقع وشاشات العرض الموضوعة في اماكن وزوايا مختلفة لتعطي غرفة المسرح مزيجاً من شظايا الواقع ليشاهد من زوايا مختلفة كما تركزت

١ – ينظر: سامي، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، (مجلة الطليعة الادبية، العدد ٣، السنة الخامسة، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩) ص ٤٣

2–Entertainment Design gosef svoboda Dies primedia Business Magazines16 April 2002 p.p 38

٣ – ينظر: سامي، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، المصدر السابق نفسة ص ٤٥

أعماله على استعمال الضوء وسيلة مزدوجة اي وسيلة للضوء والمناظر في أن واحد باستعمال الحزم الضوئية جزاءاً من عناصرا لتركيب التصويري في المنظر المسرحي."[١] ففي عرض مسرحية (بوليكران)عرض ثمانية شاشات بأحجام مختلفة على الخشبة وبزوايا متباينة غلفها من الخلف بقماش أسود أن ما يرغب في انجازه هو فن تلصيق بصري متأثراً بالسريالية مع تركيبة متباينة من العناصر الواقعية تتغير باستمرار بمصاحبة الموسيقى الى جانب عروضه في (لاتيرناماجيكا) التي وظفت التوافق بين الممثلين والمغنيين والراقصين والفلم المعروض بتفاعل مستمر فعلا ما التوافق بين الممثلين والمغنيين والراقصين والفلم المعروض بتفاعل مستمر فعلا ما على الخشبة في الوقت نفسه يعرض هناك وبلقطة مبكرة على شاشات العرض والنظام المركب للعروض السينمائية لخلق أمكانيات كانت غير معروفة من قبل لبناء المساحة على خشبة المسرح وقد تناول (زفوبودا) مرة اخرى تصميم المشهد وتضييقها كفن ذي ابعاد ثلاثة وساهم الكثير من التجارب فقد تفرد في استخدام ميزته في المسرح التشكيلي اذ كانت ثورته التقنية في الاضاءة[٢]لعل من أبرز العروض التي اعتمدت على استخدام التكنلوجيا ما سمى (لاتيرنا ماجيكا) أو (الفانوس السحري) وهي تقنية تجمع بين السينما والمسرح إذ يمهد للعرض المسرحي بعرض سينمائي فتتحول من الصورة الفلمية إلى صورة حية في الفضاء المسرحي. ويذكر بأن المخرج المسرحي المصري (جلال الشرقاوي) قد أفاد من تلك التكنلوجيا في عرض مسرحيته (انقلاب) واستقدم فريقاً متخصصاً من براغ من تدرب على يد المصمم المشهور صاحب الاختراع (جوزيف زفوبودا) وفي المسرح العراقي حاولت المخرجة (عواطف نعيم) استخدام الصور المنعكسة على الشاشة في مسرحيتها (دائرة العشق البغدادية)، وحاول المخرج (عماد محمد) في مسرحيته (ساعة الصفر) استخدم الشريط السينمائي وفي كلا الحالتين لم يستطع المخرجان الإفادة الكاملة والمكملة من التكنلوجيا. أن السبب هو سوء استخدام الأجهزة من قبل مشتغليها من جهة وعدم تحقيق الإضافة المطلوبة أو الأبعاد المتسعة للحدث الدرامي.[٣] ومن خلال ما طرح (زفوبودا) من تقنيات الفانوس السحري وكذلك المنظر ثلاثي الأبعاد

- 1-Forbes Elizabth josef Svbda Intfluentiol Gzech staje the indepemdent London 22 jone 2002 p.p 53

2 -Taje the inpedent London22 jone 2002 p27 Forbws Elizbeth Josef Svoboda Intluentiol Czech P.P s

٣ - ينظر:سامي عبدالحميد: استخدام التكنلوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون، مجلة المدى، العدد٢٧٥٣، بغداد، ٢٠١٣،

Httpsi: almdapapwr net / D etails / 81477

واستخدامات الليزر في هذه العرض المسرحية والتي حملت في طياتها الميتافورم وذلك من خلال الصور التي قد تكون معتمده على عنصر التغريب والخيال والتأويل وكذلك عنصر الاستعارة كما مبين في عرض (بوليكران) والذي اعتمد على الداتوشو وكذلك المناظر ذات الصور الكبيرة التي حملت الشكل الغريب الذي يمكن القول أنه الميتافورم.

