((مقاربات أنساق الصور السينمائية في عروض صلاح القصب المسرحية))

اسعد عبد الرضا حسين
جامعة البصرة – قسم النشاطات الطلابية –الشعبة الفنية

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث المشتركات ما بين فني المسرح و السينما و مدى اقتراب هذين الفنين من بعضهما البعض و التاثير المتبادل بينهما و محاولة تاشير نقاط الاشتراك لحيثيات هذين الفنين و العروض المسرحية العراقية التي تبنت في اشتغالاتها مثل هذا النوع من الاشتغال و مدى نجاح هذه المزاوجة في ايصال الابعادها الفكرية و الجمالية للعرض المسرحي ، اذ تضمن البحث فصلين الفصل الاول من بحثين كان فيه الاطار المنهجي الاطار النظري اما الفصل الثاني فقد كانت اجراءات البحث من تحليل للعينات بعدها النتائج و الاستنتاجات و التوصيات و اخيرا قائمة المصادر.

كلمات مفتاحية : عروض - صلاح - القصب .

Research Summary :

This research deals with the commonalities between theater and cinema technicians, the extent to which these two techniques are close to each other, the mutual influence between them, and attempts to indicate the points of participation for the reasons for these two arts and Iraqi theatrical performances that adopted in their activities this type of work and the extent of the success of this marriage in conveying dimensions The intellectual and aesthetic framework of the theatrical presentation, as the research included two chapters of the first chapter of two researches. The first was the curricular framework and the second research was a theoretical framework. The second chapter was the research procedures from an analysis of samples after which the results, conclusions and recommendations and finally a list of sources .

Key words: Salah al-reed - offers.

مشكلة البحث :

منذ ان بدأ العروض المسرحية الاولى على يد الغريق في تشكيل و تكوين العرض المسرحي بنسق بصرية ساعدة على خلق خطاب لحضوي يعبر عن معنى و دلالات هذه العروض المسرحية ، بما فيها من ابعاد فكرية و جمالية لا تبتعد عن كونها خطاب بصري فني حاول ايصال ابعاد هذه الطقوس الدينية مستعينا بفنون بصرية سهلت تحقيق هذا الهدف . لذا فقد كانت تستخدم تقنيات بصرية تساعد على خلق و تكوين صورة العرض المسرحي بنسق ينسجم و تطلعات ذلك العصر بمعتقداته مستعينة بمعمارية و شكلا الفضاء المسرحي كخلفية لهذا الخطاب البصري و تشكيلاتها الصورية ، و ما يصاحب هذه الصورة من ازياء الممثلين بما فيها الجوقة و المكياج و ما تحتاج احداث هذه المسرحية و اجوائها من ظل او ضوء كضوء الشمس او القمر وصولا في تحقيق صورة العرض المسرحي .

و هذا ما اكد على ضرورة استخدام انساق فنية بتقنيات تنسجم في تشكيل صورة العرض المسرحي كالنحت و الرسم و الاضاءة في فضاء موحد إضافة الى تشكيلات جسد الممثل في خلق و تكوين كل متكامل ما بين الشكل والمضمون و بين المعرفة و الابداع .

بعدها حاولت العروض المسرحية الانطلاق نحو مديات واسعة في استخدام انساق و تقنيات عديدة مختلفة باختلاف العصور و عروضا المقدمة انذاك ، حيث ارتبطت تطورات نسق هذه الصور المسرحية بتطورات

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

الفترة الزمنية لهذ العروض و خصوصا بعد التطورات التكنولوجية التي حاولت هذه العروض الاستفادة منها الى ابعد نقطة ممكنه في خلق صور فنية ابداعية . وهي بالنتيجة ساعدت على تكوين صورة عروض مسرحية متكاملة و متنوعة مستعين بذلك بالفنون البصرية الأخرى كالسينما .

