جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي العراقي

أ. م . د . حيدر جواد كاظم العميدي م.م. سمير عبد المنعم محمد القاسمي
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

على الرغم من البداية المبكرة للمسرح الإيمائي حيث يعود ظهوره إلى الرقصات الإيقاعية الأولى التي كان يمارسها الإنسان في طقوسه الدينية واليومية مثل طقوس الصيد ، إلا انه لم يأخذ شكله النهائي إلا مع المدارس المسرحية الحديثة التي حاولت أن تحتفل بالجسد باعتباره علامة مركزية في العروض المسرحية وهو ما جعله يمر بعدة مراحل اختلفت فيها الرؤى والتصورات لطبيعة هذا الجنس المسرحي الذي أصبحت له مدارسه الخاصة في العصر الحديث على يد كبار المسرحيين العالميين أمثال جان لوي بارو ومارسيل مارسو ، وان الخصوصية التي تميز بها جعلته يؤسس بناه الفنية الخاصة به سواء فيما يتعلق ببناء العرض المسرحي أو تدريب الممثل أو العناصر الفنية الأخرى التي تنطوي في الفهم الحديث ضمن فن السينوغرافيا ، إذ إن الطبيعة البنيوية للمسرح الإيمائي واختلافها عن المسرح الصائت هي التي جعلته يمتلك خصوصية فنية في التعامل مع المفردات السينوغرافيا المكونة للمشهد المسرحي . جاء البحث نتيجة الحفر في تراب المسرح الإيمائي من اجل فهم عمل عناصر السينوغرافيا وما تمنحه للعرض الايمائي ،فجاءت عناصر السينوغرافيا في التمثيل الإيمائي مفسرةً للأداء المصحوب بالحركات من اجل خلق صورة تشكيلية تنفع العرض الإيمائي لذا ساهمت عناصر السينوغرافيا في المسرح الإيمائي بأغناء الجانب البصري والجانب السمعي ولعل هاتين المستويين يقدمان جمالية تخدم العروض الإيمائية.

تأسيسا على ما تقدم فإن مشكلة البحث الحالي تتمركز حول التساؤل الآتي:

كيف يمكن تقصي الإيماءة في العرض المسرحي بحيث تصبح ذات قيمة جمالية وتعبيرية ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

1_ تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يتناول احد الموضوعات التي تتعلق بعلاقة السينوغرافيا ببناء العرض المسرحي الإيمائي من وجهة نظر جمالية .

2_ يسعى البحث الى الكشف عن تلك العلاقة _ بين الإيماءة في العرض لمسرحي وما تحققه من اثر جمالي .

3_ بعد التقصي في البحوث الموجودة في المكتبات لم يجد الباحثان دراسة من هذا النوع لذا تكمن أهمية البحث في أغنائه للمعلومات التي تخدم المسرح الإيمائي.

بينما تجلت الحاجة إليه في أنه :

1_ يفيد ذوي الاختصاص (المخرجين ، الممثلين ، المصممين) في بيان طبيعة العلاقة بين السينوغرافيا وبناء العرض المسرحي الايمائي من اجل خلق علاقة جمالية.

2_ يرفد الدارسين من طلبة كليات ومعاهد الفنون في توسيع مداركهم نحو المسرح الايمائي وكيفية الكشف عن القيم الجمالية له نتيجة تأثير العناصر السينوغرافيا فيه.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي العراقي .

حدود البحث :

يتحدد البحث فيما يأتي :

1_ مكانياً : العراق _ بغداد _ عروض المسرح الايمائي .

2_ زمانياً : 1992 _ 2008 م

3_ موضوعياً : دراسة موضوعة السينوغرافيا واستخدام الإيماءة وصولاً إلى تحقيق عرض مسرحي إيمائي .

تحديد المصطلحات:

1_ الجمالية : Aesthetics

أولا: لغويا

يعرف الجمال على انهُ : " الحُسْن وقد (جَمُل) الرجل بالضم (جَمَالا) فهو (جَمِيل) ، والمرأة (جَمِيلة) و (جَمْلاء) أيضا بالفتح والمد ، و(المجاملة) المُعِاملة بالجَمِيل " [1]. وجاء عند (التهاوني) بمعنى : " الحسن وحسن الصورة والسيرة " [2].

أما (ابن منظور) فعرف الجمالية على أنها : " مصدر الجميل " [3] .

وعرفها البستاني : " الجميل أو الأجمل من الجميل " [4] .

ثانيا : اصطلاحاً :

وردت كلمة (الجمالية) في قاموس (أكسفورد) على أنها : " نظرية في التذوق ، أو أنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن " [5] .وعرفها (هنتر مهد) بأنها : " دراسة الجمال في الطبيعة والفن ، أما الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير ، كطبيعة التجربة الجمالية ، أنماط التعبير الفني _ وتعني عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معا وما شابه ذلك من الموضوعات"[6]. ويعرفها (سعيد علوش) بأنها : " نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته ، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية ، انطلاقا من مقولة (الفن للفن) " [7] . أما (هربرت ريد) فعرفها على أنها : " وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " [8] .وتعرف أيضا بأنها : " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى ... أي ما يحدث في النفس من عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال " [9] . أما (الاعسم) فقد عرف الجمالية بانها : " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني " [10] . ويعرفها (عبد المجيد شكير) : " ما كل أجزائه مرتبة ضمن نظام معين " [11] .

ويرى (كليف بل) أن الجمالية في كل عمل فني هي : " الخطوط والالوان التي تتراكب بطريقة معينة وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال ، وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية " [12].

تعريف الجمالية إجرائيا :

هي الإحساس الباعث الذي ينسق وينظم العناصر البصرية والسمعية التي تساهم في نجاح العرض المسرحي الايمائي خالقةً معادلا حسيا بصريا يبعث الراحة والسرور والجمال في نفس المتلقي (المشاهد).

2_ السينوغرافيا Stenography :

يعرفها (محمود محمد كحيلة) : بأنها " نشاط أبداعي يحتاج إلى معرفة بالرسم والعمارة والتقنيات الدرامية وهي تعنى بتنظيم الفضاء الدرامي بداية من العمارة ووصولا إلى التأثير على المتفرج ، بكل ما يتطلبه من تصرف في الضوء وغيره من العناصر المسرحية " [13]. وتعرف السينوغرافيا على أنها : " تقنية تعتمد على الرسم وصبغ قطعة قماش تعلق في أسفل المسرح على شكل امتداد للمنظور نفسه "[14] . وتعني عند (علي عبد الله) : " التشكيل الفني للصورة المرئية في العرض المسرحي من خلال الديكور والملابس والإضاءة والتقنيات الأخرى" [15] ويعرفها (مارسيل فريد فون) بأنها : " فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي ، أو الغنائي ، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الإحداث " [16] . وعرفها (ناجي كاشي) بأنها : " المشهد في لحظة ثبات الصورة " [17] ويضع (باميلا هاورد) تعريفا لها بقوله : " البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور

---

[1](1) الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1981) ، ص111.

[2](2) التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج1 ، (مصر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، 1963) ، ص348.

[3] (1) ابن منظور ، جمال محمد بن مكرم : لسان العرب ، ج11 ، (بيروت : دار صادر _ دار بيروت للطباعة والنشر) ، ص 126.

[4] (2) البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط 22 ، (بيروت : دار المشرق ، 1986) ، ص93.

[5] (3 (Harold Osbrne ,The Oxford Companion To Art , Grent Britain , 1998 ,P.12.

[6] (4) مهد ، هنتر : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : فؤاد زكريا ، ط7 ، (القاهرة : مكتبة الانجلو ، بلا،ت) ، ص423.

[7](5) علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (المغرب : الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية ، 1984) ، ص 36 _ 37 .

[8](6) ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، بلا ، ت) ، ص41

[9] (1) جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982) ص 407.

[10](2) الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ،1997 ص8.

[11](3) شكير ، عبد المجيد : الجماليات ، (دمشق : دار الطليعة الجديدة ، 2004) ، ص10.

[12] (4 .. (Bill Clive: Art Capricorn Books N

[13] (5) كحيلة محمود :معجم مصطلحات المسرح والدراما ،(القاهرة : دار هلا للنشر والتوزيع ،2008) ، ص243.

[14] (Scenographie , in Dictionaries , historique , the ematique et tehique des litterratures ,Paris , p.

نقلا عن : المنصوري ، مناف حسين عودة : بنية العرض في المسرح الدائري، رسالة الماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ، 2002 ، ص7.

[15](2) عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995) ، ص72.

[16](3) فون ، مارسيل فريد ، فن السينوغرافيا ، مجلة السينوغرافيا اليوم ، ت : حمادة إبراهيم وآخرون ، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة والفنون ، 1993) ص7.

[17](4) ناصر ، ستار جبار : السينوغرافيا المصطلح والدلالة ، جريدة الزوراء ، (بغداد : العدد 67 ، الخميس ، 17 ، أيلول ، 1988) ، ص6.

بصفتها عملاً متحداً " [18].وتعرف أيضا بأنها : " الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام " [19] .ويعرفها (اصفر) بانها : " فن تشكيل الفضاء المسرحي من خلال تفاعل عناصر العرض كافة من ممثل ، حركة ، ديكور ، ضوء ، لون ، مكياج ، زي ، صوت ورائحة ... بما يضمن وحدة نظام إنشائي للعرض " [20].

ويرى (حنتوش) في السينوغرافيا على أنها :" التشكيل البصري للعرض المسرحي والذي يستند معايير جمالية تحدد مستوى تأثيره الايجابي في ذائقة المتلقي " [21].ويعرفها (الجبوري) بأنها : " فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر أخرى بصرية كالإضاءة والأزياء والملحقات والمكياج وصياغتها بشكل تخلق نوعا من المساهمة والمشاركة الفعالة بين دلالاتها وإشكالها الفنية وبين المتلقي "[22].

تعرف أيضا بأنها :" علم إعداد وتجهيز وتنظيم المسرح والمكان المسرحي والمعنى مرادف أيضا لمصطلح (المنظر المسرحي) " [23]. ويعرفها (العبودي) بانها : " فن صياغة الصورة المرئية والسمعية للعرض في الفضاء المسرحي بتكوين متناسق بين مفردات العناصر المتشكلة على خشبة المسرح في انسجام لخلق عالم جمالي متحرك يسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي."[24].

تعريف السينوغرافيا إجرائياً :

فن تشكيل الفضاء المسرحي تشكيلا فكريا وجماليا يضمن تحقيق حالة من التفاعل فيما بين منظومة خطاب العرض لتحقيق نظام إنشائي متكامل للعرض المسرحي الايمائي.

3_ التمثيل الايمائي Pantomime :

يعرف على انه : " شكل الأداء التمثيلي الذي يستند إلى التعبير بالحركة أو الإيماءة ووضعية الجسد وتعبير الوجه بعيدا عن الكلام" [25].ويعرفه (إبراهيم حمادة) على انه : " المواقف الصامتة في المسرحيات الحديثة ، والتي يقوم بالتعبير عنها (الموقف) حركات الممثلين الجسدية التي لا تصاحبها الكلمات " [26].

ويعرف التمثيل الايمائي بأنه :" الصورة المشهدية أو العرض المسرحي الذي يتكون من رقصات حية ، وحركات إيمائية ، وموسيقى ، ومناظر جميلة..." [27] وعرفه (إبراهيم فتحي) على انه : " 1_ نوع من الأداء المسرحي يعبر فيه الممثلون عن الأفكار والأفعال بالحركات فقط ، 2_ فن توصيل المشاعر وتكنيكه بحركات الجسم الخرساء"[28]. وجاء عند (عوني كرومي) على انه : " نقل فكرة إلى حركة وإحياء الشعور الذي يكمن خلف الفكرة ، وهو إحياء تتحول فيه جميع الفواصل والجمل ، جميع لحظات السكون في المسرحية غير المكتوبة إلى حقيقة في الحركة ..."[29]. وعرفه (رامز) بأنه : " شكل درامي أدبي من أصل يوناني وروماني واللفظ مستند من الكلمة اليونانية mimeisthai (التقليد) وهو يطلق على كل من المسرحية والممثل والمايم اليوناني الروماني كان نوعا من الفارس Farce يؤكد الفعل التقليدي"[30].

وعند (سامي عبد الحميد) هو :" إيصال التعبير عن المشاعر وعن الأفعال بالإيماءة وقد يختص التعبير بفكرة أو شعور أو عاطفة أو قصة ولا يصاحب ذلك أي نوع من الكلام."[31].

---

[18](5) هاورد ، باميلا :ماهي السينوغرافيا ،ت :محمود كامل ،(القاهرة :مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،وزارة الثقافة ،2004)، ص 5 .

[19](6) ×××××× : الرواد في مجال التصميم المسرحي ، (النمسا : نشرة الجمعية الدولية ، العدد 242 ، 1979)، ص80.

[20](1) اصفر ، فصيح جرجس إيليا : توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ، 1997 ، ص 5.

[21](2) حنتوش ، محمد عباس : فلسفة الجمال الإسلامية مقاربتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي ، مجلة نابو (تصدر عن كلية الفنون الجميلة _ جامعة بابل ، العدد 3 ، 2008) ، ص99.

[22](3) الجبوري ، محمد عبد الرحمن ورياض شهيد : الفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية ، مجلة جامعة بابل ، (بابل : كلية التربية _جامعة بابل ، العدد الثالث ، المجلد الأول ، أب ، 2009) ، ص 32.

[23](4) فولر ، فلوكر : المنظر المسرحي ، ت: حامد احمد غانم ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، 2005) ، ص 23.

[24](5) العبودي ، جبار جودي جبار : جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد ، 2009 ، ص8.

[25](1) كحيلة ، محمود محمد : مصدر سابق ذكره ، ص170.

[26](2) حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ، 1971) ، ص113.

[27](3) المصدر نفسه ، ص275.

[28](4) فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، (تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر ، 1986) ، ص 104_ 105.

[29](5) غلوم ، إبراهيم عبد الله وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارابي للنشر ، 2002)،ص229.

[30](1) رضا، حسين رامز محمد : الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدارسات والنشر ، 1972) ، ص61.

[31](2) عبد الحميد ، سامي واسعد عبد الرزاق : فن التمثيل ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1979) ، ص139.

ويضع (جاك ميريكو) ثمة فرقاً بين مصطلحي (المايم) و(البانتومايم) المستخدمين مسرحيا بمعنى واحد في الوقت الحاضر ، إذ يرى في " (البانتومايم) تمثيل صامت بشكل حاسم بينما يصاحب مؤدي (المايم) ممثل أخر يتكلم بالنيابة عنه " [32] .

تعريف العرض الإيمائي إجرائيا :

هو الأداء المسرحي الذي لا تصاحبه الكلمات ، معتمدا على حركة الجسد والإيماءة والإشارة والمؤثر الموسيقي ... في إيصال الأفكار إلى المتلقي لأنه يخاطب الحواس البصرية ومن ثم السمعية.

جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي

إن إدراك الجمال متأتية من " عملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوافرة في ذلك العمل والشعور اليها " [33] . أذن لابد من طرح سؤال ما هو الجمال ؟

فالجمال ابسط تعريفاته هو " ما يسر السمع ويبهج النظر. " [34] وسقراط وضع رأيين في فهم موضوع الجمال :

الاول : ينص على أن " الجميل هو الملائم والذي يحقق الغاية المبتغاة " [35] أما الرأي الثاني فينص على ان " الجميل هو ما يحبه المرء " [36]. فليس ثمة شك في ان تعلق الانسان بالجمال قديم جداً واستمتاعه به وافتتانه بمظاهر الطبيعة قديم قدم الانسان وعن طريق " ترحيب واستجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية ، من نظام بحيث تكون استجابته لهذا العام هي الشعور بالمشاركة والتوافق والانسجام " [37] . وحصول " اتحاد بين جوهر النفس وجوهر الجسد فتحصل ثنائية تكون الانفعالات والعواطف التي يحصل بوساطتها الشعور بالجمال " [38] .يعتقد (كانت) [39*] ان الجمال هو " الموضوع الذي نحس ازاءه بلذة نزيهة تماماً ، أي ان نستمتع بالشيء لذاته ، لا لمنفعة نبتغيها من ورائه ، اما انصار علم الجمال المادي المعاصر فأنهم يميلون إلى ربط القيم الجمالية بالقيم الأخلاقية . بينما يعتقد أنصار علم الجمال المثالي بان الجمال ليس سوى إحساس ذاتي " [40] . ويمكن تعريف الجمال تعريف مادي حسي ومجرد بأنه " وحدة للعلاقة الشعرية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " [41].

يمكن تقسيم الشعور الجمالي على قسمين " شعور النفس بالجمال ، ويربطها بعالم المعقولات في الغالب لان النفس لها طبيعة اقرب لطبيعة المثل ، وشعور الجسد بالجمال يرتبط غالباً في عالم المحسوسات " [42].

إن الطبيعة تمتلك صوراً جميلة متمثلة بسمائها وحقولها وشمسها واشجارها وصخورها وهذا ما يؤكد إن " الشعور بالجمال الطبيعي كان سابقاً على النشاط الفني ، فلقد أحس الإنسان أولاً بجمال الزهرة او غياب الشمس قبل ان يكون هناك لوحات جميلة او منحوتات رائعة . هناك اذن جمال طبيعي مستقل وسابق على الجمال الفني"[43]. الإنسان كائن جمالي يعشق الجمال ، وان الجمال عند الإنسان ناتج عن نزعة فطرية بداخله أي ان " الشعور الجمالي لا يعطى للإنسان جاهزا بل انه يتغير ويكتمل مع تطور الفرد والجنس البشري كله " [44].

ينقسم الادراك الجمالي على ثلاث مراحل نفسية متمايزة، لكنها مترابطة ومتداخلة العناصر (الشعور والاستمتاع والتعبير) فحينما يقع البصر على الجميل يشعر الناظر أولاً بأنه حقاً لمنظر جميل ويحكم بأن ظاهرة جمالية قد ادركت ثم يشعر بالاستمتاع في مرحلة زمانية تالية لتقدير الجمال ثم مرحلة التعبير وهذا التمايز بين

---

[32](3) ليبهارت، توماس : فن المايم والبانتومايم ، ت : بيومي قنديل ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005) ، ص 9.

[33]( ) عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج 2، (ايطاليا:ميلانو،دار دلفين للنشر، 1982) ، ص 650.

[34]( ) بنتون ، وليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، سلسة الموسوعة الصغيرة 435 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000) ، ص 47 .

[35]( ) رشيد ، فوزي : ما هو الجمال ، مجلة الاقلام (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 6، حزيران ، 1989) ، ص 25 .

[36]( ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[37]( ) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالة (الاسكندرية : دار المعارف ، 1987) ص 242 .

[38]( ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[39](*) عما نوئيل كانت Immanuel Kant : ولد في مدينة (كينجسبرج) في بروسيا الشرقية في 22 ابريل سنة 1724 ... ذا نزعة عقلية تامة ولهذا احب العلوم الدقيقة ... الهدف الذي يرمي اليه تقرير مذهب من الحقائق ...
بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفية، ج2 (قم : منشورات ذي القربى ،1427 ه) ، ص 269 - 271 .

= للمزيد ينظر الى : أيكن ، هنري : عصر الايديولوجيات ، ت : محي الدين صبحي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1971) ص 27- 29 .

[40]( ) رشيد فوزي : مصدر سابق ذكره ، ص 25.

[41]( ) جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ،(بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ،1978) ، ص 38.

[42]( ) السامرائي ، سنان عبد الوهاب : علاقة الجمال بالأخلاق في فلسفة افلاطون ، رسالة ماجستير(غير منشورة) كلية الآداب - جامعة بغداد ، 1989، ص 65 .

[43]( ) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، ج1، على الموقع الالكتروني (الانترنت) الموسوعات العربية ، ص331 -332 .
catalog.gibrary.ksu.edu.sa/digital

[44]( ) عدد من الفلاسفة السوفيت : الجمال في تفسيره الماركسي ، ت : يوسف الحلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، 1968) ، ص 73 .

المراحل الثلاثة ليس تمايزاً نفسياً ، انما هو تمايز منطقي ، لان من الناحية النفسية تترابط وتتحدد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع ولا تكاد تستبين الا الاستمتاع يتدرج من المتعة العابرة الى حد الاستغراق ، أي الاندماج والتوحد مع الجمال ، وهذه الغاية القصوى للذة الفنية ، التي تليها حتماً مرحلة التعبير عن الشعور الجمالي باظهار معالم الفرح والغبطة [45]. ولتحقيق الجمال وجد (فوزي رشيد) ان هناك جانبان اساسيان " الأول هو الجانب الموضوعي ، والثاني هو الجانب الذاتي لمتحسس الجمال " [46] . ان اهم اشكالية تطرحها الجمالية هي كونها " ممارسة او تفكير قبل وجودها نظاماً له موضوعه ومنهجه ، فتجليات الجمالية تعود الى الفكر الاغريقي حيث نجد الجمالية التي تعني الاحساس ، وهذا الاحساس مرتبط بالجميل، فالجميل شيء وليس فكرة، شيء جميل يمنح نفسه موضوعاً لمعرفة تتم عبر الاحساس ، ونستنتج اذن ، ان الجمالية قد مورست قبل ان تسمى ، لان التسمية ارتبطت بتحديدها كنظام " [47] . عند البحث عن المنبع الجمالي نجده " ذات أصل لاتيني ، وتعود في تسميتها الى (بومجارتن) ، وتعني - ايتيمولوجيا – القدرة على الاحساس ، اما على المستوى المفاهيمي ، فالجمالية هي جزء من الفلسفة يهتم بدراسة طبيعة الفن ، وعلاقاته بالطبيعة والدين والعلم والاخلاق والجمال ، ... فالجمالية – من ناحية – لا تنفصل عن الميتافيزيقا ، اذ ليس الفن الا تصويراً للعالم المحسوس في علاقته بعالم الافكار الذي يسوده الجمال والخير ، ومن ناحية اخرى ان الفن هو محاكاة لعالم يشكل موضوعاً للمعرفة ، ومن ثمة فالجمالية مُعَرّفه ، منطقياً ، بمضمونها وحدودها " [48]. ويميز(روبير) بين الجمالية باعتبارها " علماً يهتم بالجمال في الطبيعة والفن ، والتصور الخاص بالجمال والاحساس به مع تحديد المجالات المتعددة لهذا العلم التي تشمل الفلسفة ، وعلم النفس ، وسوسيولوجيا الفن ...، وبين الجمالية باعتبارها صفة ملازمة للاحساس ، وتشمل هذه الصفة الاحساس الجمالي ، والحكم الجمالي ، والانفعال/العاطفة الجمالية ..." [49]

.