(صلاح القصب) (*)

يقوم المسرح الصوري على شبكة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية، وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا تهدف إلى إيصال معنى محدد، كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بـ(التمركز المنطقي) كما يقول الناقد البنيوي (جاك دريدا) وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات والعلاقات، والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، لتوليد في ذهنه مجموعة مدلولات. ويستبعد العرض في مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي، كما أنه يلغي أي شكل من الأشكال الحوار، ويستعيض عنه بلغة الحركة، والتكوين والإيماءة.[١] تعد الصورة في عروض القصب نقطة الانطلاق نحو تشكيل جماليات العرض لدية فقد اهتم بالصورة بوصفها العنصر الأهم في عروضه المسرحية من هنا يذهب القصب في تأسيس العرض التشكيلي البصري وغلبه على المسموع فالمسرح عنده رؤيا أولاً ومن ثم كلمة والصورة عنده مطلب عصري حيث ينظر للصورة المسرحية كأحد متطلبات العرض الحديث وفي هذا الصدد يقول "اليوم أصبحت الصورة لغة العصر فأي رسالة خبرية أو معلومة ومهما يكن مضمونها تظل قاصرة ما لم تصاحبها القوة البصرية في

(*) صلاح القصب: (١٩٤٥ –) مخرج مسرحي، ومنظّر لمسرح الصورة في العراق، تخرج في أكاديمية الفنون، جامعة بغداد عام ١٩٦٨، أكمل دراسته العليا في معهد السينما في رومانيا ١٩٨٠، من منجزاته التنظيرية، بيانه الأول: (المنطوق النظري لمسرح الصورة) ١٩٨٦، وبيانه الثاني (ما بعد الصورة) ١٩٩٠، وبيانه الثالث (كيمياء العرض) ١٩٩٤، وبيانه الرابع (كيمياء الصورة) ١٩٩٩، وبيانه الخامس (ما ورائية الصورة) ٢٠٠٠، اخرج العديد من المسرحيات العالمية والمحلية، منها (هاملت، العاصفة، ماكبث، الملك لير – لشكسبير – الخال فانيا، الشقيقات الثلاثة، طائر البحر، بستان الكرز – لتشيخوف – حفلة الماس، الحلم الضوئي، عزلة في الكريستال، العادلون، الخليقة البابلية – نص ملحمي لثامر كريم).ينظر: بشار عبد الغني محمد العزاوي: اليات التشكيل الصوري في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه،(بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٢) ص ١٣٨

١ – ينظر: صلاح، القصب: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ٢٠٠٢) ص١٢

التوصيل...الصورة يبقى زمنها قائماً وممتداً إلى ما بعدَ نهاية العرض."[١] أي أن عروض (القصب) التي تحتفي بالصورة المرئي كثيراً ما كانت تنتج لنفسها ووفق ايديولوجيا جمالية مسبقة جواً وحشياً وكابوسياً، يندب العالم المحيط في لحظة تراجيدية أخاذة، تشكلها أنساق مركزية في جسد العرض، وأهم هذه الأنساق استناداً إلى تعريف (فوكو) للنسق "مجموعة العلاقات التي تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها[٢] هي فلسفة الضوء والظلام، المفردات الديكورية العديدة غير ثابتة وكذلك الأكسسوارية، اللغة –الحوار المنطوق على لسان الممثل، الزي باعتباره نظاماً دلالياً تماماً، المؤثرات الصوتية لا الموسيقى التصورية، حركة الممثلين التي تميل إلى الخطوط المستقيمة والاستعراض بالجسد، الشخصيات المحيرة وهي شخصيات غالباً ما تكون صامتة طيلة زمن العرض[٣]. ومن هنا فمفهوم الصورة عند (القصب) بصفة عامة هو عبارة عن فضاءات جمالية وأسطورية وسحرية وطقسية وما ورائية يبحث عنها مسرح الصورة ليشيد العرض الفني وعليه فبنية العرض المسرحي في مسرح الصورة يقوم على شبكة من التكوينات والأشكال والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصديه أو عفوية على وفق مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة ويستعيد العرض إي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في الحوار ويستعيض عنه. بالحركة والتكوين والإيماءة والهمهمة والصرخة والتأوه.[٤] أن القصب أعتمد في عروضه المسرحية على شكل الصورة ومضمونها لذا، أن مسرح الصورة وإنتاجه الإبداعية يعتمد فلسفياً على مستوى الشكل والمضمون يهئ مساحات لتوصيل رسالة فكرية حضارية تترجم بأنه "يعرض مأساوي العالم، ولذلك فهو يقصد الموضوع في هذا الجانب بل يحاول أن يثقل على المتفرج بتراكم حالات الإحباط واليأس والقهر، لكي ينهض نظيفاً من أدرانه من خلال وعيه المستفز بالمأساة.[٥] أن العنصر المحرك لشكل الصورة هو الحلم المبني على استحضار الذاكرة الجمعية ذاكرة المؤلف ذاكرة المخرج وعن طريق أنماط الذاكرة ومستوياتها تتشكل حركة الفضاء وشكله ويبدأ العرض بزمن أسطوري