و هذا ما دعا إلى أن يطلق المخرجين العنان لمخيلتهم في البحث عن تقنيات تصبح كوعاء يستطيع حمل وإيصال جماليات العرض الفكرية و الحسية و التمعن بكل جزئيات الصورة المسرحية و و تنسيق حيثياتها لتحقيق اشكالا و افكارا مختلفة مبتعدة بذلك عن الرتابة في هذا الفن من جانب و الولوج للإبداع بكل ما تعني هذه الكلمة من بعد فني و فكري ، مما ساعد على تعدد مفاهيم الصورة و النساقها الفنية فتنوعت اساليب المخرجين في التعامل و استخدام التقنيات البصرية في تشكيل العرض المسرحي . مما حدا لبعضهم في الاستعانة بانساق الصورة السينمائية في تكوين و رسم صور تشكيلات العرض المسرحي ، من خلق تكوينات بصرية لجسد الممثل المتداخلة مع باقي مكونات العرض المسرحي من ديكور ة ازياء و اضاءة و ظل و مؤثرات بصرية و فضاء و تقطيع و انتقال الصورة المسرحية مستفيد في ذالك من انساق الصور السينما كما في عروض المخرج صلاح القصب .

و من هنا و جد الباحث ضرورة دراسته مقاربات انساق الصورة السينمائية ضمن عروض مسرح صلاح القصب و صياغة التساؤل التالي :هل انسجمت الانساق البصرية في عروض صلاح القصب وهل اقتربت عروضه من انساق الصورة السينمائية والكيفة التي تم التعامل في توظيف هذه الانساق السينمائية في عروض مسرح الصورة .

أهمية البحث :

١ – تنطلق اهمية البحث بدراسة انساق الصورة السينمائية و الدور الذي تلعبه في تكوين و تشكيل صورة العرض المسرحي و مدى تقارب تقنيات صورت الخطاب البصري بين السينما و المسرح و هل يمكن الاستفادة منها مسرحيا .

٢ – الانفتاح نحو الفنون البصرية الاخرى لاكتساب الاخبرة في التعرف على مكونات الصورة السينمائية بانساقها الفنية و محاولة تسخيرها بما يخدم الجانب البصري للعروض المسرحية في ايصال رسالة العرض المسرحي .

٣ – التأكيد على دور و اهمية الجانب البصري للعرض المسرحي و ضرورة الاستفادة من التطورات التكنولوجية الحاصلة في الفن السابع في خلق و تشكيل الصورة البصرية في العرض سينمائيا .

أهداف البحث :

يهدف البحث للتعرف على مقاربات انساق الصورة السينمائية في عروض صلاح القصب المسرحية .

حدود البحث :

عروض صلاح القصب المسرحية التي قدمت في كلية الفنون الجميلة و المسرح الوطني .

تحديد المصطلحات :

مقاربات : هي عملية فنية في الاقتراب والتشابه في تناول الادوات البصرية بين فنين يتناولان نفس هذه الادوات البصرية .

توظيف : هي المواءمة و التنسيق في عملية التشكيل البصري بين عناصر الصورة السينمائية و المسرحية بما يخلق صورة فنية متكاملة .

تقنية :المهارة في استخدام الوسائل الفنية في الجانب العملي التطبيقي بما يدعم هذا الجانب العملي لتصبح التجربة اكثر اغناءا وتاثيرا .

انساق : هو نظام مكون من مجموعة قضايا فكرية وفنية مرتبة وفق جملة من العناصر البصرية يدعم بعضها البعض بحيث تكون كلا متكاملا .

الصورة : هي لغة تندمج فيها الالوان و المساحات و المستويات في الاداء المسرحي سواء أكانت متقاطعة او متوافقة و تتجسد بالوجود الخارجي كمدرك حسي .