فالجمالية هي " وثيقة الصلة بـ (النقد الفني) لكنها تختلف عنه بكونها تهدف الى الكشف المبادئ العامة للفنون واحتواء المشكلات المتعلقة بها جمعاء ، بدلاً من الانصراف الى وصف السمات المميزة للفنانين أنفسهم ، او تحري الكشف عن مزايا الاعمال الفنية " [50]. لذا يمكن ان تعد الجمالية " من الوجهة المنهجية علماً وصفياً في المقام الاول حيث انها تركز اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها ، بالاضافة الى دراسة ما يتصل بهذه الفنون من قوى وفعاليات انسانية " [51]. تتجلى الجمالية في استيعاب الابداع الذي يتم تحقيقه عبر الفنون الجميلة فاذا كان هدف الفن يتحدد في انتاج العمل الفني ، فان الجمالية تفترض طبيعة الانجاز الفعلي لهذا العمل ، بمعنى ان الفن يفضي الى ذات العمل الفني ، في حين ان اهتمام الجمالية يجعل من هذه النهائية خط شروع له ، وعليه فالتعددية في مستويات الجمال امر مناط بتعدد المفاهيم وبنياتها الفكرية فـ " الاغريق القدماء قد تمثلوا الجمال في الصورة الانسانية . اما العصر البيزنطي فقد تمثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها بالصور التي تسمو على السمات الانسانية ... والفن في الحضارة الاسلامية قد عبر عن قيم جمالية مستمدة من الاشكال الهندسية والألوان ، فكان تعبيراً عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص " [52]. بما ان الجمال يعني الإدراك الحسي فهو بذلك يخلق تأثيره ، بحيث يشمل كل ضروب اللذة والالم ويعتبر الزمان والمكان صورتين متلازمتين للإدراك بأسره ، أي الحسي والعقلي كما يراه (كانت) اذ أنه يجمع بين الجمال والمعنى من خلال النقد وبذلك يدخل صفتين جوهريتين تنضمان الحكم . فالإدراك الحسي يجمع بين المدركات الحسية النقدية (الاحكام) بحيث نحصل من خلالها على قيم تفرز بين اللذة والالم ، بين الحزن والفرح ، بين التصميم الجميل والتصميم القبيح . ومن ذلك تمتلك القيمة قدرة على خلق الذوق ، فيصل مجال الادراك النقدي او ما نسميه بالتذوق الى امكانية الفرز، وبذلك يقول (سانتيانا) " ان الجمال هو ادراك القيم معنى وشرطاً " [53].

ويحدد (روجر فراي) نوع من القيمة الجمالية " النوع الأول من القيم : يتعلق مباشراً بالمادة او الموضوع ، اما النوع الثاني من القيم : لايهتم الا بالصورة من حيث هي منفصلة عن أي موضوع الا ما يدخل في الظاهرة الجمالية بطريقة عرضية " [54]. لقد اختلف الجماليون في النظر الى الجمال ، باختلاف مذاهبهم

---

[45]( ) ينظر : أبو ريان ، محمد علي : مقدمة في الدراسات الجمالية (بيروت : دار المعارف الجامعية ، 1979) ، ص 76 - 77.

[46]( ) رشيد فوزي : مصدر سابق ذكره ، ص 26 .

[47]( ) شكير ، عبد المجيد : مصدر سابق ذكره ، ص 7 .

[48]( ) شكير ، عبد المجيد : مصدر سابق ذكره ، ص 10.

[49]( ) المصدر نفسه ، ص 10- 11.

[50]( ) بنتون ، وليم : مصدر سابق ذكره ، ص 8 .

[51]( ) المصدر نفسه ، ص 9 - 10 .

[52]( ) مطر، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ، (القاهرة : مشروع النشر المشترك ، بلا ،ت)، ص22 .

[53]( ) سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال ، ت : مصطفى بدوي ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1960)، ص 43 .

[54]( ) ديو ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابرهيم ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1963) ص 152 .

واتجاهاتهم النقدية والجمالية ، فمنهم من يراه في الطبيعة، ومنهم من عثر عليه او وجده في دواخل الفن ، فيما يراه آخرون مجسداً ، في عالم المثل ، على ان " الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، انما يرجع الى أمرين أولهما عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الاذواق جميعاً والامر الثاني الى اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الافراد ، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً ، يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد " [55] . وعليه فان جمالية السينوغرافيا ، تتحكم في مستوى استجابتنا اتجاه الجميل والتي تنبع من عواطفنا الإنسانية وهي الأخرى موضع تفاوت ولا تخضع لقياس واحد ، فما تراه جميلاً قد يبدو قبيح لسواك والعكس صحيح ولهذا من الصعب الوقوف عند ثوابت تصف الجميل لان الجمال نسبي وليس مطلق .

امتلكت السينوغرافية من القيم الجمالية في صيغ تقديمها للعرض ، وطرق ابداعاتها التقنية في اساليب عروض مختلفة لا سيما في عروض المسرح الإيمائي . فالقيم الجمالية للسينوغرافيا في العرض الإيمائي (الصامت) اختلفت في الإطار العام عنه في جمالية السينوغرافية للعرض الصائت ، فالمعنى واحد في استخدام التقنية لكن لكل عرض قيمة جمالية في استلهام السينوغرافيا ، فالاختلاف جوهري قائم على تحديد طبيعة القيم الجمالية فمن اجل تحقيق جمالية السينوغرافية في العرض الايمائي لابد من الوقوف على كل اساليب تقديم العرض من تقنيات واتجاهات الاخراج (أي المخرج نحو اتجاهاته المكنونة) وتحقيق فردية وذاتية المخرج وهذا ما ينطبق على الممثل وما يحمله من ارهاصات ونزوات . اذن جمالية السينوغرافية في العرض الصامت لها وضع متغير لان القيم الجمالية متنوعة ومتغيرة على الدوام – لو بقيت بنمط واحد لخلقت جمالية واحدة في رتابة مملة - وهذا التنوع والتغير نابع من تطورات عناصر السينوغرافيا من ديكور وازياء واضاءة واداء تمثيلي ...

عناصر السينوغرافية لها قيم في ذاتها من شأنها ان تطرح نفسها جمالياً ، وكأن شيئاً قد زاد في تعقيدها ، لكن قدرة الادراك الحسي في التعرف عليها وصولاً الى الدهشة التي تخلقها عند المصمم والمتلقي – المشاهد - سواء عن طريق اللذة والاحساس بها او الوجه الآخر للقبح والنفور منه ، اذ كلا الحالتين هي محاكاة للاشياء الاخرى . أتخذت القيم الجمالية في سينوغرافيا المسرح الايمائي سمات جمالية تحققت من مجموع تقنيات العرض الإيمائي بما فيها الزي والمكياج والاضاءة والديكور... وكذلك ما يحتويه العرض من تناغم العناصر التقنية وتحقيق انسجامها من خلال الوحدة والتنوع والتوازن والايقاع – بكلتا حالته السمعية والبصرية – والحركة ...، فمجمل هذه التقنيات تدخل في صلب عملية تحقيق القيم الجمالية ، فالقيم الجمالية هي قادرة على تكوين " الصور الجمالية التي تكمل الطبيعة او تكشف عن الطبيعة ولكن باسلوب فني بشرط ان لا يبتعد عن الواقع حتى لا يدخل في محاكاته اللاممكن من الافعال " [56] . فالقيمة الجمالية هي قيم متغيرة ومتفاوتة وهذا ما اكد عليه (أرسطو) ان " عملية الادراك الجمالي عملية نسبية من شخص لاخر وقادته النسبية الى نسبية الجمال ومن ثم نسبية الجميل في العمل الفني " [57] . تحقق القيم الجمالية في سينوغرافية العرض الايمائي من " الاستماع الذاتي المتموضع او المتجسد في موضوع جمالي وهذا الاستماع الجمالي يعني انني استمتع بنفسي موجوداً في ، او من خلال موضوع حسي ، يختلف عن ذاتي من اجل ان أتجسد انا فيه او أتقمصه وما أتقمصه او أتوحد معه هو ، بشكل عام تلك الحياة الموجودة في هذا الموضوع الجمالي ..." [58]. ان مصمم الديكور المسرحي الايمائي هو فنان ومهندس قبل ان يكون منفذاً له ويتم تنفيذ الديكور الايمائي في معظم الاحيان بسيط – بطريقتين الاولى هي التوزيع الهندسي لتشكيل خشبة المسرح ، والطريقة الثانية هي التناسب الكتلي مع الديكور والممثل ، فكتلة الممثل هي أولاً ثم الكتل الاخرى ، حجماً وتناسباً ، ومن اجل تحقيق القيمة الجمالية للديكور وجب خلق تشكيلات في العروض ناتجة من علاقة الخط بالنقطة ، أي ان النقطة الواحدة تحمل عدة خطوط متفرعة وممتدة بشكل افقي وعمودي ، فالقيمة الجمالية نابعة من الشكل المميز للخطوط ، لذلك يأتي الحكم – على القيم الجمالية - عليه حالة ادراكه جمالياً ، والا فقد القيمة الحكمية في قدرته الايحائية على مخاطبة الوعي ، عندها يحس المتفرج بالحرية والتلقائية في تقبل العمل التصميمي السينوغرافيا او رفضه ، بمعنى ان صح التعبير ان العمل الايمائي هو فن " يعتمد على الصورة ، دون ان يكون للغة أي دور درامي فيه فهو فن بصري بحت " [59]. يعد العرض الايمائي مليئا بجماليات السينوغرافيا لانه يمتلك خزينا من الاشارات (الكودات) التي تختبئ في العرض وهذا ما اكده (علي مزاحم عباس) نقلاً عن (بارو) " ان كل نصف ساعة من التمثيل الصامت بقدر مسرحية ناطقة ذات

---

[55] ( ) برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في علم الجمال (بيروت : دار الافاق الجديدة ، 1981)، ص 50 .

[56] ( ) مطر ، اميرة حلمي : في فلسفة الجمال (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974) ، ص 84 – 85 .

[57] ( ) حيدر ، نجم عبد : علم الجمال (افاقه وتطوره) ، ط2 ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، 2001) ، ص 36 .

[58] ( ) عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي دراسة ف سيكولوجية التذوق الفني، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 267، 1990) ، ص 49 .

[59] ( ) الانباري ، صباح : ارتحالات في ملكوت الصمت ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004) ، ص 5 .

خمس فصول " [60] . من اجل تحقيق المعطى الجمالي لسينوغرافيا المسرح الايمائي وجب معرفة العناصر المكونة للسينوغرافيا من ديكور وازياء واضاءة ومكياج ... والمتحققة في العرض الايمائي لذا وجب دراسة كل عنصر من عناصر السينوغرافيا على مفرده وابراز قيمته الجمالية يمتاز الديكور الايمائي بخلقه علاقة قائمة بين كتلة وكتلة اخرى ، أي بمعنى علاقة فكرية خاصة ، وكذلك خلق علاقة بين الكتلة والفراغ ، وتأخذ ابعاد الكتل الديكوري جمالياً بأثر التشكيل الفعلي للمادة – الخام - بمعنى تمتع الكتل الديكورية بحضورها الفعلي ، فكل عنصر من عناصرها قبل عملية تشكيله ليس الا مادة خام ، وبعدما يصبح محض اشكال ، ومن الصعب اعطاء تصور عن شكل الديكور دون ادراك شدة صلابته او علاقاته بالكتل الاخرى ، اذا فالمتلقي شديد بقرأته للخشبة المسرحية لان " العين تقرأ الخشبة كما لو كانت كتاباً " [61] . وبفعل خبرات مصمم الديكور تأخذ الاشكال الديكورية طابعها الفني المطابق لما هو خارجها مقتربة من حقيقتها الصناعية . مع هذا فالديكور مهما تعددت اشكاله لابد من ان يحتك ويوحد مع عناصر العرض المسرحي الاخرى من مفردات سمعية وبصرية ، حتى يكتسب جماليات مضافة تضاف الى جماليته وينقل لنا (عقيل مهدي يوسف) عن (بينك شونج) قوله " ان من الضروري في المسرح التأكيد على البعد البصري اكثر من التأكيد على اللغة المستخدمة " [62] .

يتميز الديكور في المسرح الايمائي بالحلمية فضلاً عن امتلاكه للخطوط اللامتناهية الخفية الممتدة من المركز – المسرح- مشكلة الكتل ، ومن المعروف ان الديكور بدون حركة الممثل يصبح في عقيم في اداء وظيفته الحقيقية ، أي ان الديكور يصبح ناقص بدون الممثل وتصعب قراءته، الممثل يخلق خطوط تمتد حول الديكور مبتدأ من النقطة العليا للمسرح ومنتهياً الى النقطة السفلى وهذه الخطوط هي التي تميز المسرح الايمائي عن المسرح الناطق (الكلمات) خالقة من الكتل الديكورية لغة ناطقة للمتلقي ، فالمسرح الايمائي لا يضع نهاية لهذه الخطوط فهي مشكلة لغة بصرية بين جميع العناصر الاخرى فمجمل هذه الخطوط تولد احساس بصري مادي بالمشهد المقدم، فتشكل الخطوط المنتشرة في المسرح مثل ضوء الشمس في كل بقع المسرح على اعتبار ان المسرح الصامت يمتلك " افعالاً حركية تختزن طاقات تعبيرية وايحائية لا يستهان بها " [63]. اذن المسرح الايمائي امتاز بالخطوط الخفية التي تخلق ايقاعات بصرية ، فالكتل البسيطة المطروحة في العرض الايمائي ناتجة من تداخل الخطوط فيما بينها مدعمة حركة الممثل – على اعتبار ان الممثل من الكتل الديكورية الاكبر حجماً – وبالتالي محققة تناغم بين الايقاعات الداخلية والخارجية للديكور وحركة الممثل [64].

يمتاز ديكور المسرح الايمائي بوصفه ديكوراً بسيطاً مختزلاً ذا خلفية سوداء – احياناً - وكان لعنصر البساطة دور مهم في منح الممثل الحرية التامة في اداء حركاته الايمائية واستغلال الفضاء بصورة افضل ، استعمل اللون الابيض والاسود بصورة اكثر من غيرها من الالوان لطلاء الديكور ، ويعود سبب ذلك الى متانة الفكرة المراد ايصالها الى المتلقي من جانب ومن جانب آخر فالقيمة الجمالية (الوظيفية) للديكور من قدرة على خلق رموز وايحاءات دلالية تخدم حركات الممثل وان صح التعبير هي بؤرة تنطلق منها الشفرات (الكودات) التي تخدم فكرة المؤلف اضافة الى ان الديكور بحد ذاته هو قيمة فنية هادفة ، تعمل على نجاح العمل المسرحي وهو جزء من العناصر الفنية المكونة للعرض المسرحي .اضافة الى ذلك ما يضيفه الديكور- بوصفه احد عناصر السينوغرافيا - من وظيفة نفعية وفنية وكلتاهما متداخلة ، أي يصبحا في حالة تبادل منفعة . لذا وجب خلق الملاءمة في العمل المسرحي الصامت وهذا ما يؤكده (أكسندر دين) بأنه على " المخرج ان يتصور المشهد ويرى فيما اذا كان التمثيل الصامت ملائماً لذلك المشهد والشخصيات وللحالة ام لا . ويتوقف الامر على مقدار متابعة المخرج للحياة وكيفية تكوين الحقائق " [65]. فالعنصر الجمالي المتحقق في الديكور ناتج من اسناد الممثل وباقي العناصر المحيطة وكذلك اعطاء متعة فنية وراحة تبث في نفوس المتلقين ، وفي مثال يذكره (الكسندر دين) حول الديكور الايمائي نموذجاً" لنفترض باننا نبني مشهداً داخل كوخ في (رجال وفئران) فستكون الصفات المحلية كما يأتي : جدران وسقوف غير مصبوغة وهناك منضدة مربعة الشكل وحولها أربعة كراسي كالصناديق ، ... وعلى هذا يجب ان تتلائم جميع التفاصيل مع هذه الصفات . فهؤلاء الرجال يتصرفون بخشونة وبشدة ، واشاراتهم حادة وقوية حتى جلساتهم تتصف بالخشونة " [66] . تبرز سينوغرافيا الديكور بقيم جمالية في استغلالها لباقي العناصر الاخرى من مكونات العرض المسرحي ، وتعمل على التعمق في تحقيق التموضعات المتعددة ،

---

[60] ( ) المصدر نفسه ، ص8 .

[61] ( ) كيلسول ، مالكوم : الفضاء الفارغ (قراءة بصرية للعرض المسرحي) ، ت : باقر جاسم محمد ، (مجلة الاديب المعاصر ، العدد 43 ، كانون الثاني ، 1992) ، ص 95 .

[62] ( ) يوسف ، عقيل مهدي : جماليات المسرح الجديد ، (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ، 1999) ص 32 .

[63] ( ) الانباري ، صباح : مصدر سابق ذكره ، ص 5 .

[64] ( ) ينظر Alberti , Madahe Eva . P. 36- 37 ، مصدر سابق ذكره .

[65] ( ) دين ، الكسندر : مصدر سابق ذكره ، ص 314 - 315 .

[66] ( ) المصدر نفسه ، ص 315 .

تارة مع شكل الديكور وتارة مع مادة تكوين الديكور، حتى تنشأ جسر فكري بين محتوى المسرحيات ومكان الفعل الملائم لاحداثها وزمانها لذا عملت السينوغرافية على خلق سمات جمالية مضافة الى السمات الاخرى ناتجة من تناسب قطع الديكور والتوافق والانسجام والتناظر والتماثل وهذا ناتج عن التعبير عن القيم الجمالية التي يضعها المخرج من خلال حركة العناصر (مثل الاضاءة او الرسوم او مداخل ومخارج الممثلين وحتى الشبابيك) . يرى الباحثان ان الديكور يحقق وظيفة جمالية تضاف الى جماليات سينوغرافيا العرض الايمائي لما يمتلكه من لون وشكل وملمس وحركة وفضاء فضلاً عن امتلاكه لدلالات متعددة يمكن تحديدها من خلال دورها في حركة الكتل الاخرى متخذة تشكيل ديكوري يسمح للمتلقي بقراءة الديكور قبل ان يشاهد التشكيل الحركي للممثل وهذا يعني ان الديكور يعتمد على ابراز القيمة الجمالية من عمليات التناغم التبادلية ، وبهذا يصبح الديكور عنصراً مكملاً للعرض واحياناً ينشأ الممثل بحركته ديكوراً آنياً ، ناتجاً من عدة تشكيلات حركية فالقيم الجمالية في ديكور المسرح الايمائي قيماً متغيرة تبعاً للتغيير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة من عرض الى عرض مسرحي آخر . ان التنوع داخل العرض الواحد يكسب الديكور قيم جمالية متعددة من حيث الأسلوب السينوغرافي المتحقق من الخط والكتلة والشكل ... وجميع هذه المتغيرات تصب في مدركات المتلقي وبالتالي تمنح الديكور قيمة جمالية . يخضع المنظر المسرحي – الايمائي – لعناصر السينوغرافيا التي يطلق عليها ايضاً العناصر المرنة لما لها من المقدرة على التحويل والتشكيل ، وتتكون هذه العناصر من الخطوط ، الاشكال ، الالوان ، الخامات) فعند تصميم المنظر لابد من التفكير في كل عنصر من هذه العناصر على حدة بحيث يترابط مع باقي العناصر داخل التنظيم الجديد ، ولا يشذ احدهما - أي العناصر- عن الآخر، بمعنى لابد ان يكون هناك ترابط وتناسق بين العناصر جميعها داخل تصميم المنظر حتى تصل به الى صورة فنية متكاملة ، أي انه لا يمكن القول ان هناك خطأ او شكلاً او لوناً قبيحاً وآخر جميلاً في المنظر، بل يتخذ ويندمج هذا الخط او الشكل او اللون مع باقي العناصر ، اذ ان جمال كل عنصر في المنظر يتوقف على الصلة بينه وبين العناصر الاخرى وعلى حسب استخدام المصمم لها . وكل عنصر من هذه العناصر يساعد على ظهور المنظر المسرحي بالمظهر اللائق . فالمنظر المسرحي اشبه بالاطار الذي في استطاعته ان يبرز جمال الصورة او يطمس معالمها ، كما ان اشتغال العناصر الاخرى من اضاءة ولون وقطع ديكورية لها اثر كبير في جمالية المنظر المسرحي . يعد المنظر المسرحي [67*] من العناصر السينوغرافية المساهمة بشكل فعال في ترابط العناصر مع بعضها ، هذا واضح في العروض المسرحية بصورة عامة اما في عروض المسرح الايمائي فهو يسهم بما يمتلكه من قيمة جمالية في بناء تكاملية العرض ، فمن خلاله يتم تحديد الطبقة التي تنتمي اليها الشخصية المسرحية ويوضح الفكرة ويخلق الجو العام فضلاً عن انتظام الاحداث وتدفق الافعال ، لذا فهو يشكل ركن مهم في تشكيل العرض المسرحي الايمائي اذ يوحد في " التوتر القائم بين الصورة والنص ، وبين السماع والرؤية ، حتى عندما يسكت الكلام على خشبة المسرح ، وفي داخل هذا التوتر يكون المنظر المسرحي ، ويعد جوهرياً بالنسبة للمنظر المسرحي " [68] . امتلكت سينوغرافيا المنظر الايمـائي بعملها جسراً أميناً بين المنظر والجمهور في توصيل الفكرة واسناد الممثل دون احداث مبالغة في الاداء ، فسينوغرافيا المنظر الايمائي تمد حبال خيالية في ذهن المتـلقي وعملها على خلق صورة حية لان السينوغرافيا تسعى الى " تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج " [69] .