١ –حسين الانصاري: احزان مهرج السيرك بين صعوبة الشكل ودلالات المضمون، (جريدة الجمهورية، بغداد، الاحد ١٦، شباط ١٩٨٦،) ص٦

٢ – عبد الخالق، كيطان: صلاح القصب مسرح الصورة في مرأة مسرح الرؤى، (مجلة الحياة المسرحية العدد ٧٦ الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١١،) ص٤٩

٣ – ينظر: عبد الخالق كيطان: صلاح القصب المصدر سابق، ص ٤٩

٤ – ينظر: صلاح القصب: مسرح الصورة المصدر سابق، ص١٢

٥ –ياسين، النصير: ثلاثة نماذج من الإخراج في العراق، (مجلة اقلام العدد ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩) ص٧٣

خاص ينتج العديد من التشكيلات والإنشاءات البنائية وهذا الشكل الأسطوري اللاوعي يخضع تفسير الصورة فيه إلى وحدة سيكولوجية إدراكية خاصة تمتلك قدرة دلالية توليدية تتخطى عن جميع الروابط[١] أما على صعيد الإخراج فإن للقصب رؤية خاصة تختلف بشكل وبآخر من الإخراج التقليدي إذ أنه ينحى منحى تجريبي ويعتمد في ذلك على انساق ثقافية، تتكون من فضاءات صورية ذات صبغة جمالية. لذلك "تنفتح أنساق تشكل الرؤية الإخراجية عند المخرج (صلاح القصب) على تلك الفضاءات التي سعى السيميائيون لتأشيرها ورسم ملامحها والوقوف عندها، إذ يستند معماررؤيته الإخراجية إلى كثافة العلامات التي يقدمها العرض بعلاقاتها المتداخلة والمتآزرة والمترابطة عضوياً، بما تحمل من معان وما تنتج من مدلولات وما تولد من إحالات مفتوحة، ؛موحية ومكثفة ومختزلة لما نجده في الواقع.؛ هذه الخطوط الأساسية في ملامح وهوية (مسرح الصورة) مثلث منطلقات وجوهرية لتشكيل سينوغرافيا عرض مسرحية (أحزان مهرج السيرك) التي يقوم الفعل العلاماتي فيها من خلال اقتراح عدد لانهائي من التراكيب المحتملة والمفترضة، وكذلك عبر استثارة وتكرار واستعباد وتعديل وتشكيل علامات أخرى متوقعة وغير متوقعة واقعية ومتخيلة حاضرة وغائبة[٢]وفي ختام هذا البحث يرى الباحث أن الميتافورم يمكن أن يتحقق عند القصب في محورين أو ربما أكثر لكن المهم أن المحور الاول هو التكوين الذي يشكل العنصر الهام في عروض (القصب)الذي يعتمد بدورة على عناصر العرض وخصوصاً الإضاءة التي تخلق جواً بصرياً يوحي بوجود الميتافورم في العرض وكذلك الازياء التي اعطت الطابع التغريب المغاير عن الواقع بل اعطته صورة تدل على الميتافورم، وللموسيقى الحظ الاوفر في هذا العرض وهي بدورها خلق وأثارة احساسي الجمهور في العرض عن طريق استخدام موسيقى ومؤثرات صوتية تارةً تدل على الخوف الهلع وتارةً آخر تدل على الأمل في الحياة، أما الجانب الثاني فهو النسق الذي يعهده (القصب) المحور الاساسي في العرض من خلال جملة من الانساق التي تعطي أبعاد للعرض وهي رؤية المخرج في العرض المسرحي والتي بدورها تمثل الميتافورم، وكذلك هنالك صفة أخرى في عروض القصب وهي استخدام الأمكنة المغايرة في العرض وأيضاً العلاقة الجمهور في العرض المسرحي، كل هذا الانساق كون الميتافورم في العرض المسرحي العراقي العاصر.