الصورة السينمائية كلغة تعبير :

ان الحديث عن الصورة في السينما (القطة) يدفعنا في التطرق الى مكونات هذه الصورة وما فيها من حيثيات مكونة لهذه الصورة بعد اكتمالها و صيرورتها كلغة خطاب بصري تعبيري يحمل من السمات الفنية و الفكرية تجسد أحاسيس الإنسان المعاصر و همومه بحيث تصبح هذه الصورة مكون متكامل في أبعاده الوظيفية لست اولها الوظيفة الاتصالية التي يمكن من خلالها اختصار المسافات و مخاطبة الناس بكل طبقاتهم و فئاتهم و مستوياتهم حتى نتمكن من ان نطلق عليها بانها لغة عالمية تخاطب الناس من خلال إبصارهم لوصول الى بصيرتهم و تحريك وعيهم الجمعي في نقل المعلومات اليهم و تراكم الخبرة .

فالصورة السينمائية وما بها من تقنيات بصرية على المستوى الفني الانتاجي أي خلق انتاج الصورة اثناء عملية التصوير وهي الرحلة الاولى للعملية خلق الصورة وتحولها من المادة المكتوبة و الممتزجة مع الصورة المتخيلة لدا المخرج المبنية وفقا لتداخل جزئيات هذه الصورة وهذه اللقطة وصولا الى ابداع شكل فني متكامل الاجزاء منسجم الابعاد. و على المستوى الفني الاداري ان صح التعبير و هي عملية

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

مونتاج صورة في الأستوديو بعد القطع و التقديم و التأخير في عملية ترتيب صور المشاهد و التي تبدأ بعد انتهاء المستوى الاول و اكتمال تصوير الفيلم ليتحقق في هذا المستوى ابعد الصورة فكريا و جماليا و التي من خلالها تنطلق العملية الابداعية .

و من هنا فان هذين المستويين يقومان بتشكيل الاساس المادي للنسيج اللغوي المتمظهر في الخطاب البصري لفحوى الصورة بما فيها من حركة ممثل و حركة كاميرا و ابعاد الحجوم و الالوان و الاضاءة و الظل ... الخ لتصبح لغة تواصل مفهومة الدلالات ، بهذه العناصر المجتمعة التي تقوم بوظيفتها الأدائية على وفق الاجراءات المطلوبة ، باعتبارها وسائل تنقل بها السينما المعلومات وكأنها أحرف تتشكل لإتمام كلمة وهنا تكمن عظمة اللغة السينمائية (وليست اللغة السينمائية هدفا في حد ذاتها . لان القصة هي الهدف و احسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون في اللعب فنيا بهذه الوسائل بل باستخدام احسن الوسائل لحكاية القصة) (ابوسيف ، ١٩٨١،ص ١٩).

ان الوسائل الفنية التقنية ما لبثت ان أصبحت تلعب الدور الاساسي في تحقيق مضامين الصورة السينمائية ، فقد اولها المخرجين السينمائيين الدور البارز في تكاملية الانتاج الفني لهذه الصورة . و تتكون تقنيات الصورة السينمائية من العناصر
التالية :

اولا - الممثل :

يعتبر الممثل و مظهرة كأحد اهم المقومات الاساسية المعبرة عن الشخصية التي يقوم بأدائها ، هذا من جانب و من جانب اخر ، ان التصوير الدائم لشخصية معينة يمكنه ان يعبر عن حالات نفسية متغيرة من غضب و الألم و الضعف و الحب و غيرها من المشاعر .