ومن خلال ما تقدم ، يستنتج الباحثان ، ان للمنظر في المسرح الايمائي دوراً اساسياً في خلق التناسب مع مفردات سينوغرافيا العرض الاخرى ، اذن المسرح الايمائي يعزى اليه النظرة الشمولية في تعميق جوهر ما يطرحه أي ان المسرحية الصامتة " تحتاج الى الفعل لا القول وان هذا الفعل يحتاج الى دالات توضع في

---

[67](*) يبدو للوهلة الاولى للناظر – المتلقي- ان المنظر المسرحي هو نفسه الديكور المسرحي لكن الفرق بينهما واضح من خلال التعريفات والاشتغالات التي تقدمها كلاهما :

المنظر المسرحي : هو العنصر الأساسي للمسرح والذي لا يظهر الا في المسرح فقط ، ان المنظر المسرحي هو الذي يكو[illegible]ن مركز المسرح ، ولكنه ليس بالمركز ، هنا يخلق مكان ذو سمات خاصة ، وهذا المكان لا يزال يخضع بل ربما الآن أكثر من ذي قبل .

فولر، فولكر: مصدر سابق ذكره ،ص 1 .

وفي تعريف آخر : هو الذي يضع ساحة الخيال التي تستمد شرعيتها وأهميتها من خلال وجودها فقط مع العناصر المسرحية الاخرى .

فولر، فولكر : مصدر السابق نفسه ، ص 2 .

اما الديكور المسرحي : هو القطع المصنوعة من اطر الخشب والقماش او نحوهما ، والمقامة في الغالب فوق المرزح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي او خيالي او منهما معاً ؛على ان ترتبط ايحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة . ولهذا، فان الديكور المسرحي ليس فناً منفرداً بذاته ، ولكنه فن يتعايش مزرحياً مع الفنون الاخرى كالموسيقى والتصوير والاضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه .

حمادة ، اراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مصدر سابق ذكره ، ص 161 .

وفي تعريف آخر للديكور المسرحي : هو اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة لكل ما يسهم في تكوين الصورة المشهدية ، مثل الاكسسوارات والاغراض التي تساهم في تحقيق الايهام في المسرح والانواع الدرامية .

كحيلة ، محمود محمد : مصدر سابق ذكره ، ص 242 .

[68]( ) فولر، فولكر: مصدر سابق ذكره ، ص 2 - 3 .

[69]( ) شويلية ، جان : السينوغرافيا وتصميمات الديكور ، مجلة السينوغرافية اليوم ، مصدر سابق ذكره ، ص 24 .

سياقات خاصة لتؤدي إلى مدلولات ذات معان محددة ومقصودة " [70] . انتج المسرح الايمائي منظومة سينوغرافية ناتجة من دمج المنظور الصامت (المعمار) والمحسوس المتكلم (الحركات) فكلاهما يشكل وحدة عرض مسرحي حافلة بقيم جمالية ناتجة من التنويعات التي تكونت من مساحة التمثيل فهناك علاقة ترتبط جمالياً بمقدار المسافة – المسافة الجمالية [71]*– ما بين المنظر المسرحي والمتلقي ، فكلما تداخلت وتفاعلت مع ذائقته كلما اقتربت المسافة الجمالية واصبحت جمالية المنظر الايمائي اكثر احتكاكاً وتفاعلاً وجدلاً مع المتلقي ، وأصبح المتلقي أقرب الى المنظر يتبادل الاثنان مواقفهما داخل تلك المسافة ، يتغلب فيها المتلقي في اوقات ويتغلب المنظر على المتلقي في اوقات اخرى ، فهذا الجدل ينمو كلما فتح المنظر مساحة للمتلقي كي يسافر داخله ، وينغلق كلما ضعفت الموارد الثقافية والمرجعيات المعرفية للمتلقي، هكذا اذن هو الاحساس بالجمال ينتقل ما بين المنظر والمتلقي .ومن الامثلة الواضحة للتمثيل الايمائي وكيفية استغلال المنظر بما يخدم العمل ، عرض مسرحي صامت قدم عام 1991 من قبل ورشة عمل طلابية باسم (فويتسك wayzeck) لـ (جيورج بوشنر) اذ كان عرضاً " تصاحبه اصوات وأفكار لمناظر مسرحية متنوعة ، وكان يوجد نص في ورقة باللغة الانكليزية يبين سير الحدث ،... بطريقة لفظية ، ولم توجد هنا او هناك كلمة واحدة من لغة بوشنر الساحرة ... والآن نقول : ان الكلمة على المسرح ليس في المقام الأول نصاً ، أي ليست شيئاً يقرأ او يفصح عن شيء ، بل هي لغة تسمع ولها رنين،... وهي في ذلك تشبه الموسيقى والرقص فهي تحدث تأثيرها عند سماعها، وهي تتقدم الزمن،..." [72].

المخرج الناجح الذي يحدد في البدء المنظر المسرحي وفق فلسفته التي يبنى عليها رؤيته الاخراجية للعرض وهذا ينتج من الوهلة الاولى لقراءة النص ، فالقيم الجمالية التي يبرزها المخرج ناتجة عن تناسب شكل المنظر وابعاده الفكرية مع اداء الممثل والاسلوب الذي تنتمي اليه المسرحية ، لذا وجب على المصمم والمخرج والممثل في العروض الايمائية ان يتوخى الدقة أي ان يفهما بالضبط ما يجب عمله وما يحب تقديمه من شغل بصورة واضحة وقطعية . تبدو القيمة الجمالية واضحة في المنظر المسرحي الايمائي من خلال قدرتها على تحليل الشكل والمضمون وتوظيفهما في قدرتهما في التفاعل مع المدركات الحسية والذهنية وتحويلها الى دلالات تنتخب بوساطة الاستعارات المكثفة للرموز عند المتلقي لذا فـ " المنظر المسرحي لايوجد لذاته فقط ، ولا يوجد من اجل شيء آخر فحسب ، وهذه هي الخاصية التي ينفرد بها المنظر المسرحي ، ان مكان المنظر المسرحي هو اللامكان وفقاً لمفهوم (ميرس اكس Marc Auges) ولكنه ايضاً مكان ثابت يتنصل من الاتجاه العام نحو الاضطراب والتشويش " [73] . يرى الباحثان في ضوء ما تقدم ان المنظر الايمائي يتمتع بجمالية حلمية ذات خيال ذو أفق واسع ، يحمل في طياته محملين ، محمل سينوغرافي ومحمل توبوغرافي ، أي ان المنظر المسرحي " يدخل في علاقة من الشد والجذب بين كل من النظرة السينوغرافية في التمثيل الكلاسيكي التي تضع الفاعل والمفعول (الأشخاص والأشياء) وجهاً لوجه في علاقة انعكاسية وتفاعلية ، وبين النظرة التوبوغرافية " [74*] [75].

ان المنظر المسرحي ليس ابداعاً فحسب بل هو مكان للحدث فمكانه الخاص هو الذي يميزه عن باقي العناصر السينوغرافية فهو يعمل في تناغم عن باقي العناصر السينوغرافية ، ومن واجبات مصمم المناظر الأخذ بالتطور الذي يميز عمله في العرض . وباختصار ان المنظر هو جزء جمالي وفني في لوحة العرض المسرحي خالقاً متعة بصرية . تكمن جمالية الاضاءة في المسرح الايمائي في خلقها وتناغمها وشغلها مسرحياً مع باقي عناصر العرض المسرحي في نقل الافكار والمعاني الى المتفرج ، ومن خلال الالوان التي تستخدمها الاضاءة تساعد المتلقي في فهم العرض المسرحي وكذلك إسناد الشخصيات مما يجعل المتخصص في عمل الاضاءة – في المسرح الايمائي – ان يمعن في نظرته الى كمية فيض الاضاءة المستخدمة بوصفها مضامين دالة تخدم العرض المسرحي شأنها في ذلك شأن الفنون كافة تفهم وتستخدم على اسس اعتبارية جديدة . تمتلك الاضاءة قيمة جمالية بوصفها لغة بصرية كباقي اللغات المنطوقة في العرض المسرحي فمن خلالها يتم تحقيق الرؤية التي تجعل المتفرج قادراً على المشاهدة ، فضلاً عن المساهمة في بناء الصورة المرئية للمسرح من خلال الالوان المستخدمة في الكشف عن الموجودات المحيطة بالعرض المسرحي فالالوان الضوئية المختلفة هي احدى مكونات العناصر

---

[70] ( ) الانباري ، صباح : مصدر سابق ذكره ، ص 5 .

[71] (*) المسافة الجمالية : من مصطلحات النقد الجديد ... تستتبع نوعاً من الموضوعية يسمح للمؤلف ان يقدم شخصياته وأفعالها المتخيلة دون ان يكشف عن احكامه او شخصيته ...

فتحي ، ابراهيم : مصدر سابق ذكره ، ص 320 - 321 .

[72] ( ) فولد ، فولكر: مصدر سابق ذكره ، ص 10 - 11 .

[73] ( ) المصدر نفسه ، ص 17 - 18 .

[74] (*) التوبوغرافية : تعني النظرة لذاتها ، التي تتابع وتراقب (النظرة العامة) ، أي الفن الهندسي للترتيب الوضعي وتتابع الحركات بشكل متواز انها علاقة الشد والجذب بين العمق والسطحية ... وبين العرض والتمثيل .

فولر، فولكر: مصدر سابق ذكره ، ص 24 .

[75] ( ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

التشكيلية التي تقوم بدورها الجمالي والوظيفي في بناء الصورة المرئية حيث ان " المتفرج يدرك الصورة المرئية كلها دفعة واحدة بوصفها وحدة لها كليتها ولها طابعها المميز " [76] .تعد الاضاءة من نظم العلامات في سينوغرافية العرض الايمائي ، ترتبط جماليتها بجمالية المكان من خلال تحقيق التداخل بين الشكل والفضاء المسرحي . وللإضاءة دور في تدعيم العلاقات الشكلية الفضائية وخلق تنويع بعيد عن الرتابة ، لان المتلقي بصورة عامة " يعقل بصرياً اكثر مما يعقل سمعياً " [77]. القيمة الجمالية للإضاءة تمثل أهم عنصر من عناصر العرض المسرحي وهذه الاهمية نابعة من خلق خطوط وهمية ناتجة من تتابع الحركات المضاءة مما تعطي للمتلقي احاسيس متعددة ومتغيرة ، ومن تشكيل هذه الخطوط تنتج الصورة المرئية للعرض المسرحي ، ويتحدث (بارتريس تروتيية) عن مكانة الإضاءة بالقول " ان الإضاءة تبرز معنى الاخراج والتبرير يفترض إن الإضاءة تعمل بطريقة نفسانية انطلاقاً من الصورة : فهي توحي بأنطباع عام ، (جو) ، مستعينة بالديكور، او باستغلال بروز الاجسام او اللون " [78] .لذا فان جمالية الاضاءة تخلق جوا ساحرا يخاطب العين بالتشكيلات والايحاءات على شكل اضاءة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة الممزوجة مع عناصر السينوغرافيا الاخرى ، وتمتاز ألوان الإضاءة بدرجات متفاوتة حتى تخلق صورة مسرحية تؤكد فكرة العرض ومبررة جميع تساؤلات المتلقي عن الصورة المرئية التي يشاهدها في العرض الإيمائي وهذا ناتج من ان " عالم التمثيل الايمائي عالم مبتدع من لا شيء تحييه وتملؤه حركة الجسد الانساني التي هي الوسيلة الاساسية للتعبير ؛ اسطوانة النص ، قطعة الاداء الموسيقية ، تحديد الموضوعات ، الاحداث ، المواقف بلغة الإيماء " [79]. إما الأزياء فتعد احد العناصر البصرية ، اذ يعطي الزي المسرحي معنى لمرتديه ، فضلاً عن أنها تشكل نظاماً من الادلة المتعددة داخل العرض المسرحي اضافة الى وظيفتها المتعارف عليها الكشف عن المستوى الاجتماعي للممثل وتحديد مكانته وانتمائه ، سواء كان ملكاً او فلاحاً او عاملاً ، كما يكشف عن المستوى الفكري وآراءه الشخصية المرتدية له ومواقفها ، كما يدل على مستواها الثقافي وجنسيتها وسنها ، ووضعها الاقتصادي ، ذلك من خلال شكل الزي والمادة المصنوع منها ، فالزي المصنوع من الاقمشة الفاخرة كالحرير والمخمل يعطي دلالة على الثراء والارتقاء لمرتديه ، كزي الملوك والنبلاء والحكام ونساء طبقاته الراقية .اتخذت القيمة الجمالية للازياء – في العرض الايمائي – اذا ما قررنا حقيقة رئيسة في الجمال وهي النزعة الجمالية ليست رؤية خاصة قابعة في عقل المتلقي بل هي عملية الادراك لعملية التركيبات البنائية ناتجة من عنصر الزي لذا " فالجمال نسبي وليس مطلق فكل مصمم له مستوى جمالي يستذوقه وللمتلقي ذوقه الخاص به " [80] .لا يمكن النظر الى الزي في العرض الايمائي خاصة بمعزل عن عناصر الشكل الاخرى فجماليات الزي تضاف الى جماليات الاضاءة والديكور واداء الممثل والاكسسوار والمنظر المسرحي... لتشكل بمجموعها وحدة فنية متكاملة في جماليات العرض ، فالقيم الجمالية ناتجة من " تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هذا بالاضافة الى طاقتها الاشارية التي تساهم في الافصاح من معاني الاحداث ودلالات الشخصيات " [81] . يحمل الزي مجموعة من الانظمة العلاماتية التي يجسدها الممثل في ارتدائه له ويحمل في مكنوناته مجموعة من الايحاءات ذات القيم الجمالية ، وبذلك تظهر القيمة الجمالية للزي من خلال .

" 1- المادة والشكل مضموناً في التعبير .
2- الوظيفة الجمالية والقدرة الادراكية .
3- الدلالات والرموز وابعادها الجمالية " [82].

علاقة اللون بالزي ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاهاً واحداً لا يتغير عند جميع الافراد بل تختلف باختلاف البيئة الجغرافية والجوانب الحضارية لدى المجتمعات والشعوب " ففي دول شرق آسيا ، اللون الابيض لايوحي الى البراءة ، بل الى الحداد والموت ، فالمرأة التي ترتدي لباساً أبيض يعني انها أرملة وليست عذراء " [83].

فاللون هو قيمة جمالية ناتجة من تشكل جماليات الخط والشكل والخامة... لذا فان اللون في الزي " يصنف الى اصناف عديدة ، ولكل صنف درجات ، تتدرج من الخفة الى الشدة او من الإشباع الى عدمه ، او من الابراق

---

[76] ( ) عبد العزيز ، صبري : مصدر سابق ذكره ، ص 60 .
[77] ( ) الانباري ، صباح : مصدر سابق ذكره ، ص 6 .
[78] ( ) رينجير ، جان بيير : مصدر سابق ذكره ، ص 66 .
[79] ( ) هازبراندت ، أندره : مسرح توماشفسكي الايمائي ، ت : يحيى صاحب ، الموسوعة الثقافية 35 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) ، ص 44 .
[80] ( ) عبو ، فرج :ج2 ، مصدر سابق ذكره ، ص 651 .
[81] ( ) هلتون ، جوليان : مصدر سابق ذكره ، ص 167 .
[82] ( ) محمد ، جلال جميل وروعة بهنام شعاوي : جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي ، مجلة نابو (تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، العدد 1 ، السنة الاولى ، 2006) ، ص 128 .
[83] ( ) الحوفي ، محمد : سيميولوجيا المسرح ، (مراكش – جامعة القاضي عياض ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة ، لنيل شهادة الاجازة الستة الجامعية ، 1985-1986) ، ص32 .

الى الخفوت " [84]. تمثلت الازياء بالعنصر السينوغرافي البارز في العمل الإيمائي عن باقي العناصر الاخرى ، ولاجل معرفة عناصر السينوغرافية في العرض الإيمائي تم تقسيمه الى جوانب مشتقة من خلال النص الدرامي الصامت وهي:

"1- العناصر السمعية التي في الموسيقى او المؤثرات الموسيقية المصاحبة للاداء الحركي ، باعتبارها عنصراً في ملء الفراغ الصوتي- تعويض الفراغ اللفظي المفقود – وتحديد الزمان والمكان والجو العام ، وتعزيز دلالة الحركة الصامتة ...

2- العناصر البصرية: وتتمثل في هيأة الممثل وازياءه ومكياجه " [85].

يعد المكياج ذا قيمة جمالية بحد ذاته خاصة لما يمثله من اهمية في الاداء الايمائي اضافة الى وظائفه الرئيسة من توضيح معالم الشخصية وتحديد سن الشخصية التي يؤديها الممثل وتحديد أبعادها فضلاً عن انه يمنح الدور الملامح المميزة للشخصية والتي تعطيه صبغة واقعية او غير واقعية فيحدد الممثل بخطوط مكياجه واقعية الشخصية بما يتلاءم مع الدور . فالقيمة الجمالية للمكياج في العرض الايمائي ناتجة من التركيز الادائي لحركات الممثل على اعتبار ان التمثيل الايمائي اعتماده الكلي على الحركات بما فيها حركات الوجه لذا تم طلاء الوجه باكمله في معظم الاعمال الصامتة بطلاء ابيض وهذا ما يتجلى في الممثل (مارسو)... لذا فالمكياج يمتلك عدة وظائف درامية في العرض المسرحي وهي :

"1- يستخدم المكياج لاعطاء المتفرجين الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها الممثل وصحتها وصفاته الاساسية ، وهذه اهم وظائف المكياج .

2- يؤدي المكياج وظيفة معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة . كما ان الضوء الشديد يميل الى ان يغسل اللون من على وجه ويدي الممثل ، فيضيف المكياج مزيداً من اللون يتعادل مع هذا الميل.

3- يؤكد المكياج بعض الملامح التعبيرية ، كالعينين والفم ، التي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين " [86] .

يستخدم المكياج بصورة عامة واضافة الى دوره الوظيفي في تجميل صورة الممثل او تقبيحها حسب احتياج الدور الذي يؤديه وفي بعض الاحيان يتطلب الدور الى ازالة المكياج .

يحتل المكياج مكانه مرموقة في الاداء التمثيلي بوصفه عنصر بصري لا يقل شأنه عن باقي العناصر ، يتميز في العرض الايمائي " في تصميم الملامح التعبيرية للممثل وتجسيد الشخصية وتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والطبيعية ، وتعزيز البعد الجمالي والفلسفي للعمل الصامت وفق رؤية محلية معاصرة... وكذلك تتمثل بالملحقات الاخرى للعمل الصامت من حيث الشكل والحجم واللون ... " [87] . اضافة الى القيم الجمالية التي يحملها المكياج هناك قيم نفسية والتي يمكن ان تحقق من خلال اللون والراحة وهذه تعطي للممثل اندماج حقيقي للاداء ومزيداً من الثقة والقدرة على الاداء السديد . فالقيمة الجمالية للمكياج تكمن في تحديد النمط النفسي للشخصية التي يؤديها (مرتبكة ، مكتأبة ، قلقة ،...) هذا من جهة ومن جهة نظر المتفرج انه " يصد مفعول الاضاءة المسرحية ، ويرسم الشخصية ويساعد في القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور. وتعتبر الخاصية الثانية اهمها جميعاً . فالسن ، والجنسية ، والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك المكياج المساعدة على نقلها"[88]. للمكياج علاقة وثيقة مع كمية الإضاءة فهناك تناسب يجب ان يدركه من يعمل في حقل المكياج والاضاءة لان زيادة او نقصان قوة الاضاءة او عدم ملائمة لون الاضاءة مع لون المكياج سوف يخلق مساوئ كثيرة ، فالقيمة الجمالية ناتجة من الانسجام بين المكياج والإضاءة من لون ودرجة السطوع ... وهذا مايؤكده (عقيل مهدي) بقوله : " ... في أي شكل : أبحث عن النور القوي والظل القوي اما الباقي فهو يأتي ، من ذات نفسه وهذا شيء بسيط " [89] .تعد الموسيقى نبض المسرحية لما تمتلكه من اهمية ، ومن خلال تقديم القطع الموسيقية تخلق القيمة الجمالية المتولدة داخل العرض ، وتتجلى في تناغمها مع عناصر العرض الاخرى ، اضافة الى ذلك نجد أن للموسيقى على ارتباط وثيق بالجانب الفلسفي ولاجل ذلك قدم الفيلسوف (افلاطون 427-

---

[84]( ) محمد ، جلال جميل : مصدر سابق ذكره ، ص 134 .

[85]( ) عبد الامير ، احمد محمد : التصميم الحركي في فن التمثيل الصامت ، مجلة نابو (تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، العدد 1 ، السنة الاولى ، 2006) ، ص 176 .