١ –صلاح القصب، ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة، مجلة أقلام بغداد العدد الثاني، شباط، ١٩٩٠، ص٦٥

٢ – لقاء، عادل جواد: الفرضية السينوغرافية لمسرح الصورة، (مجلة الأقلام، العدد الثالث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٤) ص ٢١٢

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري

١- يتكأ الميتافورم عند (كانط) على العناصر الاساسية في تكوين شكل الصورة وان الدوافع المعرفية لدية هو أن تصورات فلسفية التي يحكم بفضلها

٢- تمركزت أفكار (هيجل)على المضمون المثالي لتشكيل الصورة الفنية والاخيلة التي لها علاقة بالشكل الذي يكون ذا طابع جمالي والذي يعتمد على الميتافورم في تكوينه.

٣- يتجلى الميتافورم عند برجسون على تكوين دلالات تميز شكل الصورة الفني عن شكل الصورة الخيالي والذي تجسد في نظرية برجسون لشكل الصورة

٤- يتمثل الخيال في الميتافورم والذ جعله مصدر الهام الفكر الذي يعكس ويؤثر بدوره على الإدراك والإحساس الذي يمثل الموهبة الفطرية للفنان

٥- يسعى الميتافورم في التأويل إلى اظهار المعنى الحقيقي الذي قد يكون دالة رمزية وعلاقتها بالعرض المسرحي

٦- يساهم الميتافورم عند المخرج كانتور في خلق شكل صورة يعتمد على التراكيب الصورية المتعددة عن طريق الرؤية المتحركة في تجسيد الصورة داخل العرض المسرحي

٧- يتمظهر الميتافورم في عروض (زفزبوده) على التكنولوجيا في خلق الصورة عن طريق استخدام الضوء المتراكب وشاشات العرض

٨- اعتمد القصب في عروضه المسرحية على الميتافورم من خلال ما وراء الصورة في خلق تكوينات صورية جسدت العرض.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث (عينة البحث) التي اخرجها المخرج العراقي (عماد محمد) مسرحية (رائحة حرب) نموذجاً

ثانياً: عينة البحث: شملت عينة البحث مسرحية (رائحة حرب) وقد اختار الباحث المسرحية بشكل قصدي فق للمسوغات الاتية

١- تحقق هدف البحث

٢- تركز فيها الميتافورم اكثر من غيرها من العروض

٣- وجود النص الاصلي للعرض

٤- مشاهد الباحث للعرض مشاهد عيانية

ثالثاً: منهج البحث: استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي طريقة لاستخراج نتائج البحث

رابعاً: اداة البحث: استعان الباحث بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

خامساً تحليل العينة

مسرحية: رائحة حرب

تأليف: مثال غازي – يوسف البحري

أخراج: عماد محمد (*)

مكان العرض: دائرة السينما والمسرح – المسرح الوطني

سنة العرض: ٢٠١٧

فكرة العرض: في هذا العرض يشرح معاناة في رحلته التي جاءت من العراق والتي بدورها تبين قضية وطروحات الفكري والفني. فذاك العالم العربي الذي يعاني ويلات الحروب حتى ساد خرائطه اللون الأحمر من كثرة الدماء التي نزفت وشبعت به الاراضي، لم يكن قادراً على التفكير في الحياة، وفي الثقافة وفي الفن يقدر ما هو مشغول بالتفكير في الحرب والمكاسبِ والخسائر والحفاظ على اقل القليل من الاستقرار المزعوم هذا العالم المؤلف الآن من شيخين منقسمي الميول بين حب الحياة واشتهاء الدمار، وشاباً تائهاً ضائعاً بين معرفة الحقائق والجهل بها، راغباً في العيش، غير مستطيعاً الملاذ به. هذا تحديداً ما اتخذه العرض المسرحية (رائحة حرب) مدخلاً لجميع اشكال الانقسام الفكري داخل المجتمع الواحد والمؤدي للدمار المحقق، وكان أولى خطوات مؤلفي العرض نحو ذلك هو تغيير اسم الراوية بعد مسرحتها من (التبس الأمر على اللقلق) إلى (رائحة حرب) هذا العنوان الذي يستدعي إلى متلقيه جميع صور الخراب والدمار والقتلى والدماء والقنابل التي باتت رائحتهم منتشرة في جميع الأنحاء. فمن خلال فضاءاً واحداً، يضم مختلف الاعمار والانتماء الفكري، يشير العرض إلى الوطن الواحد الذي يحيا تحت سماءه شعباً مختلف الاتجاهات الفكرية (الجد) السلفي الدموي الذي يدعو إلى الحرب والقتال والاستشهاد معززاً ما يدعو له بآيات من القران الكريم، فنظرته للإسلام نظرة ذات عدائية مع الاديان الاخرى وعدائية مع مفردات الحياة أيضاً، فهو دائماً ما يجد لما يدعيه بعداً فلسفياً دينيا من شأنه أن يضع لما يقوله نهاية نقطة لا تقبل الاستكمال أو الجدل معها، (والجدة) التي فقدت جميع أبنائها في الحروب التي خاضها العراق منذ سنوات وإلى الآن، ولا تعرف ما الجدوى من الحرب ولا ترى أية فائدة منها حتى أنها أصيبت بمس من الجنون،

(*) مخرج مسرحي عراقي عمل في الفرقة القومية للتمثيل أخرج ثلاثة عشر عرضاً مسرحياً للفرقة القومية للتمثيل والمؤسسات الثقافية واهمها (تحت الصفر) و (البيادق) و(مظفر النواب) و (عربانة) و (لم ترقط عيني) و واعمال اخرى اهمها مسرحية (رائحة حرب) ٢٠١٧.محاوره اجراها الباحث مع المخرج عبر الفيس بك في ويوم الجمعة الساعة الحادية عشر المصادف ٢٠١٩/٤/٢٦

تولول دائماً على ابنائها، تصرخ دائماً من الغضب والتساؤل لما كل هذا، تتحدث عالياً إلى الرب راجية منه القدرة على الصبر، وثالثهما الشاب، وهو (حفيدهما) الذي راح والده ضحية أحد الحروب ويؤرقه كونه لا يعرف فداءاً لأي قناعات استشهد أباه، وتضحية لمن ؟ كما تنتابه مشاعر بالرفض تجاه الحروب والقلق من المستقبل المجهول ومما ينتظره، فأصبح شأنه شأن الكثير من شباب جيله متأرجحاً بين خيارين، إما البقاء وسط الحروب وإما الهجرة والاغتراب بعيداً عن الوطن. وهذه الشخصية من شخصيات العرض هي الممثلة لحالة مستقبل الوطن – العراق بالنسبة إلى العرض، والوطن العربي بأكمله بالنسبة للمتلقي العربي فشباب ضائع تائه، لا يرغب في خوض المعارك الغير مبررة والتي أنهكته مبكراً ولا يميك القدرة على الحياة بعيداً عن رائحة الحرب، فطيلة الحرب الدراما المسرحية محكومة بالصراع بين ثلاث قوى القوى الأولى هي قوة الرفض للحرب الممثلة في الجدة، وهذه كونها المرأة رمز الخصوبة واستمرار الحياة والتي فقدت برهان خصوبتها الحي وامدادها للحياة بموت جميع أبنائها فكأنها عاقراً لم تنجب أبداً وهي هنا. ووفقاً لثقافة الشعوب العربية فهي ترمز للأرض والوطن والعرض الذي ما أن نالت يد مغتصب منها فكأنها نال من عرض الشعب ونخوته، بجانب أن تلك المرأة ذات المس ذات الشعر الأبيض الأشعث تلعن دائماً الحرب التي تجعل الرجال يشعرون برجولة زائفة يناضلون نضال زائف من أجل مفاهيم مغلوطة وأمم وفقاً لوصفها (أمم نائمة بالعسل) طارحة تساؤل هام (هل الموت هو من يدافع عن الأمة ؟ ومن يدافع عن الحياة أذا)والقوى الثانية هي قوة الحرب والدمار الممثلة في الجد السفلي الذي لا يجد في الحياة الانسان أعظم من الاستشهاد ويرى أن هؤلاء الشهداء رجال مجاهدون لابد أن يفخر بهم الوطن، مستنداً على ذلك بآيات من القران تعد قتلى الحرب بالشهادة والجنة، والحياة والرزق الابدي في عالم أخر أفضل (لهم جنات عرضها السموات والأرض) (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أموات بل أحياء عند ربهم يرزقون) كما يرى أن الموت آت لا محالة فمن يقف على المقابر اليوم غداً هو بداخلها والموت حق على كل انسان، فينقطع بالعبارة الايمانية القائلة (السلام عليكم دار قوم مؤمنين انتم السابقون ونحن اللاحقون وثالثهما قوة في الواق مسلوبة القوة تماماً وهو ذلك الشاب الذي يقف بينهما طيلة الوقت يظل سائراً ذهاباً واياباً يميناً ويساراً بين الجد والجدة بين افكارهما التي يتبناها وحججهما وأسانيدهما إذ يجلس كل منهما على طرف بعيد عن الأخر، يحاول اقناع الشاب بصحة افكاره. وفي العودة إلى بداية العرض المسرحي إذ استخدم المخرج اسلوباً أخراجياً مغايراً عن المألوف وذلك باستخدامه نسق ثقافياً معتمداً على ذلك من خلال اظهار ملامح الشخصيات تبدو عليها التعب من ويلا ت الحروب، إذ أن في بداية العرض وفضاءاته استخدم ثلاثة لوحات في وسط المسرح وهذا اللوحات عبارة عن لوحات ذات إطار يشبه إلى حد ما المادة الفلمية وتشبه أيضاً