[86]( ) البشتاوي ، يحيى سليم سلمان : مفهوم الوظيفة في العرض المسرحي ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، 2003) ، ص 110-111 .

[87]( ) عبد الامير ، احمد محمد : مصدر سابق ذكره ، ص 177 .

[88]( ) هوايتنج ، فرانك م : مصدر سابق ذكره ، ص 278 .

[89]( ) يوسف ، عقيل مهدي : متعة المسرح ، مصدر سابق ذكره ، ص 100.

347 ق. م) اراءه الفلسفية في كتابين (الجمهورية) و (القوانين) معبراً عن اراءه الفلسفية تجاه الموسيقى بأربعة اراء هي:

" 1- التأثر الاخلاقي للموسيقى من حيث ان لها القدرة على دعم العنصر الفاضل في الشخصية او زيادة ميلها الى الرذائل ، ....

2- التأثير النفسي للموسيقى ، من حيث قدرتها على رفع معنويات الانسان او الهبوط بها،...

3- ضرورة قيام علاقة سليمة بين الانغام والكلمات ، والربط بين الموسيقى والشعر برباط وثيق ،...

4- الشك في قيمة التجديدات الموسيقية ، والنظر اليها بعين الحذر ، على اساس ان التجديد في هذا المجال يؤدي الى اضطراب في النفوس " [90].

اتضحت القيمة الجمالية للموسيقى في التمثيل الصامت من خلال الوظيفة الموسيقية التي استنتجها (أبيا) بقوله " اذا لم تكن الموسيقى موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما ، فانها لا تفيد مهما بدأنا بها العرض المسرحي ، واخترنا لها اماكن لتصدح في بداية مشهد اونهايته او في دخول شخصية مهمة او انصرافها على المسرح ... او استعملناها بلا عمق او ربط درامي " [91]. اعطى (آبيا) للموسيقى مكانة مهمة في العرض لما تتمتع به من أهمية فهي تنسق العناصر البصرية الاخرى وتمنح العرض بزخم عاطفي متدفق ، ويحدد (أبيا) ان على " المخرج هو الذي يقوم بتحديد الزمن في العرض الا ان هذا الزمن يؤخذ في الغالب من روح الموسيقى " [92]. ويعطي (ابيا) مثالاً عن العرض الدرامي الصامت (البانتوميم pantomime) المرتبطة بتوقيت محدد مع الموسيقى اذ " لا تكرار ولا اضافة لاي حركة بعيدة عن الزمن الموسيقي الذي يقوم بضبط وتوقيت العرض ومواكبة المحتوى الدرامي وتبيعته مع اداء وظيفة الموسيقى بمساعدة الممثل فيما يعكسه من شعور داخلي (ذكريات ، الم ، معاناة ،...) دون أي تعارض مع الاحساس الفني انما تنتقل الموسيقى الى الدراما لكي تهبها الحياة " [93]. تعتبر الموسيقى من الدعائم الاساسية في التمثيل الايمائي لما تلعبه من دور هام في انجاح العروض وخاصة العروض الايمائية – لان اعتمادها الاساس على الحركة – فـ " الحركة الطرازية تستدعي نسقاً مضبوطاً من قبل ممثل واحد او مجموعة ممثلين ، وغالباً ما تصحبه المؤثرات الموسيقية او الموسيقى كعنصر رئيس مصاحب للاداء الحركي الصامت ، ويكون ايقاع الحركة مختلفاً عن الواقع ، حيث يكون ابطأ او اسرع او متطابقاً او مناسباً " [94]. وينقل لنا (علي عبد الله) عن (جيكوف) قوله : " ان العلاقة بين الموسيقى والمسرح تكمن في ان الموسيقى اذ تحدد الزمن لكل ما يجري على خشبة المسرح تعطي ايقاعا لا يرتبط أبدا بالحياة اليومية ، فحياة الموسيقى ليست حياة الواقع اليومي ، انها حياة ليست كما هي عليه ، او كما يجب ان تكون ، بل كما تمثل في الخيال " [95] .فالقيمة الجمالية للموسيقى في اعتقاد (مايرخولد) على حد قوله : " اننا اذا ما انتزعنا الكلمة من الاوبرا ، و قدمنا هذه الاخيرة على خشبة المسرح ، فاننا نحصل في الحقيقة على نوع من البانتوميم ، ففي البانتوميم تحدد الموسيقى مسبقا بسرعتها المتغيرة وتلحينها ورسمها عامة.... وفي البانتوميم تندمج إيقاعات الحركات والإشارات وإيقاع المجموعات اندماجاً تاماً بالإيقاع الموسيقي ولا يمكن اعتبار أداء البانتوميم أداء مثالياً على خشبة المسرح الا في حالة بلوغ ذلك الاندماج " [96] . يتميز العمل المسرحي الإيمائي بخصوصيته في الأداء وكذلك له اهدافه التي يعمل المخرج على تحقيقها وهي الوحدة والتوازن والتأكيد والتنوع والإيقاع – تبدو هذه الأهداف قريبة للمسرح الناطق – لكن الذي يميز المسرحية الإيمائية هو الإيقاع لما يمتلكه من الخصوصية التي تميزه عن المسرح المنطوق ، حيث تندمج في الأخير عناصر الإيقاع البصرية والسمعية والحركية لخدمة العناصر الدرامية [97] ، اذ تنطلق أهمية الإيقاع في العمل الإيمائي من وصفه عنصر بارز في تنظيم الحركة داخل العمل ، من حيث الأسباب التالية :

"1- لأختزال الحدود الزمانية والمكانية في العمل الصامت بأفق غير واقعية واقتصارها على الحركة والإيماءة .

2- لغياب اللغة اللفظية (العمل الصامت عمل غير لفظي) فيتطلب ملء ذلك الاختزال والفراغ ، بالايقاع الحركي ذو الوتيرة الخاصة " [98].

---

[90] ( ) بروتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : فؤاد زكريا ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكاتب ، 1974) ، ص 8 .

[91] ( ) عبد الله ، علي : الموسيقى التعبيرية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997) ، ص 40.

[92] ( ) المصدر السابق نفسه ، ص 39 .

[93] ( ) عبد الله ، علي : الموسيقى التعبيرية ، مصدر سابق ذكره ، ص 39 .

[94] ( ) عبد الامير ، احمد محمد : مصدر سابق ذكره ، ص 177 .

[95] ( ) عبد الله ، علي : الموسيقى التعبيرية ، مصدر سابق ذكره ، ص 44 – 45 .

[96] ( )المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[97] ( ) ينظر : عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، مصدر سابق ذكره ، ص 69 – 70.

[98] ( )عبد الامير ، احمد محمد : مصدر سابق ذكره ، ص 177.

تعد الموسيقى عنصرا جماليا وعنصرا اسناديا في الاداء الايمائي وهو عنصر لا ينفصل عن باقي عناصر العرض المسرحي ، فهو يخلق فلسفة داخل العرض الايمائي لانه العنصر الناطق الفعلي و هذا ما اكده (بريخت) من الجانب الفلسفي للموسيقى بقوله : " ان الموسيقى جزء من الكل لا يمكن ان تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية الاعمال المسرحية ، وان انسجام الموسيقى مع الاداء امر ضروري فالموسيقى تساعد الممثل على إظهار العمل الباطني الاجتماعي والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي".[99]

بما ان الموسيقى تخلق التوازن والانسجام اذن هي تحقق الجانب الجمالي في العرض الايمائي وهذا متحقق " بين الجانب الصوتي والتشكيلي – للعرض فمن غير الجائز ان يكون العرض المسرحي رومانتكياً في تفاصيله الفنية ، مثلا ، والموسيقى غير رومانتكية " [100] .تخلق الموسيقى في العرض الايمائي زخرفة فنية تتخلل العرض وتعطيه روح التكلم و هي قادرة على تفسير الحركات الإيمائية لذا فأن الفن الموسيقي لغة تعبيرية ، ويولد الصمت جانب موسيقي مسموع وبليغ ، لان الصمت في المسرح يساوي زمنا موسيقيا ، او جملة موسيقية ، فوجب – على الموسيقى – معرفة فترات الصمت في العمل المسرحي ، وعلى حد قول (فشينيفسكي) : في الصمت تشعر بالحزن الانساني الدائم ، انه يمكن ان يظهر معبراً فقط من خلال الموسيقى [101].يرى الباحثان ان العنصر الموسيقي عنصر جمالي شأنه شأن عناصر السينوغرافيا الاخرى لما يمتلكه من الرقة والجمال ، فهو عنصر جوهري ، في الاداء الايمائي ذات اهمية في دعم الحركات التي يؤديها الممثل الايمائي بالايضاح والتفسير ، فمناخ الموسيقى مناخ مشحون بالدلالات ويجب على الموسيقي ان يمتلك ثقافة موسيقية تساعده على المعالجة والتفسير في طرح المقطوعات الموسيقية التي تخدم العرض ، فالقيمة الجمالية التي تمتلكها الموسيقى ناتجة من التناغم الذي تخلقه بين العناصر الاخرى .تعد الحركة الايمائية عنصرا سينوغرافيا بحد ذاتها لما تتمتع به من قيمة جمالية – على اعتبار ان الاداء التمثيلي نشاط جمالي وفني ومرئي ومسموع – والحركة هي وسيلة التواصل بين الافراد بعد اللسان- فالحركة الايمائية تحمل في عين المتلقي الصور الايحائية والانتقالية ، أي من واقع الصورة الى مخيلة العقل منتقلة عبر البصر، فالحركة باعتبارها " فعلاً جسدياً فلابد ان تكون فيها روح لانها تعبر عن الانفعالات وشخصيتها كما تعبر عن الافكار التي يريد الانسان توصيلها الى الآخرين"[102]. الزمن والايقاع ودقة الاداء هما أركان الحركة لدى الممثل فكلاهما يخلق صورا للحركة المرئية من خلال كسر الجمود الادائي الذي يتنمط به الممثل بشكل كلائشي ، فالقيمة الجمالية تبرز في الحركة من خلال " ان تكون كل حركة على المسرح ، مدعومة بمعنى ومصحوبة بالسؤال (لماذا ؟) " [103]. تتجلى اهمية الحركة في الاداء الايمائي من خلال قدرتها العالية على بناء العلاقات والصراع بين الشخصيات ، اضافة الى القيمة الجمالية التي تمتلكها من تقنية ورشاقة الاداء ، وهذا يترجم في صورة داخل العين فـ " العين البشرية تحتفظ بالصور على الشبكة للحظة عقب اختفاء هذه الصور " [104]. لكل حركة من حركات الممثل خصوصيتها في العرض ، لان الحركة امتداد لاستمرارية الاداء التمثيلي ، فالحركة لدى الممثل ليست الا تعبيراً عن دواخل الشخصية التي يقدمها وبهذا يصبح جسد الممثل خزين علاماتي - مجموعة من الحركات – لان الحركة الجسمانية تحمل مصداقية انسانية وبعداً فنياً وهي التي تخلق بعداً تواصلياً وبذلك " يحول جسده الى عضو فكري " [105]. لغة الممثل الايمائي هي ناتجة من لغة الحركات التي يقدمها في ايصال الافكار نتيجة التمازج بين الشفرة البصرية وشفرة الارسال ، كلاهما لغة ايصالية تعمل على الإيضاح والإيحاء لذلك " يستحيل علينا في العرض المسرحي ، ان نقرر بصفة قاطعة ما اذا كان ما يسمى (الحركة) لن يدل عليه عنصر آخر من عناصر العرض ، او ان نتنبأ بان ما يعد ظاهرة لغوية لن يعهد به الى ظاهرة تشكيلية ، كتحويل بعض المقاطع الحوارية الى صور ... ، او تحول حركات الممثل الى رقصة تعبيرية او توظيف مشبه للايحاء بالمكان " [106] . جسد الممثل ثورة من العلامات والإشارات الناتجة من الحركات التي يقدمها في العرض فـ " الحركة الجسدية هي أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية عند الممثل " [107] ومعظم هذه الحركات ناتجة من فعل إرادي أو غير إرادي أي منها ما هو ناتج من العقل ومنها

---

[99]( )عبد الله ، علي : الموسيقى التعبيرية ، مصدر سابق ذكره ، ص 49 .

[100]( ) عبد الله ، علي: المصدر نفسه ، ص 59 .

[101]( ) ينظر : عبد الله ، علي : الموسيقى التعبيرية ، مصدر سابق ذكره ، ص 63 – 64 .

[102]( ) حسين ، صفاء الدين وسامي عبد الحميد : طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكل جسد الممثل ، مجلة الاكاديمي (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، العدد 26، المجلد 7 ، 1999) ، ص 76 .

[103]( ) دين ، ألكسندر: مصدر سابق ذكره ، ص 312 .

[104]( ) عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 2005) ، ص 259 .

[105]( ) مرعي، عبد الصاحب نعمة : التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي) ، (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام ، 2003) ، ص 14 .

[106]( ) خضير ، عواد علي : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث (بحث في انساق العلاقات المسرحية) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، 1989) ، ص 62 .

[107](-) بليزاتيون ، كاترين : مسرح ميرخولد و بريخت ، ت : فايز قزق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1997) ، ص 37 .

استجابة طبيعية بدون قصديه فكلاهما ينشأ جمالية الحركة وإضفاء طابع الاندماج وهذا ما يسميه (توماشفسكي) بالتدفق ، ويوضحه بقوله : " هو امتيازنا التشريحي ، واستعدادنا الروحي اللذان يجبران الجسد على إن يؤدي فعلاً محدداً . انه لشيء يشبه واعزاً داخلياً : ابدأ وبالتالي ، فأن (التدفق) هو ضرب من التعبئة الروحية والبدنية يكتشف التعبير في التركيز والتحفز للعقل والبدن " [108] .تنشأ القيم الجمالية للعرض الإيمائي من تفاعل حركة الممثل مع باقي العناصر السينوغرافية على اعتبار ان الممثل كتلة متحركة بديناميكية خالقة تنوعات بصرية ناشئة قيم جمالية عند ذلك ، فلا يمكن اداء العرض مسرحي بدون حركة ، وينقل لنا (سمير شاكر اللبان) عن (توماشفسكي) قوله ان " الحركة تأكيد للحياة ، انا اعتبرها الحياة ، لذلك فهي انعكاس لحياتي أيضا ، انها توسع افاق وجودي وتمنحه معنى اعم ، تختصره الى عناصره الأساسية وفي الوقت نفسه تلخصه ، ذلك هو سبب الاهمية التي أوليها للحركة ، وسبب محاولتي بناء مسرحي من خلال الحركة " [109] . فتأكيد (توماشفسكي) على الحركة ناتج من قوله : " ان مفهومي على المسرح يتحدد كما أوضحت من مفهومي عن دور الحركة ، وعن دلالتها العاطفية وعن فرديتها التي تحدد الملامح الشخصية المرسومة ..." [110] . إن الحركة على المسرح ليست حركة اعتباطية مجردة فـ " المسرح ليس هو الممثل ، ولا مصمم الديكور ، أو منفذه ، ولا هو الموسيقى او الشاعر المسرحي ، ولا المعماري ، لكن المسرح هو مبدعه الذي يشكل ويلون ويكون ويعد من النص الطاقات البشرية ومن الإمكانات الفنية واللونية والضوئية والتقنية ما يعطي وما يوحي بحياة جديدة رائعة معبرة تظهر على خشبة المسرح " [111] . هذا يعني إن الفعل المسرحي قائم على حركة ، ولا نعني بالحركة المجردة الخالية من الأداء المسرحي بل حركة هادفة ومعبرة ، ومن خلال هذه الحركة يتم نقل الأفكار وتوضيح الأهداف والمعاني ولا يقصد (لين اوكسنفرد) بالحركة هنا " نقل الجسم من مكان إلى آخر فقط ، وإنما يقصد بها جميع الإيحاءات - والوضعيات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات حيث ينظر إليها من زاويتين – الأولى نفسانية حيث الدوافع الداخلية التي يستند إليها الممثلون في حركتهم والمخرجون في توجيهاتهم ، والثانية جسمانية حيث المظهر الخارجي الذي يؤديه الممثلون ويراقبه المخرجون عند أخراج المسرحيات الطرازية والاحتفالية والاستعراضية والدينية " [112] . وهذه التعددية في استخدام الحركة يكسبها قيمة جمالية . فالجسد عند (مارسو) ناتج من " المادة والأداة ، والموضوع واللغة ، متخلصا من فوضى الحركة وميكانيكيتها ، فأشرك- مارسو – بهذا الخصوص غنائية التعبير فبدون هذا الشرط تضيع الحركة وتصبح مجرد حركات هندسية ميتة " [113] . و بذلك تمكن مارسو إن ينزل " الكلمة المنطوقة ، عن عرشها المسرحي ليأخذ الصمت ، تلك القوة الآسرة ، مكانها ولتلتحم عناصر الصمت الحركة بخيال المتفرج في دائرة المحكمة " [114] . في التمثيل الإيمائي هناك بعض الأصوات التي يجب على الممثل القيام بتأديتها – قد يمزق الممثل قطعة متخيلة من الورق ولا بد له من إن يعطي صوت التمزيق .... وفي حالة البكاء عليه إن يرسم خطوط مكياج معينة تحت عينيه فعندما تسقط الدموع من عينيه لتمسح تلك الخطوط مما يؤدي إلى وقوع تلك الدموع على خديه ..... وعلى الممثل ان لا يمس الممثل المقابل له على المسرح . وإذا توجب عليه إن يقبل فتاة يجب على إن يكون على بعد نصف انج عنها كما لو كان الهواء المحيط بوجهها جزء من ذلك الوجه[115] .

ثمة قيمة جمالية ناتجة من مبدأ الاندماج أي إن مبدأ التمثيل الإيمائي الأساس ، يتوقف على ربط اتجاه حركة الممثل بحركة متخيلة – مثلا ان " يسير إنسان إلى الإمام وهو يحرك قدميه ايمائياً إنما يغير بهذا وضعه في الفضاء ، فسير الممثل الإيمائي إلى الإمام يدفع ساقه ولكنه من ناحية أخرى يسحبها ثانية ، الشيء نفسه يطبق على لعبة (جر ǂ الحبل) التي تعتمد على تحريك الجسد بكامله ، وليس إلى الوراء كما يحدث بالحقيقة ، بل بالعكس إلى الإمام في اتجاه حبل خيالي " [116]. الأداء الإيمائي يعتمد على اكتساب الحرية والسيطرة ، والإحساس والخيال والمعرفة ، أي المعرفة ناتجة من التعلم بوساطة مجموعة من الحركات التي تعبر عن العاطفة الموهوية ، لكن بالمعرفة المتعاطفة للناس وردود أفعالهم تحت مختلف الظروف ، ويصف (دسرالي) الفن

---

[108] ( ) هازبراندات ، اندره : مصدر سابق ذكره ، ص 38 .
[109] ( ) عبد الله ، سمير شاكر : قراءة في الجذور التاريخيه للبانتوميم – التمثيل الصامت ، مصدر سابق ذكره ، ص 453 .
[110] ( ) المصدر نفسه ، ص 456 .
[111] ( ) حسون ، ضياء شمسي : العرض في المسرح البولوني المعاصر ،مجلة جامعة بابل ،(بابل :سلسلة (ب)العلوم التربوية –جامعة بابل ، العدد 3 ، مجلد 4 ، اذار ، 1999) ، ص 461 .
[112] ( ) اوكسنفرد ، لين : مصدر سابق ذكره ، ص 7 .
[113] ( ) عباس ، علي مزاحم :فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق ،الموسوعة الثقافية (4) ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،2004) ص 18 .
[114] ( ) المصدر نفسه ، ص 16 .
[115] ( ) ينظر : عبد الحميد ، سامي و وليد شامل : مصدر سابق ذكره ، ص 7 .
[116] ( ) هازبراندت ، اندره : مصدر سابق ذكره ، ص 42 .

الإيمائي بقوله " لغتهم الصامتة كثيراً ما أثارت الدموع ، فعلاً إيماءتهم تتكلم ، وأيديهم تتحدث ، وأصابعهم لها صوت " [117].

نقصد _ الباحثين _ بالمعرفة التي يمتلكها ممثل المايم هي كيف يمكن للممثل قبل كل شيء إن يتفاعل داخل نفسه أولاً ومن ثم يندفع بوساطة العواطف الجوهرية ، واعني بالمعرفة هي معرفة الممثل في أن الشخصية التي يؤديها تؤثر برد الفعل الثانوي الناتج من الشخصية نفسها ، فالممثل الإيمائي " لن يعثر عليه في الشارع ، اذ انه نتاج نظام معقد من التدريب الحرفي ، اذ لابد من ان يبقى جسده وروحه في حالة توازن وليس من التراخي . عليهما ان يكونا متكاملين ، متكيفين ، ومحددين – وليس كتلة من الحجارة – بعضهم بعضا في عملية نموها . لهذا السبب يصور (توماشفسكي) الممثل الإيمائي بـ (رياضي حساس) " [118] من مكملات الأداء التمثيلي الإيمائي (الاتزان) الذي يمتلك قيمة جمالية سينوغرافية في الأداء ، ويعني الاتزان أي التوازن ويتم بدون إجهاد الجسم أو العقل ، ومنه اتزان الجسم بأكمله أو لأجزاء منفصلة منه ، كأتزان الاذرع والايدي او اتزان الصمت .