والمرايا والمرأة التي في الوسط يسمه صوت تهشمها والتي هي اشارة اولى التي حمل الميتافورم في العرض من خلالها تبين أن هذا الزجاج التي تهشمت تدلت على تحطم والدمار جراء الحروب. لقد قدم المخرج رؤية نسق تفكيكية للعرض من خلال الصراع الذي دار بين شخصيات المسرحية والتي كان بطولها (الجد) الذي كان يصرخ ويقول **(الحرب وأنا لم أخلق الإ لأحارب وعيناي اعتادتا على القتل اعداء اصدقاء كل شيء)** وهنا أيضا الجد وهو يتبها في انه مخلوقاً من أجل الدمار والقتل الذي عده الصفة الغالبة على أداءه والتي دلت على جنون الجد الذي حمله اداءة صبغة ميتافومية عن طريق اداءه الحركي وحواراته التي كانت ذات طابع غرائبي مبني على الصراع النفسي. لقد عمد المخرج (عماد محمد) إلى قراءات النص قراءة صورية معتمداً على خصوصية النص الذي قدمه الكاتب الذ ي كان يحمل فكرة الميتافورم التي تمنح العرض رؤية بصرية ذات طابع واشكال مغايره عن الواقع لتشكيل مشهد صوري يتم عن طريق معالجات الإخراجية التي يقدمها المخرج معتمداً في ذلك على التيمة الاساسية للعرض وهي كانت ذات طابع ميتافورمي وهي فكرة مبنية على القتل والدمار والخيانة والصراح من أجل البقاء مستبعدا ومهمشاً النص في مشاهد متفرقة من العرض ليبني كارزمات صورية وبصرية وفق رؤية حداثوية مستنداً على افكاره في إظهار الميتافورم في العرض. وفي مشهد أخر عمد المخرج إلى توظيف تقنية الداتو شو وبشاشة سينمائية التي ظهرت فيها مصباحين مضاءان من اعلى المسرح الذين يشبهان إلى حد ما ميلا الساعة للدلالة على أن الوقت المنصب لا يبقى وسوف تكون نهاية كل ظالم هي الموت هذان الميلان سوف يلحق احدهما الأخر وسوف ينتهي الامر وكذلك معنى أخر للمصباحين حمل ميتافورم في العرض اعطى رؤية صورية دلت على أن المصباحين سوف يأتي يوماً يحترقا وينتهي مصيرهما مهما كانت قوة تسلطهما. وهذا كان واضح في العرض.

الفصل الرابع

النتائج:

١- اتخذت شخصية (الجد) أداء راديكالياً في اليه الصوت عن طريق اسلوب التقديمي الذي يدل على القوة والتسلط.

٢- جاءت طبيعة المشهد التقديمية في بداية العرض بصورة قصدية لمخاطبة عقل المتلقي معرفياً من اجل توليد افكار ذات طابع رمزي

٣- شكلت الية التحول في المشهد البصري شكلاً منطقياً من خلال اسلوب المخرج التمثيلي في عملية تكوين علاقة ما بين الشخصيات

٤- اعطت شخصية (الجد) صفة القوة والتسلط من خلال حواراتها المتجسدة في قالب الصوت العالي الذي يخاطب به شخيصة (الجدة)

٥- خلق المخرج نوعاً من تعددية الصورة المشهدية في العرض المسرحي من خلال كم وفير من العلامات والرموز التي ساعدة في خلق صورة بصرية تجعل المتلقي يكون افكار حول العرض

٦- شكل الديكور العنصر الاساسي في العرض المسرحي بين الحين والاخر وكذلك التقنيات التكنلوجيا مثل الداتو شو والشاشات العرض التي شكل جملة من الصورة والمتعددة في مشهدي بصري يجعل المتلقي تفاعل مع العرض المسرحي

الاستنتاجات

١- كونت أساليب الحوار الصاعد وسيلة قصدية من قبل المخرج لتقديم الحوار بصورة مغايره اذ يحمل الحوار ما بعديات كونت فكرة لدى المتلقي عن موضوعة المسرحية

٢- استخدمت أغلب الشخصيات الصراع والحركة الجسدية في اسلوب مغاير عن السائد والمألوف والذي يوحي بعصرنة الحدث المسرحي الذي دار ما بين الشخصيات

٣- خلق العرض المسرحي توازناً في الجانب البصري والجانب الحركي المتمثل بالأداءات الجسدية للشخصيات والتي كونت تعددية المشهد الواحد أذ سعى المخرج لأظهار هذا الجانب البصرية بقصدية تامة.

٤- جاءت المؤثرات الصوتية مع الاداء الحركي للشخصيات والذي أثر على العرض المسرحي بشكل مباشر من خلال تجانس الاداء من المؤثرات

٥- مزج المخرج ما بين ما هو حداثوي ما هو قديم ليخلق جانب بصرياً يكون صورة مشهدية ذات طابع جمالي كونت فكرة العرض

التوصيات

١- يوصي الباحث بتوفير أجهزة حديثة تعمل في مجال سينوغرافيا العرض المسرحي

٢- تخصيص ورش عمل تخص عمل الأجهزة الحديثة التي تعمل في مجال السينوغرافيا المسرحية

٣- توفير العروض المسرحية حتى يتسنى للباحثين مشاهدة العروض

المقترحات

١- دراسة الميتافورم في النص المسرحي العالمي

٢- دراسة الميتافورم في إحدى المدارس الأدبية

٣- دراسة الميتافورم وفق تقنية تكنلوجيا حديثة

المصادر والمراجع

اولاً المعاجم:

١- أبن منظور، جمال محمد بن مكرم لسا ن العرب، ج١١ (دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ب- ت)

٢- ـــــــــــ: لسان العرب، مطبعة بولاق، ج١٣، مصر، ب ت:.

٣- بدوي احمد زكي، صديقة يوسف محمود: المعجم العربي، الميسر، ط١، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت، دار الكاتب اللبناني، ١٩١٩:.

٤- المنجد في اللغة وإعلام دار المشرق، بيروت، ط٢٢، ١٩٧٥:.

٥- الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١)

٦- صليبا جميل: المعجم الفلسفي، ج١ (دار الكاتب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢)

٧- لدين سعيد، جلال: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية (دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨)

٨- الحاتمي الاء عبود: معجم مصطلحات وأعلام ج١ (الدار المنهجية لنشر والتوزيع، عمان ٢٠١٤)

الكتب:

١- إ.م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر عزت قرني (سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠)

٢- إمام أمام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيجل، (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٧)

٣- إيكو أمبرتو، :التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠)

٤- جوده نصر عاطف: الخيال مفهومه ووظائفه (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤)

٥- الحايل الحسين، : الخيال أداة للأبداع (مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٨)

٦- حمادي وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧)

٧- الديدى عبد الفتاح، :الخيال الحركي في الآدب النقدي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠)