يرى الباحثان في ضوء ما تقدم إن القيم الجمالية للحركة ناتجة من الغموض والسرد الذي يكون مطلبا رئيسا في الأداء الإيمائي ، فالحركة بزخرفتها قيمة جمالية بحد ذاتها فضلا عن أنها ناتجة من الكلمات التي ينطقها الممثل في اثناء ادائه التمثيلي ، فالحركة خزين عاطفي سواء في الحزن او الفرح او الغضب ، فهي تترجم الى لغة ذات فعل درامي يفصح عن الشخصية وعن الدور الذي تؤديه ، إضافة إلى ذلك امتلكت الحركة أنماط دلالية تمثلت في جسد الممثل الايمائي ذات قراءات متعددة لذا جاءت بعض الحركات ذات قراءة موضوعية وبعضها تعددت لتشمل العرض بأكمله ، بهذا تأخذ الحركة مبدأ التعددية من حركة بسيطة إلى حركة معقدة ذات فهم دلالي أوسع ، إذن الحركة أولا وأخيراً وسيلة المخرج لإيصال أفكاره إلى المتلقي .تعد الإيماءة إنموذج مصغر من الحركة في إيصالها للمعاني المراد إيصالها في العرض الإيمائي فمن خلالها يمكن للمخرج ان يقدم أفكاره وآراءه و طروحاته بوصفها وسيلة تواصلية بين الممثل والجمهور ، اذ ان عالم التمثيل الإيمائي "عالم مبتدع من لا شيء تحييه وتملؤه حركة الجسد الإنساني التي هي الوسيلة الأساسية للتعبير ، اسطوانة النص ، قطعة الاداء الموسيقي تحديد الموضوعات ، الإحداث ، المواقف بلغة الايماء " [119] . أضحت الإيماءة جزءاً جمالياً خالصا من عناصر السينوغرافيا لما تمتلكه من لغة تخاطب جميع الإفراد – المتلقي – وتأتي الميزة الجمالية للإيماءة نتيجة امتلاكها للسمة الإبداعية ودقة معلوماتها وهناك عدة افعال يقوم بها الممثل في التمثيل الصامت ليجعل تللك الصورة اكثر وضوحاً للمتفرج :

" أولا : عليه إن يكبر كل أفعاله وإيماءاته وحركاته وردود افعاله الجسمانية . أي ان يكون اكبر نوعا ما من حجمه في الواقع .....

ثانيا : عليه ان يكمل كل إيماءة يقوم بها قبل إن يبدأ بالإيماءة التالية ، عليه إن يفرق بين أفعاله وفي الحقيقة ، إن يفرق بين أجزاء أفعاله ....

ثالثا : عليه ان يضع نهاية لكل فعل من الأفعال ومعنى ذلك انه قبل الانتقال إلى الأسفل عليه إن يحرك الذراع بالاتجاه المعاكس قليلا ، بحيث يجعل الإيماءة إلى الأسفل اكبر ويمكن رؤيتها بسهولة وقبل الوصول إلى الإمام عليه إن يدفع ذراعه إلى الخلف قليلا ومن ثم إلى الإمام .... " [120] .تجلت أهمية الإيماءة في المسرح من خلال امتلاكها قدرة عالية في ربط الحركات والإيماءات الأخرى مع بعضها وربطها مع المحيط المشحون بالتقنيات ، فمجمل هذه الإيماءات ذات دلالات متعددة مرتبطة بالاخراج وتتمظهر بشكل رسائل مرئية ودلالات متغيرة ، إذ تجسد الإيماءة الفعل الدرامي وعالمه وتؤكد على هويته من خلال الجسد الحقيقي " [121] . إن الإيماءة في العرض الإيمائي لا تحد بشيء فهي مستمرة بمعناها المادي وهي مستمدة في استمراريتها من حركة الممثل المؤدي لها لذا فاللغة الإيمائية لا تكون محاكاة مباشرة لواقع موجود سلفا وبمعنى أدق تكون عبارة عن بناء او نموذج مجرد يسمح بالانتقال الى المعنى المراد ايصاله في العرض وبهذا " يمكن تقديم الإيماءة بأي طريقة يشعر المخرج بملائمتها مع الإنتاج ومنها المسرحيات التي من نوع (البرليسك) [122*] وفي الكوميديا الشخصية وخلال المقاطع الحوارية والمشاهد القصيرة يمكن استخدام الإيماءة لإغراض خاصة " [123] .إذ ميز " (لارتموس P. Larthomas) بين ثلاثة أنواع من الإيماء : إيماءات التمديد ، إيماءات التعويض ، ثم إيماءات المصاحبة ففي

() : ALBERTI . MADAHE . EVA . P . Ipid[117]

[118]( ) هازبراندات ، اندره : مصدر سابق ذكره ، ص 50 – 51 .

[119]( ) هازبراندت ، اندره : مصدر سابق ذكره ، ص 44 .

[120]( ) عبد الحميد ، سامي و وليد شامل : مصدر سابق ذكره ، ص 6 .

[121]( ) كير ، إيلام : سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، (بيروت : مطبعة المركز الثقافي العربي ، 1992) ، ص 117 .

[122](*) البرليسك : وهي المسرحية الساخرة (ساتيرية) التي تعتمد عادة على موضوع درامي معاصر وهي تتميز بأحتوائها على عناصر التناقض . اوكسنفورد ، لين : مصدر سابق ذكره ، ص 43 .

[123]( ) المصدر نفسه . الصفحة نفسها .

الحالة الأولى تحمل الإيماءة ملفوظاً لغوياً ، وفي الحالة الثانية تغيب اللغة نهائياً لتترك المجال للإيماءة وحدها ، و في الحالة الثالثة تحضران معاً جنبً إلى جنب " [124] .تعد الإيماءة اللبنة الأساسية في التمثيل الإيمائي ، فالإيماءات تدخل ضمن العلامات الايقونية ففي معظم الحالات نجد ان الممثل يقدم بأيمائته وصف لما يريد قوله وفعله فهو يحيل عن طريق الحركات والأفعال التي تطرح من جسمه فتبرز نوعان من الإيماءة هما " الإيماءة التي تصدر من الممثل ، والإيماءة التي يأمر بها المؤلف غير ان النوع الثاني ، الذي يأمر به المؤلف ، ليس مجرد جزءاً من المحاكاة انه ايضا الموقف الذي تتخذه الشخصية ، مع كلام يرافقه او يؤكده عليه او من غير الكلام ، حسب طلب المؤلف . فالايماءة ، او التعبير اللالفظي هنا يكون في الواقع الطريقة التي تنتقل بها الشخصية قصدها او عاطفتها " [125] .تمتاز الإيماءة بتعدد دلالاتها فالمؤدي الايمائي يختصر الايماءة بأيماءة هادفة ويوظفها لإبراز انفعالاتها من فرح وحزن ويأس ..... فتبرز للمشاهد ثمة تداخل بين " الحركة والايماءة والاشارة وهو ان الحركة شيء انشقاقي داخل المساحة ، اما الاشارة والايماءة فهي حركات موضوعية لجزء من اجزاء الجسم يحمل تعبيراً ، ويعتمد على اجزاء عضلات الجسم بينما تعتمد الحركة على جميع أعضاء الجسم " [126] .تمتلك الإيماءة قيماً جمالية بوصفها وسيلة الممثل الادائية بعد الحركة فهي فعل لحظوي يدور في لحظة ما لذا وجب إن يعطي تفسيراً لها يقدمها ويفسرها بقدراته و مواهبه الأدائية وحسب مقولة (سوزان لانجر) " الفن لا يعمم ولا يصنف " [127] .فأن الايماءة لا تشير فقط الى ما قد تحمله الشخصية من وقع المخرج عليها فقط ، وأنما تحمل تناغم في اللغة اليومية للمتلقي وهذه ليست بالمهمة السهلة لدى الممثل ، فكل ايماءة مقدمة او حركة ماهي ناتجة من خيال الممثل مع خيال المخرج ، أي انها ناتجة من الادراك الحسي وتكون نابعة من القلب ثم العقل .فالإيماءة هي النقلة (أي العبور) من حالة إلى حالة في التفسير العلمي للإيماءة والحركة والإشارة هي ناتجة من فعل الأعصاب (السمبثاوية) وهو العنصر الجوهري في رفد هذه الإيماءة والحركة والإشارة ناتجاً من ذلك فعل ديناميكي في الوجه أو الإطراف، .... فالجمال يبرز في أداء هذه الإيماءات والحركات من تمازجها مع عنصر الأداء المسرحي من إيقاع وتناسب ... وهذا يبين إن بمفردة أي عنصر من عناصر العرض في التمثيل الإيمائي لا يبرز قيمة جمالية بمفرده . فتقنيات التمثيل الايمائي تخلق تكاملية فنية في خلق جو ادائي يحيط بالممثل خالقة كتلة واحدة فجميع هذه التقنيات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً لانه ليس بالامكان ان تتكلم و تعبر عن مكوناتها دون وجود الممثل . فجميع العناصر البصرية والسمعية تتمتع بمرونة تتناسب مع الممثل الايمائي فسينوغرافيا العرض الايمائي هي نتاج تفاعلي بين التقنيات وأداء الممثل – وحتى بعض المخرجين يعد الممثل عنصر سينوغرافي – أي إن السينوغرافيا هي صورة من الانسقة المتوالية التي تسمح في إعطاء الدعم الكافي في العرض وعلى حد قول (ايتيان ديكرو) " إن الممثل الصامت يجد راحته في عدم الراحة " [128] .اخذ التمثيل الإيمائي مديات واسعة في عروض مختلفة ومن ضمن عروض التمثيل الايمائي انبثقت عروض عرفت باسم (المسرح الأسود الجيكي) وهي إحدى التقنيات المعاصرة لتقنية خيال الضل ، وتعتمد على الظلمة الحالكة التي توحي بفضاء لا أبعاد له يمكن ان يصور فضاءات واسعة . الفراغ المظلم احد مستلزمات المسرح الأسود الغاية منه وضع المتفرج "بمكان مطلق لا محدود تتحرك داخله وحدات او عرائس ملونة بالألوان الفسفورية التي تتوهج تحت ضوء الاشعة الفوق البنفسجية و تتكون الإشكال بتآلف عناصر التشكيل وهي الخطوط والأسطح والأجسام والفراغ واللون والضوء" [129] . فالقيمة الجمالية للمسرح الأسود تبرز من خلال امتلاكه للقيمة الخطية التي تعتبر من " اهم عناصر التشكيل ، وهذه الأهمية نابعة من ان القيمة الخطية يمكن أن تعطي قوة اندفاع هائلة سواء أكانت خطوطا حقيقة او اشكالاً ذات طابع خطي او الاحساس بالخطوط الوهمية الناتجة من تتابع العناصر المتشابهة مما يعطي احاسيس متعددة مثل الاتجاه نحو المجهول او اللانهائي " [130] . تمثيل المسرح الاسود القريب جدا من التمثيل الايمائي نجد فيه الممثل فيه يتميز " بالمرونة الموضوعية التي تحقق الضمان لحركة الاشياء في ايقاع عام بدون اية زيادة او تأخير للحفاظ على الشكل ودقته تحت الاضاءة فوق البنفسجية" [131] . تتجلى جمالية سينوغرافيا المسرح

---

[124] ( ) بنكراد ، سعيد : دراسة مدخل الى اللغة الايمائية في المسرح ، مجلة علامات ، (مجلة الكترونية ، العدد 4 ، 2003) ، ص 2.
saidbengrad.free.frshow…asb

[125] ( ) جبرا ، ابراهيم جبرا : الاسطورة و الرمز ، ط2 ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980) ، ص81 .

[126] ( ) غلوم ، ابراهيم عبد الله واخرون : مصدر سابق ذكره ، ص 229 .

[127] ( ) بدر ، محمود اسماعيل : مفهوم الاشارات المسرحية في العرض المسرحي ، مجلة الرافد (الشارقة : تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام ، العدد 61 ، سبتمبر ، 2002) ، ص 75 .

[128] ( ) باربا ، اوجنيو واخرون : طاقة الممثل (مقالات في انثروبولوجيا المسرح) ، ت : سهير الجمل ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، بلا ، ت) ، ص 62-63 .

[129] ( ) عبد العزيز ، صبري : مصدر سابق ذكره ، ص 45 .

[130] ( ) عبد العزيز ، صبري : مصدر سابق ذكره ، ص 45 .

[131] ( ) المصدر نفسه ، ص 47 .

الاسود في ان " يتعلم الفنان كيف ينظر الى الطبيعة بعمق ليستخلص القوانين التي تربط بين الجزء والكل بمنهج علمي يستخلص القيم الجمالية من الطبيعة واعادة تنظيمها بحيث تعبر عن فكر ومفهوم جديد وذلك بتنظيم عناصر التشكيل داخل الحيز المطلق اللامحدود وهو الفراغ المظلم " [132] فأعتماد المسرح الاسود بشكل اساس ينصب في " صياغته على التشكيل في الفراغ و في آن واحد وتتكون الاشكال بتآلف عناصر التشكيل التي هي اساس التعبير البصري" [133].ولدراسة التكوين لعناصر التشكيل يجب البحث في ترتيب هذه العناصر: " الخط ، المساحة ، الكتلة ، الملمس ، الخامة ، اللون ، الضوء من خلال وحدة الشكل ، التنوع ، السيادة ، العمق الفراغي ، التوازن كما ان الايقاع من الاشياء الهامة في تألف عناصر التشكيل في المسرح الاسود " [134]. تمتلك سينوغرافيا عروض المسرح الإيمائي الشرقي جمالية لا تقل شأنا عن السينوغرافيا في عروض المسارح الأخرى ، فالعروض اليابانية الإيمائية ذات ابداع فني شديد الثراء تأخذنا في ترحال الى أعمق آفاق التأمل الإنساني من خلال ابسط الإيماءات فتقنياته ذات سحر تأملي تطغي على نفوس المشاهدين فيرى (عقيل مهدي) في إن " الفكرة الاثيرة لليابانيين والصينيين القدامى ، هي كيفية تهيئة المتفرج لانتظار ما سيحدث بحيث يكون منقادا لان توضح في تفكير – منصي- أي يحيا على خشبة المسرح " [135] . امتازت خشبة المسرح الشرقي بجمالية عالية كونها ذات مواصفات بدقة متناهية في عملها فهي تشبه الدائرة وهذه "وسيلة تستعمل للانتقال السريع من مشهد الى آخر وذلك انها تنقل بأتجاه المتفرج وبآلية شبيهة بالمائدة الدوارة مشهداً يكون قد سبق له وجهز خلف الخشبة " [136] .تـعد الموسيقى عنصرا بارزا في الإعمال اليابانية الصـامتة كما في عروض (دماري) [137*] فضلا عن الازياء التي اخذت هي الاخرى حيزاً مهماً في هذه العروض اذ يظهر الممثلون وهم يرتدون ملابسهم المبهرجة فيقدمون عروضهم بأسلوب راقص " [138] . اضافة الى ذلك استخدام الممثل للقناع المؤسلب ، وهنا يكمن " التحدي امام هذا الممثل في جعل القناع لا جزءاً من آلية حذف والغاء ، وانما اداة للاضافة والاضاءة والكشف ، بحيث يجلب لنا في نهاية المطاف الوجه الحقيقي للشخصية " [139] .فالقيمة الجمالية في سينوغرافيا المسرح الياباني نابعة من تقنياته التي تخلق الصورة المسرحية التي تعمل على خلق الانسجام والتآلف بين اجزاء العناصر الاخرى وهذا التآلف والتناغم هو حركي وغير ثابت في رتابة مملة. وتلعب الاضاءة بقيمتها العالية في الجمال مفتاح لدى المتلقي في كشف مضامين الاداء الايمائي – الياباني – فبالإضافة الى وظيفتها البصرية تعمل بوظيفة اخرى تدخل ضمن المؤثرات السمعية فسينوغرافيا المسرح الشرقي المتمثلة في الازياء وفنية التنكر (مكياج / القناع) والديكور والاضاءة جميعها تخلق جو مشحون بالإبداع الفني .

أولاً : إجراءات البحث

1- **مجتمع البحث**

يتكون مجتمع البحث من (20) عشرين عرضاً مسرحياً إيمائياً قدمها محلياً المخرجون العراقيون على مسارح بغداد حصرياً وللحقبة 1992- 2008 والتي تشكل السينوغرافيا في أساليب إخراجها مرتكزاً أساسياً في تجسيد أفكارها، وبحسب الجدول الآتي :-

ت	اسم المسرحية	المؤلف المعد	المخرج	سنة العرض
1	قفشات التمثيل الإيمائي	منعم سعيد	منعم سعيد	1992
2	قصة إنسان	حنين مانع	محسن الشيخ	1992
3	انت أنا – أنا أنت	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1992
4	العزف على اوتار الجسد	منعم سعيد	منعم سعيد	1993
5	كومودوس	مثال غازي	حامد خضر	1993
6	سامبفيل	خالد احمد مصطفى	خالد احمد مصطفى	1994
7	بانتاكراس	خالد احمد مصطفى	خالد احمد مصطفى	1994
8	الثرثرة	شفاء العمري	شفاء العمري	1995
9	الميم	منعم سعيد	منعم سعيد	1995
10	أنت+أنت = لست أنا	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1995
11	فك من ؟ يقضم من	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1996
12	التفاحة	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1997

[132]( ) المصدر نفسه ، ص 48 .

[133]( ) المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

[134]( ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[135]( ) يوسف ، عقيل مهدي : في بيئة العرض المسرحي ، (بغداد : مطبعة أسعد ،بلا ، ت) ، ص 46 .

[136]( ) ميتياكة ، شوتارو : مصدر سابق ذكره ، ص 66 .

[137](*) دماري : تتطابق مع العروض الايمائية (البانتوميم) في الدراما الاوربية ، حيث يتم التمثيل دون الحوار. وقد نشأ هذا اصلاً كنوع من العرض الشخصي للممثلين البارزين لدى تشكيل فرقة مسرحية جديدة . لذا فأن المسرحية من طراز (دماري) قصيرة جدا بالضرورة بحيث لا تستمر اكثر من عشر دقائق .
ميتياكة ، شوتارو : مصدر سابق ذكره ، ص 79 .

[138]( ) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[139]( ) ـــ : بوابات الليل (ست قصائد من مسرح النو) ، ت : كامل يوسف حسين ، مجلة الرافد ، (الشارقة: تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام ، العدد 57 ، يوليو ، 2002) ، ص 89.

13	ماريونيت مكبث	سيناريو وسينوغرافيا جواد الحسب عن مسرحية (مكبث) لشكسبير	جواد الحسب	1999
ت	اسم المسرحية	المؤلف المعد	المخرج	سنة العرض
14	عطيلو	سيناريو وسينوغرافيا انس عبد الصمد عن مسرحية عطيل لشكسبير	انس عبد الصمد	2001
15	امسية صامتة للشيخ الصامت	طلال هادي	طلال هادي	2001
16	الصمت كالبكاء	سينوغرافيا انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2003
17	تحت فوق فوق تحت	طلعت السماوى	طلعت السماوى	2004
18	القلق	منعم سعيد	منعم سعيد	2007
19	حلم في بغداد	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2008
20	شارع وحياة	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	2008

2- **عينة البحث**

اختار الباحثان عينة البحث ، وكما مبينة في الجدول رقم (2)، بالطريقة القصدية ، وللمسوغات الآتية :

1- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى .
2- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية والاشرطة (CD) و((VHS والصور الفوتوغرافية لهذه العينات مما تساعد الباحثين في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها .
3- تواجد مخرجيها كأعضاء في الفرقة القومية للتمثيل مما يتسنى للباحثين اجراء المقابلات معهم .
4- لم يتم تناولها في الدراسات السابقة .
5- اعتمادها في الاخراج وايصال الفكرة على السينوغرافيا والتحولات الحركية الايمائية محوري الدراسة .
6- عروض خضعت لتكامل فني مستمر في اثناء اجراء تجاربها- عرضها- واشتراكها في عدة مهرجانات .

جدول رقم 2

ت	اسم المسرحية	المؤلف- المعد	المخرج	سنة العرض
1	ماريونيت مكبث	سيناريو وسينوغرافيا(جواد الحسب)_عن مسرحية (مكبث)_لـ شكسبير	جواد الحسب	1999
2	عطيلو	سيناريو وسينوغرافيا انس عبد الصمد عن مسرحية (عطيل) لشكسبير	انس عبد الصمد	2001

3- **أداة البحث :**

اعتمد الباحثان المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، اذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها- ويتكرر لدى عروض اخرى .

1- اقراص التسجيل (CD) والصور الفوتوغرافية .
2- المقابلات الشخصية والمقالات النقدية والنصوص الاصلية .

4- **منهج البحث :**

أعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصف العروض وتحليل جماليات السينوغرافيا فيها .

ثانياً : تحليل العينات

1- مسرحية : ماريونيت مكبث [140](*) .

تأليف: وليم شكسبير

سيناريو وسينوغرافيا واخراج : جواد الحسب [141](**)

تقديم : فرقة الاتحاد العام لشباب العراق

مكان العرض : منتدى المسرح – بغداد – 1999

تعد مسرحية (مكبث) من المسرحيات الدموية التي تحمل في جعبتها مجموعة من المسميات التي تحيط بالمجتمع مثل القتل ، الخيانة ، الشر ، حب المال والسلطة ... لكن السمة الغالبة لها القتل وحب المال فضلاً عن الصراعات النفسية التي تعيشها شخصياتها مع الشخصيات المحورية او مع الذات .

محور المسرحية متكون من عملية القتل التي يقوم بها (مكبث والتي جسدها الممثل أنس عبد الصمد) للملك (دنكن) بدافع محرض من (الليدي مكبث)، من خلال هذه الاحداث يبدأ سيل من هذه الجرائم وباحداث متسلسلة.

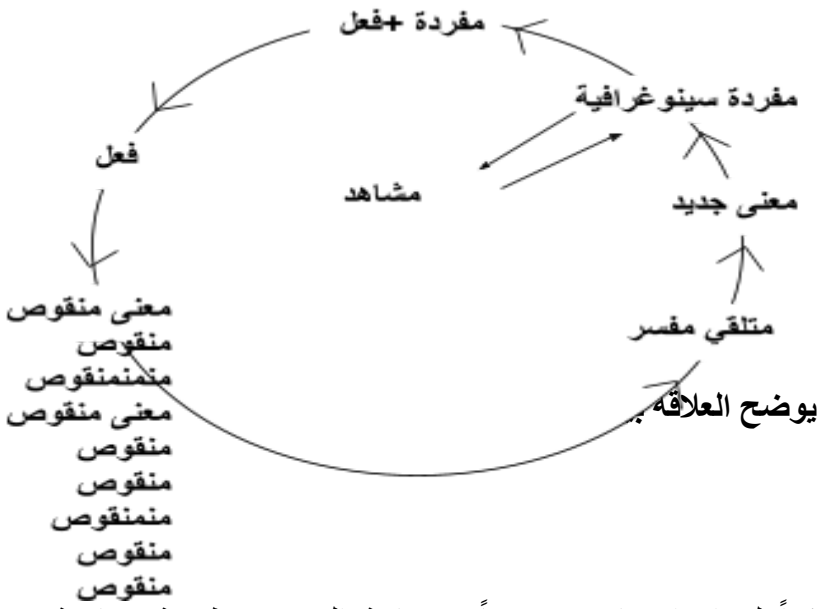
اتسم اداء (مكبث) منقاداً بجاذبية المال وحب العرش، تدفعه نبؤة الساحرات في ان يصبح ملكاً هذا من جانب واحلام (الليدي مكبث) من جانب آخر محفزة لديه دوافع القتل المتجسدة في قتل (دنكن) الملك الشرعي ،

---

[140](*) مسرحية ماريونيت مكبث: مسرحية بانتومايم عرضت على قاعة منتدى المسرح يوم الخميس في 4/11/1999، تمثيل (انس عبد الصمد، زياد الهلالي، نوال جاسم، وآخرون) حازت على أربع جوائز منها أفضل اخراج.

[141](**) ينظر ملحق رقم (1)

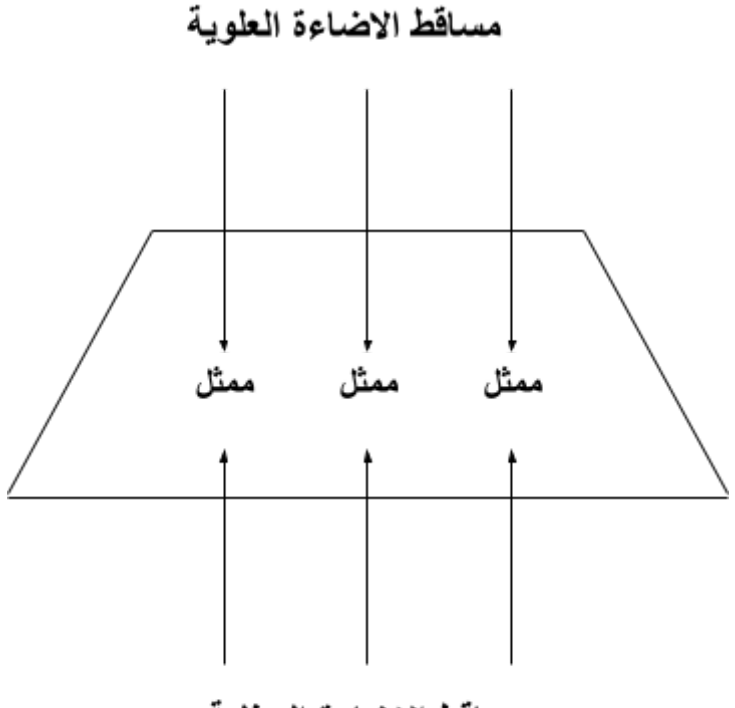
وعليه بعد ذلك ان يقتل شهود الجريمة في تفكيره . قدم المخرج (جواد الحسب) هذه المسرحية بطريقة غير متداولة ومألوفة للناظر (المتلقي) – بطريقة الماريونيت – أي على شكل دمية، متخذاً من (مكبث) دمية متحركة بوساطة الخيوط . وتكون هذه الخيوط مستمدة من خيوط الشر التي تحيط من قبل (الليدي مكبث)، ليؤدي عملية القتل، والقتل هنا تجسد بطريقة جديدة تختلف عن سابقتها من العروض ومن خلال الدمية التي قدمها المخرج . تمثل (مكبث) بدمية تتحرك بوساطة خيوط من الاعلى تحركها نحو (الخنجر) لتأخذه وتبدأ بعدة انتفاضات ومن أهم هذه الانتفاضات هي عملية القتل ومن ثم تبدأ انتفاضات شخصية منها تمردها على نفسها في قطعها للخيوط . قرأ المخرج (الحسب) النص الاصلي قراءة مغايرة وممحدثة متخذاً من عملية القتل بداية الاحداث بخلاف النص الشكسبيري . أحدث المخرج حالة جديدة في العرض مقدماً حالة غريبة في العرض المسرحي وهي تحول الدمى الى شخوص بوساطة التمثيل الايمائي معتمداً الجسد والايماءات وعناصرالسينوغرافيا بديلاً عن الكلمات انطلاقاً من ان الحركات الايمائية اصدق من الكلام . إن هذا الأسلوب في البناء الدرامي من تراتبية الإحداث المتصاعدة اتخذه المخرج ليشكل اقتراباً درامياً واضحاً من مناطق الأداء الشكسبيري . جاءت الحركات الإيمائية التي قدمتها شخصية (مكبث) محاكية للفعل الدموي لعملية القتل وفق ما أراده النص الشكسبيري وهذه الحركات الايمائية عبارة عن أرواح بعيدة عن شكل الأجساد المادية، فالمخرج عمد بلجوئه الى استخدام الحركات الايمائية للافصاح عن رؤيته الأدائية للعرض. جاءت اللغة الإيمائية عند (الحسب) لتقلل وتمحي اللغة المحكية متخذاً من الجسد المتكلم لغة مقروءة من قبل المتلقي فعناصر السينوغرافيا في هذا العرض الايمائي تضاعف دورها لتحتل مكانة بارزة ولتصبح الرديف الذي يتحرك حركة موازية لحركة الجسد، فالحركات الايمائية المتوالدة من بداية العرض من لقاء (مكبث) و (الليدي) كانت حركات موحية ومتعلقة بثيمة الجريمة التي اقترفها فأصبحت لوحة الموت تطاردهُ لذا عمد المخرج على تقديم سينوغرافيا خاصة متأتية من البناء العام للفعل نفسه وبمعنى آخر اعتمد المخرج على السينوغرافيا في هذا العرض من اجل بناء الفضاء الداخلي للشخصيات بعناصر سينوغرافية مساندة ومتخيلة للمفردات التي يحملها العرض منطلقاً من اصل حركة الممثل، فكل ما يشاهده ويتفاعل معه المتلقي ويسمعه ويشمه هو عنصر من عناصر السينوغرافيا وبما فيها تنمية خيال المتلقي والذي هو عنصر سينوغرافي ضمن العناصر السينوغرافية الاخرى . جاء اهتمام المخرج بالحركات الايمائية من اجل اسناد الفكرة التي يقدمها العرض وبطريقة فنية وحديثة محققاً بعداً جمالياً في المشاهد المنظرية، لذا تم خلق حالة توافق بين الحركات الايمائية والعناصر السينوغرافية وهنا استطاع الممثل ان يحصل على معيار لتحديد الشخصية التي يلعبها وكيفية تميزها عن الشخصيات الاخرى . اراد المخرج (الحسب) من تقديمه هذا العرض في بناية منتدى المسرح من تحقيق مقاربة معمارية مع البيئة الشكسبيرية الحقيقية والمشابهة لعروض شكسبير، لذا عمل على تطويع المكان من خلال تفكيك احد العناصر السينوغرافية – المنظر- لكي يتلائم مع الاداء المسرحي الشكسبيري، محققاً من وراء ذلك قيمة جمالية تسند العرض وتدعمهُ بأفق ذات قيم متعددة من المنظرية المشهدية لكي تتقارب مع العرض الايمائي . لفضاء المتحقق في عرض (ماريونيت مكبث) عبارة عن تمثيل ذهني وانفعالي للاحداث والمواقف ذلك بخلقه انطباعاً صورياً معبراً عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات فحملت المنظرية المشهدية عنصر سينوغرافي جمالي يعطي احساس لدى المتلقي نابع من افكاره المتعاطفة مع العرض الايمائي، فالمنظر المقدم هو حالة ساندة للعرض ومؤسس لاطر جمالية مكملة للعناصر الاخرى للسينوغرافيا، وهذا الفضاء الجمالي المتحقق جاء نتيجة ابداع المخرج في اعتماده على اسلوب انتخاب المشاهد التي تحمل صفة الدرامية ليوظفها بتأزم الصراع في اعلى صوره ليربطها مع المشاهد الآتية ، فالفضاء المقدم كان محمل بالعلاقات والدلالات التي يبثها للمتلقي ، فالمفردات التي يبثها العرض منبثقة من الواقع التي تعيشه الشخصيات من قتل وحب المال والسلطة ...، فالجسد جاء متوحد مع الفضاء ليتخذ بعض المفردات البسيطة التي تسند الفكرة الاساسية للعرض . الترابط بين الجسد والفضاء من اهم الارتباطات الايمائية نتيجة للاضافات التي يحققها من جمالية وهذا يعني ان مفهوم السينوغرافيا يبقى مغيب ، وتصبح العناصر منقوصة المعنى ، ولكي يكتمل المعنى في ذهن المتلقي قد اخضعت لعدة تأويلات وقراءات، فالمفردة الايمائية هي جامدة يضاف اليها الفعل لتحول الى فعل ذو معنى منقوص ، مكتملاً في ذهن المتلقي ليكون معنى جديداً وهذا المعنى الجديد يشارك في بناء الحدث الدرامي الرئيس . كما موضح في المخطط الآتي :



مخطط يوضح العلاقة .

جاء الديكور موحياً ومؤكداً للاداء الايمائي، موزعاً في باحة المسرح بطريقة متناسقة تخدم فكرة العرض، تمثل بكرسي دوار بلون احمر ليؤكد دموية الاحداث من خلال لونه ودلالة على السيرورة الملوكية الدموية من خلال شكله الدوار. ومروحة عمودية ومقصلة داعمة للأفكار اعلاه ومعززة لها، فضلاً عن اكساب العرض قيمة جمالية مضافة من خلال توزيعها بشكل متناسق لتملأ الفضاء- الباحة - . الديكور الذي وضعه (الحسب) لا تستكمل شروطه الدلالية الا من خلال الممثل ، لأن الممثل في العروض الايمائية اهم من العروض الحوارية، فالممثل هو الذي يحرك القيم الجمالية المتكاملة في الديكور، فتعامل الممثل مع هذه القطع الديكورية يدعمها قيماً جمالية تصويرية يبهر المشاهد من النظر اليها. قدم الديكور المتناثر في بعض اماكن العرض- وسط الباحة- لكي ندرك بعض المظاهر المنفردة لتلك التكوينات، عند النظر الى العرض سوف ندرك بعض المظاهر المنفردة للديكور التي يحويها الاطار العام للعرض، جميع هذه القطع الديكورية متوقفة الفهم نوعاً ما عند المتلقي ما لم تكتمل العناصر السينوغرافية مع تفاعل الاداء الايمائي أي بوساطة حركة التمثيل الادائي الايمائي مع هذه القطع الديكورية لكي تخلق لغة يفهمها المشاهد لان الاداء التمثيلي الايمائي يمنح سيادة للكتل المحيطة به ويخلق رباطاً مع القطع الديكورية محققاً بذلك ديكوراً ميتافيزيقياً . اما الإضاءة فقد صممها (الحسب) ونفذها (سنان العزاوي) بشكل علمي وفني وجمالي من خلال الانتقالات الضوئية التي اعطت للعرض تنوعاً بصرياً أدى الى تشكل الايقاع العام للعرض، كانت ذات مساقط مختلفة، صممت منطلقة من اسفل الممثل نحو الخشبة ومن ثم نحو الممثل بصورة عمودية ومجموعة ضوئية ذات مساقط أفقية تدلت من اسفل السطح العلوي نحو الممثل، كما موضح في المخطط الآتي :

مخطط يوضح مساقط الاضاءة الموجهة للممثلين



فتداخلت المساقط لتعطي رموزاً تفرزها لغة الالوان وبدورها ساندة للانفعالات الذاتية للشخصية ومأساتها فهذه المساقط جاءت لتسند الاضطرابات النفسية التي تمر بها الشخصيات لتصور لنا العالم التي تعيش فيه .

جاءت اشتغالات الإضاءة في اتصالها مع المشاهد لأجل خلق صورة جمالية وفنية حاملة شكلها ومضمونها النسقي والعلامي داخل المشاهد، خالقاً من ذلك (العزاوي) اضاءة مسايرة للاحداث وليس لها مرجعياتها لدى المشاهد لانه عمل على عنصر الابداع والحداثة الضوئية بذلك جعل المشاهد في شد وترقب حتى يخلق عنصر الغرابة في نفسه (العزاوي) قدم الاضاءة بصورة منظومة اتصالية وبنائية وفضلاً عن ذلك انها لغة تراسلية مع المشاهد لتأخذ مدياتها الواسعة التي هي ابعد من عملية الكشف وابراز طبيعة المكان . اعتمد المخرج (الحسب) اعتماداً كلياً على حركة الممثل الايمائية المدعومة بالاضاءة في طرح قيم جمالية ونفعية ونفسية مع احداث تأثير سايكولوجي على المتلقي، وهذا ما أكده (وليد شامل) بقوله: " انني ما زلت خائفاً من تأثير هذا العرض حتى بعد انتهاءه " [142]. الاضاءة منحت المنظر ثقلاً بصرياً وصورة حلمية شفافة ومستويات متعددة لاجل بيان ودعم فكرة القتل فضلاً عن تحقيقها بعداً وظائفياً، ساهمت في اعلان المناخ الجرائمي وأساليب (مكبث) اضافة الى دورها في تحقيق المعادل الصوري للعرض، خالقةً أنساقاً متشابكة مع العناصر السينوغرافية الاخرى سامحة للمتلقي الغوص في فضاء التأويل من خلال تعددية المعنى والدلالة المتوخاة منها .اما الموسيقى فكان لها دور في تعزيز الجانب السمعي من خلال ارتباطها الوثيق بالفكرة الفلسفية التي ينطلق منها تأسيس الافكار التي يمنحها العرض، فقد جاءت مسايرة للعمل منذ بدايته، نابضة لحركة الممثل ومحققة الصدمة والدهشة فضلاً عن تحقيقاتها الجمالية .الموسيقى في مسرحية (ماريونيت مكبث) كانت محافظة على الايقاع العام للعرض الايمائي سواء بالسرعة ام بالبطأ واصبح لها تأثير على حس المتلقي سمعياً . قدمت الموسيقى مصاحبة بأداء بعيد عن الروتين متمثلاً بأداء حامل صفة التجديد والدقة فجاء الاداء الموسيقي مسايراً للاحداث بصورة منمطة ومتوافقا مع تراتبية الاحداث المتناغمة مع الموسيقى فضلاً عن ذلك خلق الاداء الموسيقي مع الحركات الايمائية شفرات وترميزات تحيل المتلقي الى خلق اندماج بصري وسمعي حقيقي ومن ثم تخلق حالة تأزم وتأجج حتى الوصول الى الذروة. فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتلقي من الايقاع السمعي وهذا السر الذي يكمن في جمالية هذا العرض، وكان الغرض من ذلك هو شد وزج المتلقي مع العرض الايمائي . اما الازياء فقد كانت تمتلك دلالاتها التعبيرية والرمزية والتي تمخضت بقراءات متعددة فقدم (المخرج) الالوان التي تصاحب الازياء بلغة طاغية فيها الضوء والظلال (كياروسكورد) أي الابيض والاسود أي المعتم والواضح او الظل والضوء حسب المفهوم الايطالي . صمم المخرج (الحسب) الازياء وقام بتنفيذها (جبار خلف)، فألبس (مكبث) زي برداء يغطي فقط المنطقة السفلى من الجسم وبلون اسود وترك المنطقة العليا عارية واضعاً طلاء مكياج أبيض يحيط المنطقة العارية دلالة على توكيد وضوح الاداء الايمائي وفي دلالة أخرى هو أرتباط روحي مع الدمية الذي تحول عنها ولربما الزي العلوي قد يسبب اخفاء ملامح الجسد، يرى الباحثان من ظهور (مكبث) عارياً من المنطقة العليا هو ما اراده المخرج من هذا الزي هو خلق شخصية ديناميكية واعطاء الجسد دوره في التمثيل الايمائي ومسند بالعناصر السينوغرافية ولربما كان المخرج يخلق جسراً ترابطياً ممتداً من زي الدمى وتحول الى انسان حي (مكبث) ، او يعود استخدام زي مكبث نصف عاري هو ان الاداء الايمائي هو اداء جسدي فالجسد يبرز اكثر عندما يكون نصف عاري ويخلق لوحة بصرية اقوى من وجود زي يغطيه وبهذا سوف يحقق قيمة جمالية مضافة الى القيم الجمالية السينوغرافية . اما شخصية (الليدي) فأرتدت زيا ملونا بلونين الأسود والرمادي، فقدم المخرج بعض الدلالات من هذا الزي لان اللون الرمادي القريب من لون الرصاصي متكون من مزج لوني الابيض والاسود أي انه لون حيادي وهذا ما يتجلى في شخصية (الليدي) بحياديتها مع الملك و (مكبث) وهي تحمل في طياتها المكر والشر وحب المال، وكذلك اللون الاسود ليس وضعه المخرج اعتباطاً وانما دلالة على شخصية (الليدي) ذات شخصية مزدوجة من الأوجه المتعددة فهي الزوجة والشريرة في نفس الوقت، وفي دلالة اخرى هي سوداوية حياتها الوجدانية. يرى الباحثان ان اللون الاسود والرمادي اعتمده المخرج في شخصية (الليدي) التي اوقفت مستويات المتلقي وثبتت عدوانيتها وشيطانيتها اذ يشاع في الدوام على ان اللون الاسود يدل على – كما ذكر سابقاً – الشر... مما يستقرأ المتلقي على الفور شخصية مكبث ومكوناتها الداخلية .

اما الشخصيات الباقية متمثلة بشخصية (بانكوهو) و (مكدف) أرتدت زياً باللون الأبيض دلالة على النقاء والحب والخير وكذلك انتج اللون الابيض مستويات جمالية وفنية متواصلة مع دواخل متلقيها وإحساسه وافكاره .

---

[142]( ) من مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج (جواد الحسب) في دائرة السينما والمسرح يوم الاثنين27/7/2009.

مجمل هذه الألوان وضعت المتلقي في قراءات جمالية وفنية عديدة وآراء مفاهيمية متعددة وكثيرة وقد خلق من هذا التباين لغة تقرأ بأوجه كثيرة .

جاء المكياج ليخلق عملية توضيحية للشخصيات متناغما مع الاضاءة فطلاء الوجه قدم مكياجاً لتوضيح ملامح الشخصية ولتعزيز الدلالات الاخرى من عناصر السينوغرافيا، وكذلك وضف الشعر المستعار في شخصية (مكبث) لخلق دلالة ترابطية مع الدمية التي تحولت الى (مكبث) .زادت الاكسسوارات – التاج، الصليب، المقصلة، الاقداح ، السكين، فرع الشجرة، الخنجر... من قوة المعنى من خلال تعرية الاشارات في الوعي الجمعي ، لخلق الاجواء القائمة التي تقترن بصورة الاهتزاز النفسي والقلق الجمعي نحو العرض المقدم – الايمائي- وهي محاولة لجمع اشلاء الاجزاء المنقسمة من الصورة الكبيرة- القتل- التي تشضت في باحة العرض . وعند قراءة الدلالات التي تحملها الاكسسوارات على أنفراد فنجد بان التاج قطعة اكسسوارية دالة على الملوكية وموقعه فوق الرأس ليغطيه، فسرعان ما يتحول في بعض المشاهد دلالة على تحول الملوكية الى ملك آخر . وكذلك انتج الصليب دلالة على ان الرب هو الشاهد على هذه الفعلة الدموية الهوجاء التي تدع حب المال والسلطة في تنفيذ عملية القتل. واما المقصلة فهي رمز طبيعي للعقارب والمحاكمة على الجاني وبقاء المقصلة ثابتة دلالة على ان عملية القتل والخيانة عملية لها عقاب في كل زمن. اما السكين فيحمل دلالة على عملية القتل مضاف اليه اداة القتل الثاني هي (الخنجر) . واما فرع الشجرة الذي كان يحمله الممثل (قائد هادي) قدم دلالة رمزية طبيعية على الغابة، لان العمل كان لا يسمح بوضع غابة بتفاصيلها فلجأ الى فرع شجرة ليقدم دلالة رمزية للغابة الكبيرة .وظف المخرج أجساد الممثلين وحركاتهم في خلق دلالات تركيبية تتشظى الى اكثر من مدلول، متخذاً من شخصية (مكبث) بتحولاته الكثيرة النابعة من دواخل نفسية فتارة يظهر (كلب، او حاضن الكرسي ، او قرد ، او ذئب...) فينهار الشكل في لحظة – أي ان حركة العناصر السينوغرافية سواء كانت الايقونية (الصورة) والاشارية حيث تسود العلاقة السببية بين الدال والمدلول – وهذه حالة التغير في الحركة الى شكل جديد مبني بناءاً تركيبياً يدفع بالمدلولات الجديدة للدلالة ذاتها الى الامام طواعية في الحركة مرونة الاداء ، وان الدلالة المتفق عليها تحرك الكلام وتجعل من الجسد هو الصورة الحركية، والحقيقة ان السينوغرافية غير مرئية بل ان دورها الاساس تبرز الحركة الايمائية وحركة الممثل بشكل واضح، والمقصود انها غير مرئية أي انها تصوغ المكان وتملأه في نفس الوقت . عمد المخرج الى تقديم حركات تعبيرية راقصة في داخل العرض انطلاقاً من ان التمثيل الايمائي يوظف الرقص التعبيري لخلق قيم جمالية ذلك من خلال السمة المميزة في الصورة المشهدية التي يقدمها العرض نحو التشكيل والتكوين الدلالي لذا قدم المخرج سينوغرافيا تعمل بشكل محكم وجمالي معتمداً على ابداعاته الجمالية ومستثمراً خبرته الاخراجية معتبراً ان السينوغرافية " لغة تعمق لغة العرض الجمالية وربما توازي في عملها اداء وحركة الممثل ذاته لكي تحقق الانسجام الهارموني في حركة الممثل مع العناصر السينوغرافية " [143]

2- مسرحية عطيلو [144](*)

سيناريو وسينوغرافيا واخرج : أنس عبد الصمد[*145](*)

مكان العرض : المسرح الوطني – 2001

مسرحية (عطيلو) معالجة للنص الشكسبيري بالاداء الايمائي ، تدور إحداثها حول مفهوم الغيرة التي يبني – ياكو – آماله عليها وأفكاره الدنيئة للتخلص من (عطيل) ، تمتد خيوط (ياكو) ليس لتحقيق غيرته من حب (دزدمونة) لـ(عطيل) فحسب بل نحو غيرة مغايرة أخرى متمثلة بالسلطة وحب المال . تمت المعالجة الادائية من خلال استحضار ثلاث شخصيات هي (عطيل – دزدمونة – ياكو) ، قدمت شخصية (ياكو) في غرابة شديدة حملت في مضامينها الروح الشريرة والشيطانية التي تصب الحقد والعداوة نحو (عطيل) ، أكثر من انها مريضة نفسياً بحب المال والسلطة . نجد في مسرحية (عطيلو) قمة الغرابة تمثلت في شخصية (ياكو) التي لا تهدأ الا

---

[143]( ) مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج (جواد الحسب) في دائرة السينما والمسرح بتاريخ الاثنين 27/7/2009 .