٨- ريد هربت: معنى الفن، تر: سامي خشبة ومصطفى حبيب، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦:.
٩- ريكور بول، : إشكالية ثنائية المعنى، تر، فريال جبوري غزول (دار قرطبة للطباعة والنشر، ، بيروت، ١٩٩٣)
١٠- ـــــ، :فلسفة الإرادة الإنسان والخطاء، تر عدنان نجيب الدين (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٨)
١١- سارتر جان بول: التخيل، تر لطفي خير الله لوقا (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢)
١٢- ستولنتيز جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر فؤاد زكريا، (بيروت، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤:).
١٣- القصب صلاح، : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ٢٠٠٢)
١٤- كانط ألنو. وود، ، تر، بدوي عبد الفتاح (كلية الآداب جامعة القاهرة، ٢٠١٤)
١٥- كانط أيمانوئل: أنطلوجيا الوجود، تر جمال محمد أحمد سليمان (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩)
١٦- ـــــ: نقد العقل المحض، تر، موسى وهبة (مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ت)
١٧- لا سوتسكا باربرا: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر هناء عبد الفتاح (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩)
١٨- مطاع صدقي، :استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية (دار الشؤون الثقافية العمة، بغداد ب- ت)
١٩- مهدي عقيل، : متعة المسرح (قسم التوثيق والأعلام، بغداد، ٢٠٠٠)
٢٠- هيجل: العقل في التاريخ، تر إمام عبد الفتاح إمام، ج١(دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧)
٢١- ودلوز جيل: فلسفة كانط النقدية، تر، أسامة الحاج، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧)
٢٢- ول ديورانت: قصة الفلسفة، تر فتح الله محمد المشعشع (مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٨)

الدوريات

ـــــ: استخدام التكنلوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون، مجلة المدى، العدد٢٧٥٣، بغداد، ٢٠١٣،

جواد لقاء، عادل: الفرضية السينوغرافية لمسرح الصورة، (مجلة الأقلام، العدد الثالث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٤)

الرويني أحمد: خصوصيات المسرح السريالي، مجلة رؤى العدد السابع والعشرون، مارس، ليبيا، ٢٠١٧

ريكور بول، : النص والتأويل، تر، منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي العدد ٣، ١٩٩٨

عبد الحميد سامي، :الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، (مجلة الطليعة الادبية، العدد ٣، السنة الخامسة، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩)

عبد الفتاح هناء دراما عند كانتور، مجلة المسرح، العدد ٣٦، القاهرة، ١٩٩١)

القصب صلاح، ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة، مجلة أقلام بغداد العدد الثاني، شباط، ١٩٩٠

كيطان عبد الخالق، : صلاح القصب مسرح الصورة في مرأة مسرح الرؤى، (مجلة الحياة المسرحية العدد ٧٦ الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١١،)

محمود أحمد: فلسفة الجمال المثالية، مجلة المعرفة، العدد ٣٤١، السنة الثلاثون، شباط فبراير، (وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٢)

المرزوك عامر صباح: آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي: مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ١ المجلد ٦

النصير ياسين، : ثلاثة نماذج من الإخراج في العراق، (مجلة اقلام العدد ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩)

نشريات:

الانصاري حسين: احزان مهرج السيرك بين صعوبة الشكل ودلالات المضمون، (جريدة الجمهورية، بغداد، الاحد ١٦، شباط ١٩٨٦،)

الرسائل والاطاريح:

١- عبد الحسن سامر علي: الميتافورم وتصميم الإعلان التفاعلي وأثره على التفكير الأبتكاري لطلاب كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتورة غير منشورة، (جامعة الإسكندرية: كلية التربية النوعية، ٢٠١٨.

٢- العزاوي بشار عبد الغني محمد: اليات التشكيل الصوري في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه،(بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٢)

٣- العميدي حيدر جواد كاظم: تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوره (بابل: كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٤)

٤- المنعم القاسمي سمير عبد المنعم: شعرية المخيال البصرية في العرض المسرحي العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه، (بابل:كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٧)

مصادر الاجنبية

1- -Forbes Elizabth josef Svbda lntfluentiol Gzech staje the indepemdent London 22 jone 2002
2- Taje the inpedent London22 jone 2002 p27 Forbws Elizbeth Josef Svoboda Intluentiol Czech
3- .Stehliona – Eva:The Laterme Magika of Josef Svoboda and Aldokbarleen. 2006
4- Entertainment Design gosef svoboda Dies primedia Business Magazines16 April 2002
5- Harold Osbrnek:The Oxford Companion to Artk Grent Britain 1998