[144](*) مسرحية عطيلو : مسرحية معدة عن مسرحية – عطيل – تأليف وليم شكسبير .

[145](**) أنس عبد الصمد : رئيس ومؤسس فرقة مسرح المستحيل للمسرح الحديث في بغداد 1991 ، وحصل على دبلوم فنون ببغداد وبكالوريوس فنون مسرحية اخراج (طوكيو) ، ومخرج بالفرقة القومية العراقية وعضو نقابة الفنانين العراقيين وعضو ومدرب جمعية فنون الاديان القديمة / الهند ، وعضو فرقة مسرح الملتزم الايطالية 1997 ، وعضو فنون مسرح المايم اليابانية (طوكيو) ، وممثل ومعلم كيركراف (ورك شوب) معتمد في طوكيو وبغداد والمغرب ، درب العديد من الفرق المحلية والعالمية والعربية اهمها : (box 10) اليابانية (أيروكوسان) اليابانية الفرقة القومية العراقية مهرجان الجسد التاسع في المغرب ، اخرج للمسرح السمفونية الحمقاء 1992 ومكبث وعطيلو وصمت كالبكاء وهس وحلم في بغداد وعرضت جميع اعماله في مهرجانات عالمية ، وحصل على تكريم من مهرجان اكاديير للجسد التاسع عن مجمل اعماله في مسرح الجسد في العراق والمنطقة العربية ، ومدرب كيركراف في وزارة الثقافة اليابانية من سنة 2004 ، ولديه تحت الطبع دراسة (المسرح العراقي والمسرح الياباني تشابه القارة واختلاف الأسلوب) لحساب وزارة الثقافة اليابانية بعد تميزه خلال الدورة التي اقامتها في طوكيو عام 2006 ، وحصل على أفضل ممثل عام 1999 في بغداد عن مسرحية (ماريونيت مكبث) عرضت في بغداد وحصل على أفضل اخراج عن مسرحية (عطيلو) عرضت في بغداد عام 2001 .

عندما تحصل على مآربها الدنيئة بوساطة الفتن وأنواع الدسائس والخدع والحيل . شخصية (عطيل) جاءت بشفافية عالية وصادقة المشاعر ، ينشأ حب عميق في داخل هذه الشخصيات نحو (دزدمونة) وهذا الحب الذي ضحى ومازال يضحي من اجله – عطيل . موقف (دزدمونة) موقف مسالم ، كذلك حاملة قلب طيب ومحب لـ(عطيل) وعبر تبني خطاب الجسد انحازت فكرة الغيرة والحقد المحمل بـ(ياكو) لتصل إلى الجمهور عبر مسرحية (عطيلو) ، وترك (أنس عبد الصمد) للغة الجسدية كي تعبر عن مضامين ملحة انبثقت من قضية الغيرة والكره والعداوة تحت وطأة الافكار الدفينة داخل (ياكو) في لغة صامتة مليئة بالشفرات العالية القابلة للتأويل فأحتكم العمل لما هو جمالي وفني وإنساني . الغيرة والأنانية والخيانة محور العمل المسرحي من خلال هذه المآخذ احتوى العمل على احداث وتحولات درامية تشظت إلى نقطة جوهرية تجلت عبر مفاصل الاداء المسرحي متمثلة بنصب القتال والعداوة والمكيدة وكل هذه الاحداث الرئيسة تأسست على شكل تجسيد في أداء واضح ومرمز ومتأول عبر التعبير الجسدي . شخصيات المسرحية تمثلت حسب ظهورها بالاداء هم (ياكو – عطيل – دزدمونة) . أما الديكور متكون من بيانو وسط المسرح ، وسرير يسع لشخصين . جاءت الأزياء ذات ترميز وتأويل وقراءات متعددة وهذا ما تجلى في زي (عطيل) ، إذ ارتدى زي خارجي بلون ابيض وفي داخل شخصيته لون ابيض دلالة الحب والمشاعر الصادقة والمخلصة للاخرين وما فيهم حبيبته (دزدمونة) ، وكذلك زي (ياكو) الذي يلبس الأسود وداخل شخصيته يحمل اللون الأسود دلالة الحقد والكره والشر والروح المريضة نفسياً، وشخصية (دزدمونة) تلبس الأسود وداخل شخصيتها تحمل اللون الأبيض دلالة مسالمة الشخصية والقلب الطيب والحب لـ(عطيل) . (ينظر ملحق رقم (2) صورة رقم (1) و (5). تمثلت الازياء بتصميمها الباعث للراحة في الاداء الجسدي وصممت بطريقة تخدم العرض المسرحي الايمائي المعتمد على الجسد كلياً فجاء زي (عطيل) عبارة عن بنطلون وقميص طويل الأكمام بطابع مجسم وبلون ابيض وكذلك زي (ياكو) متشابه لـ(عطيل) لكن بلون اسود و(دزدمونة) بنطلون وقميص بلون اسود . يظهر (ياكو) في وسط خشبة المسرح والاضاءة في وضع فيضي وكذلك خلفية المسرح ذات سايك اسود والجوانب بنفس اللون . يقدم (ياكو) حركات تعبيرية جسدية للدلالة على قدرته وامكانيته في الخيانة والخديعة والمكر والقتل ودمويته المشتعلة كل هذه الصفات يمكن ان يقرأها المتلقي قراءة بصرية من خلال الحركات والتعابير الجسدية . هذا العرض يفرض قراءة جدلية على المتلقي حتى يبحر في تفكيره العميق ويبحث في شخصية كل ممثل مقدم على خشبة المسرح في هذا العرض . فجاءت الاضاءة ذات مساقط مختلفة لتخلق تواصل وتجسد الحركات الايمائية وتعميقها ودمجها مع الفضاء المحيط بها ، واتسمت الاضاءة بانها معبرة وداعمة لاسناد فكرة (ياكو) الحاملة للروح العدائية والشيطانية ، إذ قدم المخرج انساق الاضاءة وهي تحمل في طياتها دلالات رؤوية لانتاج المعنى الشمولي للفكرة التي كان يؤسس لاجلها احداثه البنائية التي اراد ابرازها للمتلقي فثمة مشاهد للعرض الايمائي قدمت بطابع تكاتفي نحو الانساق الدلالية لعموم المنظومة المسرحية التي تتحرك بها الشخصيات لتنشأ قيم جمالية مساندة للعناصر السينوغرافية الأخرى وهي – الاضاءة – بذلك منشأة فضاءات تدعم المتلقي من الشد والتوتر أثناء المشاهدة . (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم (2). اتسمت الاضاءة بانها معبرة عن احداث المسرحية متخذةً مساقط متنوعة لتملأ خشبة المسرح ، فضلاً عن قدرتها في رسم الجانب النفسي للشخصيات (الشخصية) ، إذ عبرت عن معاناتهم وصورت عالمهم الداخلي (أي ما تحمله كل نفس بداخلها من شر وخير) ورغم الفقر التقني بقاعة العرض فيما يتعلق بالاضاءة ، الا انها خلقت لنا مناخاً رمزياً اتسم بالدهشة ويحيلنا إلى عوالم تكمن بداخل الشخصيات هكذا اشتغلت لغة الاضاءة في تصعيد الحدث الدرامي إلى ذروته وكثفت من لغة الصورة المسرحية ، وتدعيمها للحركات الجسدية والاشارية التي ادها الممثلين . ثمة تحولات ومستويات مختلفة يقدمها (ياكو) و(عطيل) فيبدأ الجو الحركي يتأزم لأنه ملغم بالخداع والعدوانية من قبل (ياكو) فتتحول الاضاءة في الجوانب إلى الوان داكنة قريبة من اللون الازرق ،جاء اللون الازرق دلالة لتظليل أفكار (ياكو)الشريرة لان بوساطة الاضاءة الزرقاء أراد ان يفصح المشهد بالإعمال الخبيثة التي تطارد (عطيل)، (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم (3).من خلال الحركات الايمائية تم خلق فضاءات ذات مستويات مختلفة ومتعددة ، فالخطاب البصري المتولد اعتمد تحولاً تقنياً في شكل المنظر على اعتبار ان الممثل هو جزء جوهري من المنظر المسرحي . جاءت الصورة الحركية لشخصيتي (ياكو) و(عطيل) مطابقة مع فكرة المخرج من حيث اندماجها وتفاعلها مع عناصر السينوغرافيا لتفتح في ذهن المتلقي الجو اللامألوف والرمزية لذا جاء المنظر وفق سلطة مختلفة وهي أولوية المشهد الحركي . (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم (4).

المشهد الثاني يظهر (ياكو) بزيه الأسود – داخل الشخصية وخارجها – الذي يظهر لـ(عطيل) بلون خفي – ابيض – مغاير للون الذي تحمله الشخصية حتى يقنع (عطيل) ويظهر له الحب والولاء ومن خلال هذا اللون الظاهر – الأبيض – يتسلل لشخصية (عطيل) ، رافق هذا المشهد المنظري أداء الموسيقى الكلاسيكية المشبعة بالاحاسيس والعواطف . خلقت الموسيقى هنا التوازن والانسجام إذن فهي هنا حققت جانبا من الجوانب الجمالية للسينوغرافية

. قدمت الموسيقى بتوافق وانسجام مع سير الاحداث وجاءت معبرة عنها ، واختلف الاداء الموسيقي ولم يبقى على رتابة واحدة لذا فالموسيقى تتولد نتيجة بلوغ الاحداث لان الصمت في المسرح يساوي زمناً موسيقياً أو جملة موسيقية . تأتي الموسيقى محتلة العرض المسرحي (عطيلو) لتوافقها مع جميع الحركات ، فعمل (أنس عبد الصمد) على موسيقى ذات قدرة عالية لكي تعزز المشاهد ، فكانت بمثابة محفز للحركات والافعال التي تقدمها الشخصيات فضلاً عن ما تخلقه من ايقاع بصري يسند الحركات الايمائية وهذا ما يؤكد حقيقة تمت في هذا العرض هي ان الايقاع الموسيقي مندمج مع ايقاع الحركات الايمائية فكلاهما يحققان ايقاع العرض المسرحي . مثلما يبرز اهتمام (أنس عبد الصمد) بالمستوى السمعي (الجانب الموسيقي) فانه عززه بالمستوى البصري المتمثل بالبؤرة المركزية للحركات الايمائية الناتجة عن الجسد مصاحبةً ذلك التعزيز العناصر السينوغرافية ، إذ ان المسرحية – كانت على الاغلب – عارية نوعاً ما، لكن هذا العُري سرعان ما يتم تأثيثه عبر التقنيات الفنية المقدمة والمتمثلة بالسرير والبيانو والاكسسوارات والازياء وقطع ديكورية متنوعة مع تنوع سياق العرض أو بالاستخدامات الموحية بالاضاءة ، (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم (5) . جاء الخطاب الجسدي لهذه المسرحية كاشفا لنوايا الشخصيات وما يدور بداخلها من خير وشر وعنف ومن دون الحاجة إلى كلام أو حوار للتعبير عن مكامن الشخصية المقدمة وعبر مجموعة متناغمة من الحركات الجسدية والاشارات والايماءات . تتفجر طاقات (أنس عبد الصمد) في حركاته الجسدية المعبرة عن الإطار الصوري للمنظر المسرحي وفق رؤية انبثقت من رؤية المخرج مستغلاً الفضاء الواسع الذي يحيط بالممثل والعناصر السينوغرافية خالقاً انسجاماً ادائياً مع العناصر الأخرى . عمل (أنس عبد الصمد) كسينوغراف دارك لعمله في استغلاله جميع العناصر السينوغرافية منطلقاً من ان جمالية السينوغرافيا في العرض الصامت لها وضع متغير لان القيم الجمالية متنوعة ومتميزة على الدوام منطلقاً من ان الشخصيات الايمائية تتحدد وتنمط باداء الممثل المؤدي لها . خلق العرض ابداعاً فنياً ناتجاً من مزج افكار واراء المخرج والممثل وهذا تجلى من خلفية المسرح السوداء التي تكون مواضع للاختفاء خلفها وحياكة الدسائس فيها ، الروح الشيطانية عند (ياكو) صنعت منه إنسان عدائي فالحركات التي كان يقدمها مشبعة بالروح الشيطانية إذ يحمل بداخله شرار الشر المستفيض من عينيه وكما متمثل في حركات صعوده على ظهره (عملية امتطاء)، (ينظر ملحق رقم(2) ، صورة رقم (6) . وهذه اللوحة المشهدية تتم نتيجة صراع حركي حاد ، من هنا تتضح ان جغرافية الجسد لدى (عطيل) لها تأثيرها على جسد آخر متمثل بـ(ياكو) على اعتبار ان (عطيل) موضع اعجاب من قبل الآخرين بما فيهم (ياكو) . جاءت شخصية (ياسر عبد الرزاق) مطابقة مع شخصية (ياكو) فخلقت من جسد الممثل جسداً متشابهاً مع جسد (ياكو) وهذا التطابق جاء نتيجة تحقيق التطابق بالعناصر السينوغرافية من جسد وازياء واضاءة وموسيقى ... عمل المخرج السينوغرافي (أنس عبد الصمد) على استغلال جغرافية المسرح ومناطقه موحياً لتأكيد شفرات جمالية معينة هي بدورها تحمل العرض طابع سينوغرافي جمالي وبالتالي مكونة بنية صورية للعرض الايمائي . أفكار (ياكو) المسودة التي تأتيه من الشياطين التي تدعم الخبث والحقد ، تتجسد في العرض على مستويين متمثلين في دخول جسدي أي عاطفي ودخول عقلي وفكري بالنتيجة يصبح عمل (ياكو) شيطاني بحت متشبع بداخله جسدياً وعقلياً . في مشاهد العرض المتعددة كانت العناصر السينوغرافية خاضعة لعملية جذب وتلاحم مع اجساد الممثلين هذا ما يدل على نجاح المخرج في توظيف الجسد والاشارات مع العناصر السينوغرافية بشكل متناغم مع تصاعد الاحداث . ثمة رقصات حركية تعبيرية زينت خشبة المسرح بجماليتها مكتملة مع جمالية عناصر السينوغرافيا ، فينتج من هذا المشهد ما يعرف بالارتجال الحر ولا يعني حراً بالمعنى المطلق بل يمكن تصنيفه بالارتجال الحر المقنن المحكوم بعوامل ذاتية واخرى موضوعية تسهم في النهاية بخلق لوحة مشهدية بعناصرها السينوغرافية ، وهذا الارتجال ناتج من فعل الخيال المفارق للمطابقة الايقونية مع الواقع في آلية مركزية في إنتاج الصور المسرحية التي لا تتم وتنضج الا عبر مراحل عدة ، هذا الارتجال الحر في بعض المشاهد " يتم عبر تثقيف الجسد وتثقيف الاذن من خلال الموسيقى ولا ينتهي بتثقيف الحس في التواصل المسرحي مع موجودات العرض المسرحي أولاً ومتلقيه ثانياً" [146] . عناصر السينوغرافيا خضعت إلى نوع من الرسومات السينوغرافية المرئية إذ عمل المخرج على ادخال المشهد بالمشهد الذي يليه بنعومة وشفافية دون احساس بالغرابة وهو بذلك وضع المتلقي باندماج وشد نحو العرض ، فهو عمل على خلق سينوغرافيا مشهدية في صورة درامية جديدة ليكون عبرها صورة بانورامية للشخصيات المقدمة فالقيمة الجمالية ظهرت نتيجة التعددية في استخدام الحركة . بعد هذا المشهد يرى (ياكو) عن كثب الحركات الوردية بين (عطيل) و(دزدمونة) في وسط المسرح وفي أماكن مختلفة من خشبة المسرح ، فتثور ثائرة (ياكو) في كيفية دس الدسائس والحيل والخديعة والمكر ، جسد المخرج هذه الانتقالات والافكار من خلال عناصر السينوغرافيا فاستخدام

[146]() مقابلة اجراها الباحثان مع المخرج والممثل (أنس عبد الصمد) في تاريخ 13/7/2009 في دائرة السينما والمسرح .

الاضاءة الفيضية والاصوات الصادرة من حركات (عطيل) و(دزدمونة) والتي كان بها وقعاً موازياً للموسيقى جعلت المتلقي في شد صوري واحساس موسيقي عالي في ذهنه فضلاً عن المنظر المسرحي الذي جاء هو الآخر بلاغة صورية وتناغم مع العناصر السينوغرافية من جسد وضوء ولون وموسيقى ومؤثرات وزي ... فالعناصر السينوغرافية جاءت هنا في وحدة فنية متكاملة نتيجة نتاج تفاعلي من قبل كافة التقنيات والتكوينات الحركية والايمائية . ثمة تحول تقني آخر حدث بعد هذا المشهد تجلى بتحول زي (عطيل) من اللون الأبيض إلى اللون الأحمر القاني وهذا يحمل دلالات متعددة منها خضوعه لافكار (ياكو) ومدى دموية المشاهد الآتية ، أو يحمل دلالة النار الموقدة بداخل (عطيل) ... فيلعب الزي – بوصفه احد العناصر السينوغرافية – موجهاً للاحداث نحو تأزم الاحداث لما يحدث بين (عطيل) و(دزدمونة) . تحول زي (عطيل) في هذا المشهد من اللون الأبيض إلى اللون الأحمر يطرح لنا سمة بنائية وجمالية تشكيلية أخرى فهي داعمة الحركات الايمائي للمشهد الادائي في داخل الفضاء المسرحي مما يخلق هذا التبدل اللون ثمة تناغم لوني يخلق ويشيع مفارقة فنية وحسية في المستوى البصري والسمعي . المفارقة الجمالية التي حدثت في العرض من خلال الازياء هو التحول في زي (عطيل) من اللون الأبيض إلى اللون الأحمر – كما ذكر سابقاً – هذا التحول يؤكد جمالية عنصر الزي وتماسه مع مجريات الاحداث ومحققاً عنصر جمالي ودلالي في آن واحد . يتم دخول (دزدمونة) في المشهد الذي كان (عطيل) و(ياكو) يقدمان حركات جسدية ايمائية ، فيبلغ (عطيل) (ياكو) بقدوم (دزدمونة) بردائها الأسود ، وبحركات ايمائية يسحب (ياكو) نفسه عنهما ويتحول المنظر المشهدي إلى منظر مشحون بين الحقد والكراهية والحب ، فتتباين مستويات الاضاءة نحو المنظر المقدم ، السرير يكون موجوداً في وسط المسرح تستلقي عليه (دزدمونة) ، (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم(7) . ثمة تحول آخر في العرض تجلى في عملية اخذ المنديل نتيجة مراوغة (ياكو) مع (دزدمونة) ، (ينظر ملحق رقم(2) صورة رقم (9) ، فيبدأ المنظر المسرحي بالتغيير والموسيقى تلعب دور المساند والموحي للحدث أي بدموية المشهد ، حتى يتمكن (ياكو) من ايصال المنديل إلى (عطيل) بخطوات متخفية بعيدة عن انظار (دزدمونة) وبعد يتم خروج (ياكو) ، نجد هنا جميع العناصر السينوغرافية جندت لخدمة المشهد الدموي وجاءت مدعمة وموثقة ومتطابقة لتصل إلى المتلقي بالدقة المنظرية المشهدية . في مشهد آخر يجتمع الاثنان على السرير ويرافقهم (ياكو) عن قرب في بث خيوطه ودسائسه الخبيثة ويحاول (عطيل) ابعاد (ياكو) عن (دزدمونة) وبعد صراع يبدو جلياً من خلال التغيرات التي تحدثها الاضاءة من خلال ايقاعاتها البصرية ينشأ تحول (عطيل) بافكاره وعواطفه نحو (دزدمونة) فـ(عطيل) اشبه بالمحارب الذي تصيبه نبال الشك والغيرة من كل جانب أي بمعنى تم دخول (الياكوات) لـ(عطيل) من كل جانب على المستوى عاطفي وفكري ويقيني وفلسفي – هذا ما يفسره هو عدم رجوعه في قراره (القتل) – فجعله معتزم لفعل القتل .

فثمة مشهد آخر (دزدمونة) نائمة على السرير ذات الملاءة المصنوعة من نسيج الياكوات وبحضور (عطيل) وهو مفعم للقتل مصاحبة لهذا المشهد الحركات الايمائية المندمجة للايقاعات الحركية والاشارات اندماجاً تاماً مع الايقاع الموسيقي والايقاع البصري حتى يتحقق مشهد ايمائي بسينوغرافيا عالية الاداء ، وبتصاعد الاحداث ينم المشهد عن احداث متوترة جداً هو عملية خنق (عطيل) لدزدمونة وتتصاعد وتيرة الاثارة بشكل عالي ومحاولة (دزدمونة) التخلص من ايدي (عطيل) بحركات عشوائية لكن لا فائدة فموتها هو محقق ، تصبح الاضاءة بيضاء والاداء الموسيقي ذات أداء شاهد على عفة وعذرية وطهارة (دزدمونة) ، (ينظر صورة رقم 8) . بعد عملية القتل يقوم (عطيل) بالعزف على البيانو لتنتهي المسرحية كما بدأت . جاء البيانو – في أعلى وسط المسرح – كقطعة ديكورية ذات دلالات مكملة لدلالات عناصر السينوغرافيا ، والتي اعتبرها المخرج ذات أهمية عالية الاداء إذ جعل منه الشاهد الفعلي والحقيقي لمقتل (دزدمونة) ذات العفة والطهارة والمفصح عن جريمة هوجاء ارتكبها (عطيل) مدعومة من قبل (ياكو) . ذهب العرض إلى تأكيد تقنيات السينوغرافيا المرسومة في دقة متناهية لتقديم معاني تأويلية لكل مفردة منظرية في داخل هذه اللوحة المسرحية والتي يمكن ادراجها على النحو الآتي : تقدم الحركات الايمائية على اعتبارها خزينا علاماتيا بمصداقية عالية وبعداً فنياً خالقة تواصل مع العناصر السينوغرافية الأخرى ، وبذلك تم خلق حركات ايمائية فكرية ، إذ تصبح الحركات الايمائية ناطقة عبر الاشتغالات الدلالية للتعبير، وهذا الكلام الذي يبوح به الجسد هو نتاج لعمليات ابداعية ناتجة من الحركات الايمائية التي يطلقها الجسد حاملة منطوق لغوي ذات مستوى عالٍ مما يؤهلها لان تكون منتجة على الصعيد التواصلي اللغوي مع المتلقي ، وبهذه التكوينات الحركية للجسد ينشأ الفضاء المسرحي – احد العناصر السينوغرافيا – وهو جزء جمالي وفني في العرض إذ جاء الفضاء متناسباً مع قدرة التمثيل الايمائي وهو بدوره يمثل جزءاً هيولياً للشخصيات المؤدية للحركات الايمائية وبقي الفضاء في تطور مع بلوغ الاحداث ، لذا أصبح الفضاء يفسر الحركة الايمائية ، أي ان الحركات الايمائية هي التي كونت الفضاء السينوغرافي . حققت سينوغرافيا مسرحية (عطيلو) قمة التوافق والانسجام في العرض وصعدت من الصراع من خلال عناصره

مشتملة معاً من موسيقى وازياء واضاءة... اخذت عناصر السينوغرافيا في تطور مع بلوغ المشاهد وعمقت في اداءها لاسيما في عملية خداع (عطيل) ومقتل (دزدمونة) ...
جاءت السينوغرافيا معبرة للمشاهد المسرحية بكل عناصرها وحضنت الاحداث بمعادل موضوعي يخدم العرض المسرحي . الشر والخيانة والخداع الطابع الصوري الذي قدمته مسرحية (عطيلو) وفق تحولات الذات الإنسانية ، فالشر والخيانة والخداع جميعهما ذات كائن متعدد الاذرع يحيط بـ(عطيل) ويطارده في جميع حياته مزعزعة ثقته بالاخرين وبنفسه. وبوساطة الاداء الايمائي والعناصر السينوغرافية تم تحقيق العنصر الجمالي والفني في جميع المشاهد .

النتائج :

1- أضحى الجسد وبمساعدة عناصر السينوغرافية لغة كلامية مقروءة من قبل المتلقي .
2- اعتماد المخرج في العينات المحللة على السينوغرافيا في العرض الايمائي من اجل بناء الفضاء الداخلي للشخصيات .
3- جاء الفضاء السينوغرافي عبارة عن تمثيل ذهني وانفعالي للاحداث والمواقف ذلك بخلقه انطباعاً صورياً معبراً عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات .
4- كان المنظر الايمائي بمثابة حالة ساندة للعرض ومؤسس لأطر جمالية مكملة للعناصر الاخرى للسينوغرافيا .
5- أضفى المخرج المسرحي – في العينتين – بعداً دلالياً على العناصر السينوغرافية منطلقاً من مرجعياته المعرفية وعلاقتها بالعروض المقدمة .
6- اسهمت عناصر السينوغرافيا في إضفاء قيماً جمالية من خلال مراعاة البعد التواصلي مع المتلقي عبر ابتكار بعض الوسائل الحديثة في تقنياتها.
7- اسهم التمثيل الايمائي مع القطع الديكورية في خلق لغة فهمها الباحثان انطلاقاً من ان التمثيل الايمائي يمنح سيادة للكتل المحيطة به ويخلق ارتباطاً مع القطع الديكورية محققاً بذلك ديكوراً ميتافيزيقياً .
8- جاءت اشتغالات الإضاءة حاملة لصور جمالية وفنية في شكلها ومضمونها النسقي والعلاماتي .
9- أشتغلت الاضاءة في العروض الايمائية بصورة منظومة أتصالية وبنائية ولغة تراسلية مع المتلقي آخذة مدياتها الواسعة والتي هي أبعد من عملية الكشف وإبراز طبيعة المكان .
10- عمقت السينوغرافيا لغة العرض الجمالية من خلال انسجام وتناسق عناصرها مع حركة الممثل .
11- ولّد الخطاب البصري في العروض المنتخبة تحولاً تقنياً في شكل المنظر، معتبراً ان الممثل جزءاً جوهرياً منه .
12- أضفت الموسيقى جانباً جمالياً على جماليات السينوغرافيا في العروض الايمائية المنتخبة بتحقيقها التوازن والانسجام بين عناصرها .
13- جاء الايقاع الموسيقي مندمجاً مع ايقاع الحركات الايمائية .
14- امتزج الجانب البصري مع الجانب السمعي لخلق صورة مسرحية مليئة بالدلالات والصور المكثفة ذات القراءات المتعددة .
15- أتسمت العروض بما يعرف بالارتجال الحر المقنن المحكوم بعوامل ذاتية وأخرى موضوعية أسهمت في النهاية بخلق لوحة مشهدية متكاملة .

الاستنتاجات :

1- عملية ادراك الجمال عملية متأتية من عملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوافرة في ذلك العمل والشعور بالراحة إليها .
2- القيمة الجمالية لديكور العرض الإيمائي قيمة متغيرة تبعاً للتغير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة من عرض إلى عرض مسرحي آخر .
3- التمثيل الإيمائي عالم مبتدع تحييه وتملؤه حركة الجسد الانساني التي هي الوسيلة الأساس للتعبير .
4- لغة الممثل الإيمائي ناتجة من لغة الحركات التي يقدمها في إيصال الأفكار نتيجة التمازج بين الشفرة البصرية وشفرة الارسال فكلاهما لغة ايصالية تعمل على الإيضاح والإيحاء.
5- الحركة هي خزين عاطفي تعبر عن الفرح والحزن والغضب... فهي تترجم الى لغة ذات فعل درامي تفصح عن الشخصية وعن الدور الذي تؤديه .
6- سينوغرافيا العرض الايمائي ، نتاج تفاعلي بين التقنيات وأداء الممثل ، هي صورة من الأنساق المتوالية التي تسمح في اعطاء الدعم الكافي للعرض.

التوصيات :

يوصي الباحثان بما يلي :

1- تصنيف العروض المسرحية في أرشيف السينما والمسرح (عروض ايمائية- صامتة- حوارية- دمى- أطفال ...)
2- إنشاء ورش عمل مسرحية متخصصة مواكبة للتطور التقني في المسرح العالمي .
3- إصدار كراس فصلي تعريفي بالعروض المسرحية المقدمة في العراق .
4- توفير الصور الفوتوغرافية الملونة وأشرطة (CD) والدراسات النقدية في الصحف والمجلات للعروض والمسرحيات المقدمة كأرشيف يلجأ اليه الباحثين في دراساتهم.
5- توفير البعثات الدراسية التخصصية وارسالها الى خارج القطر للاطلاع على احدث التقنيات المسرحية المستخدمة في المسارح العالمية .

المقترحات :

1- دراسة جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل في العراق.
2- دراسة القيم الجمالية للسينوغرافيا في مسرح العرائس (الدمى) .
3- دراسة جماليات السينوغرافيا في عروض المونودراما .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

1- يعد الرقص من الوسائل الأول التي استخدمها الانسان للتعبير عن خلجاته الداخلية ومكنوناتها .
2- اللغة الايمائية وسيلة لتذليل الصعاب إضافة إلى أنها ليست لغة _ لان اللغة تكون صائته وليست صامته.فضلا عن ما تمتلكه من جوانب ترويحية ومعالجة الأشياء التي تحيط بالانسان والتي يعجز عن حلها بالوسائل والطرق الاخرى .
3- نشأت الإيماءة في المسرح كوسيلة من وسائل التعبير لدى الممثل دون قصدية مباشرة عن طريق رواية الإحداث لفعل ماضٍ بحركات تجسدية بسيطة وعفوية بعيدة عن التعقيد .
4- التمثيل الايمائي ليسَ بديلاً أو بعيداً عن التمثيل الحواري فكلاهما يشكلان اهمية في العرض المسرحي من أجل توصيل فكرة.
5- تؤدي الحركات الإيمائية وظيفة نقل بعض الأفكار إلى المتلقي فضلاً عن وظيفتها الجمالية .
6- الإيماء فن سامي مقدس من فنون الخيال أذ لا يوجد شيء ، بل يجب الإيحاء بكل شيء .
7- السينوغرافيا هي رسم وتكوين عمق اللوحة على المسرح .
8- السينوغرافيا هي مشهد في لحظة ثبات الصورة ، وليست المنظر فحسب ، بل منظومة تشمل جميع مهن المسرح .
9- السينوغرافيا بمفهومها الحديث استكشاف وليس اختراعا ومرد ذلك لامتداد رحلة تصميم المناظر المسرحية عبر العصور .
10- يسهم اللون في خلق روح السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي بوصفه دلالة بصرية كلامية تصل بصورة اخباريات الى المتلقي .
11- السينوغرافيا فن وعلم ، فهي فن لانها تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة ، وعلم لانها تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفن والتقنية.
12- السينوغرافيا تجمع بين العناصر البصرية والسمعية المكونة لبنية المشهد في العرض المسرحي الايمائي ، فهي شاملة لجميع المكونات المتداخلة في حيثيات العرض .
13- السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بغرض تحقيق اهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الاحداث ،علاوة على ذلك تسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري
14- السينوغرافيا هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل أضفاء معنى على الفضاء ، لذا خرج الفضاء من كونه دالاً على ثنائية الزمكان الى دلالته على البعد الفلسفي والجمالي للحدث .

15- تدخل حركة جسم الممثل المتأتية من التشكيل الحركي كجزء من مكونات السينوغرافيا .
16- الحركة لغة قادرة على حمل مجموعة من الدلالات أي ان كل خطوة وكل ايماءة يؤديها الممثل تحمل رسالة مرئية للمتلقي وتتغير دلالتها من حالة الى اخرى .
17- يخلق جسد الممثل في أداء حركاته تناغماً هرمونياً مع التكوين العام في داخل الصورة المسرحية ، بمعنى اخر يمثل عنصراً سينوغرافياً مرئياً ومسموعاً ومتفاعلاً مع منظومة خطاب العرض الأخرى من أزياء وديكور وإضاءة وموسيقى وملحقات .....
18- جمالية السينوغرافيا في العرض الصامت لها وضع متغير لان القيم الجمالية متنوعة ومتغيرة على الدوام – لو بقيت بنمط واحد لخلقت صورة جمالية واحدة في رتابة مملة – وهذا التنوع والتغير نابع من تطورات عناصر السينوغرافيا من ديكور وأزياء وإضاءة وأداء تمثيلي .
19- يولد الصمت جانبا موسيقيا مسموعا وبليغا ، لان الصمت في المسرح يساوي زمناً موسيقياً ، أو جملة موسيقية .
20- تنشأ القيم الجمالية في العرض الإيمائي من تفاعل حركة الممثل مع باقي العناصر السينوغرافية على اعتبار إن الممثل كتلة متحركة بديناميكية خالقة تنوعات بصرية ناشئة قيم جمالية عند ذلك لا يمكن أداء عرض مسرحي بدون حركة .

قائمة المصادر والمراجع

- **الكتب**

1- أيكن ، هنري : عصر الايديولوجيات ، ت : محي الدين صبحي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1971) .
2- أبو ريان ، محمد علي : مقدمة في الدراسات الجمالية ، (بيروت : دار المعارف الجامعية ، 1979) .
3- الأنباري ، صباح : أرتحالات في ملكوت الصمت ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004)
4- بنتون ، وليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة 435 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2000) .
5- بدوي ، عبد الرحمن : الموسوعة الفلسفية ، ج2 ، (قم : منشورات ذي القربى ، 1427هـ) .
6- برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في علم الجمال ، (بيروت : دار الأفاق الجديدة ، 1981) .
7- بروتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : فؤاد زكريا ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974) .
8- بليزاتيون ، كاترين : مسرح ميرخولد وبريخت ، ت : فايز قزق ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1997) .
9- باربا ، أوجنيو وآخرون : طاقة الممثل (مقالات في انثروبولوجيا المسرح) ، ت : سهير الجمل ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، بلا ، ت) .
10- جنسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1978) .
11- جبرا ، إبراهيم جبرا : الأسطورة والرمز ، ط2 ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980) .
12- حيدر ، نجم عبد : علم الجمال (آفاقه وتطوره) ، ط2 ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، 2001) .
13- ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1963) .
14- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، بلا ، ت) .
15- رضا ، حسين رامز محمد : الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1972) .
16- سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ت : مصطفى بدوي ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1960) .
17- شكير ، عبد المجيد : الجماليات ، (دمشق : دار الطليعة الجديدة ، 2004) .
18- عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995) .
19- _____ : الموسيقى التعبيرية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997) .
20- عبد الحميد ، سامي وأسعد عبد الرزاق : فن التمثيل ، (بغداد : مطبعة بغداد ، 1979).
21- عباس ، علي مزاحم : فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق ، الموسوعة الثقافية (4) ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004) .
22- عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج2 ، (إيطاليا : ميلانو ، دار دلفين للنشر ، 1982).
23- عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، (الإسكندرية : دار المعارف ، 1987) .
24- عدد من الفلاسفة السوفيت : الجمال في تفسيره الماركسي ، ت : يوسف الحلاق ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، 1986) .
25- عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، سلسلة عالم المعرفة ، 1990) .
26- _____ : عصر الصورة ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، سلسلة عالم المعرفة ، 2005) .
27- غلوم ، إبراهيم عبد الله وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارابي للنشر ، 2002) .
28- فولر ، فولكر : المنظر المسرحي ، ت : حامد أحمد غانم ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، 2005) .
29- مهد ، هنتر : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : فؤاد زكريا ، ط7 ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو ، بلا ، ت) .
30- مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، سلسلة المكتبة الثقافية (74) ، (القاهرة : وزارة الثقافة ولإرشاد القومي ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1962) .
31- مرعي ، عبد الصاحب نعمة : التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي) ، (الشارقة : دار الثقافة والإعلام ، 2003) .
32- هاورد ، باميلا : ما هي السينوغرافيا ، ت : محمود كامل ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة التربية ، 2004) .
33- هازبراندت ، أندره : مسرح توماشفسكي الإيمائي ، ت : يحيى صاحب ، الموسوعة الثقافية (35) ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) .
34- يوسف ، عقيل مهدي: جماليات المسرح الجديد ، (الأردن : أربد ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، 1999) .
35- _____ : في بنية العرض المسرحي ، (بغداد : مطبعة أسعد ، بلا ، ت).

- **المعجمات :**

36 أبن منظور ، جمال محمد بن مكرم : لسان العرب ، ج11 ، (بيروت : دار صادر ـ دار بيروت للطباعة والنشر) .
37 البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطالب ، ط2 ،(بيروت :دار المشرق ، 1986) .
38 التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج1 ، (مصر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السادة ، 1963) .
39 حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ، 1971) .
40 الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1981) .
41 علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (المغرب : الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية ، 1984) .
42 فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، (تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، 1986) .
43 كحيلة ، محمود : معجم مصطلحات المسرح والدراما ، (القاهرة : دار هلا للنشر والتوزيع ، 2008) .

- **الدوريات :**

44- بدر ، محمود إسماعيل : مفهوم الإشارات المسرحية في العرض المسرحي ، مجلة الرافد ، (الشارقة : تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام ، العدد 61 ، سبتمر ، 2002) .
45- الجبوري ، محمد عبد الرحمن ورياض شهيد : إفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية ، مجلة جامعة بابل ، (بابل : كلية التربية ـ جامعة بابل ، العدد الثالث ، المجلد الأول ، آب ، 2009) .
46- حنتوش ، محمد عباس : فلسفة الجمال الإسلامية مقاربتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي ، مجلة نابو ، (بابل : تصدر عن كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل ، العدد 3 ، 2008)

47- حسين ، صفاء الدين وسامي عبد الحميد : طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكل جسد الممثل ، مجلة الأكاديمي ، (كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، العدد 26 ، المجلد 7 ، 1999) .
48- حسون ، ضياء شمسي : العرض في المسرح البولوني المعاصر ، مجلة جامعة بابل ، (بابل : سلسلة (ب) العلوم التربوية ـ جامعة بابل ، العدد3 ، المجلد4 ، آذار ، 1999) .
49- رشيد ، فوزي : ما هو الجمال ، مجلة الأقلام ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 6 ، حزيران ، 1989) .
50- شويلية ، جان : السينوغرافيا وتصميمات الديكور ، مجلة السينوغرافيا اليوم ، ت : حمادة إبراهيم وآخرون ،(القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة والفنون ، 1993) .
51- عبد الأمير ، أحمد محمد : التصميم الحركي في فن التمثيل الصامت ، مجلة نابو ، (بابل : تصدر عن كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل ، العدد1 ، السنة الأولى ، 2006) .
52- فون ، مارسيل فريد : فن السينوغرافيا ، مجلة السينوغرافيا اليوم ، ت : حمادة إبراهيم وآخرون ،(القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة والفنون ، 1993) .
53- كيلسول ، مالكوم : الفضاء الفارغ (قراءة بصرية للعرض المسرحي) ، ت : باقر جاسم محمد ، مجلة الأديب المعاصر ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، العدد 43 ، كانون الثاني ، 1992) .
54- محمد ، جلال جميل وروعة بهنام شعاوي : جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي ، مجلة نابو ، (بابل : تصدر عن كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل ، العدد1 ، السنة الأولى ، 2006) .

- **النشريات :**

55- ناصر ، ستار جبار : السينوغرافيا المصطلح والدلالة ، جريدة الزوراء ، (بغداد : العدد67 ، الخميس ، 17 ، أيلول ، 1988) .

***الرسائل والأطاريح :**

56- الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 1997) .
57- أصفر ، فصيح جرجيس إيليا : توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 1997 .
58- البشتاوي ، يحيى سليم سلمان : مفهوم الوظيفة في العرض المسرحي ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 2003 .
59- خضير ، عواد علي : التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث (بحث في أنساق العلاقات المسرحية) ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 1989 .
60- السامرائي ، سنان عبد الوهاب : علاقة الجمال بالأخلاق في فلسفة أفلاطون ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الآداب ـ جامعة بغداد ، 1989 .
61- العبودي ، جبار جودي جبار : جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 2009 .
62- المنصوري ، مناف حسين عودة : بنية العرض في المسرح الدائري ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد ، 2002 .

*** المقابلات :**

63- مقابلة مع المخرج (جواد الحسب) أجراها الباحث في دائرة السينما والمسرح بجلستين الاثنين 20 / 7 / 2009 ، الأحد 27 / 7 / 2009 .
64- مقابلة مع المخرج (أنس عبد الصمد) أجراها الباحث في دائرة السينما والمسرح بتأريخ الاثنين 13 / 7 / 2009 .

- **المصادر الأجنبية :**

-65 Harold Osborne , The Oxford Companio To Art , Great Britan , 1998.

-66 Bill Clive : Art Capricorn Books N . 4 , 1958 .

-67 Sc◦enographie , in , Dictionaire , historique , the ematique et tehique des litteratures , Paris , 1986 .