وتعتبر الشخصية العمود الفقري للعمل الفني فهو يكسب الاهمية من خلال وضعه داخل التكوين التي تجسده الصورة (فليس سهلا ان يتحكم الممثل بايقاع حركته بين لقطة و اخرى ، وليس سهلا ان يسيطر الممثل على انفعالات جسده او صوته و هو ينتقل من لقة لاخرى ، اذا اخذنا بنظر الاعتبار الوقت التصويري الفاصل ما بين لقطة و اخرى . هنا نشير الى قدرة الممثل في الحفاظ على استمرارية التعبير و ايقاع الحركة الجسدية و الصوتية و ... الخ من المتطلبات الاساسية في عمل الممثل امام الكاميرا) (السلمان،٢٠١٠،ص٢١-٢٢) ، و من هنا نرى المخرجين السينمائيين يستخدمون كل الإمكانيات المتاحة التي توفرها الكاميرا و التي تساعد على خلق و تجسيد ابعاد الشخصية ضمن هذا الحيز من الفيلم . عن طريق اختيار زوايا التقاط الصورة و العدسات المختلفة او بحركاتها المتنوعة التي تعكس طبيعة دلالات و مفهومية هذا الصراع التي تعبر عنه هذه الشخصية .

ويكسب الممثل موقعه في الصورة السينمائية من خلال وضعه داخل التكوين في الصورة وليس من خلال حركته او ادائه حيث تقوم الكاميرا في تحديد العلاقة بين الممثل و الجمهور اذ (ان الكاميرا تؤدي دورا كبيرا في تقريب العلاقة بين الممثل و الجمهور عن طريق اختيار اللقطة) (اسلن،١٩٧٨،ص٨١) . وهذا ما يؤكد على ان دور الكاميرا في تحقيق البعد الدرامي لهذه الشخصية فالصور السينمائية المتتابعة في نقل مشهد معين .

هذا المشهد الذي يحاول يصال الاحاسيس الى الجمهور باقل التكاليف من قبل الممثل التكاليف في الاداء و التعبير و الاحساس (فالممثل السينمائي و التلفزيوني عليه ان ينقل افكاره و عواطفه باقل تعبير على وجهه فان حركات الوجه و تقلصاته قد تفوت على جمهور المسرح ولكنها تبدو بشعة و قبيحة في عين الكاميرا) (روثا،١٩٩٦،ص١٢٧)، فالممثل كوسيلة من وسائل التقنية المهمة في يد المخرج السينمائي علية ان يعرف بان طريقة الاداء في السينما تختلف عنها في المسرح لذا عليه ان يتعرف على بعض الادوات التي تساعده في اداء دورة بمرونة فيجب عليه ان يفهم لغة الكاميرا و مفهوم اللقطة حتى يتمكن من الابداع في ادائه امام الكامرا.

ثانيا – الاضاءة :

ان تقنية الاضاءة في السينما تعد العنصر الخلاق لتعبيرية الصورة ، وهي في مقدمة تقنيات الصورة السينمائية باعتبار ان دورها يقوم على خلق الجو المؤثر (اضافة الى انها تقوم بتوضيح و تجسيد المشهد فانها تخلق التشويق و الاثارة في نفوس المشاهدين) (ستاشيف و برتيز، ب-ت، ص٢٠٠) ، فدورها لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه فهي تساهم في خلص " الجو " وهو عنصر عسير التحليل . اذا اعتبرنا ان الاضاءة هي العنصر الايجابي فن الظلام هو المقابل السلبي لانه نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الاجسام الثلاثية الابعاد .

و من هنا نرى ان استخدام هذه التقنية في خلق الصورة السينمائية تتراوح مابين الطبيعي منها و الصناعي ، ففي المشاهد التي تصور في اخرج يتم تصويرها بمعونة الكشافات او الشاشات العاكسة . مع استثناء المشاهد الليلية التي غالبا ما تكون مضاءة بشكل ساطع لضرورة فنية ملحة يبررها الحصول على صورة متباينة يتوازن فيها الابيض و الاسود .

اما الاضاءة في الأماكن الداخلية كالأستوديو مثلا فان الاضاءة فيها تلعب دورا اساسيا في الانتقال ما بين الطل و الضوء ، حيث تتمتع الصورة باكبر قدر من الحركة لخلق الجو العام و المعبر عن ابعاد هذه الصورة فتأخذ مساحاتها في خلق و تكوين لغة الخطاب البصري فيها (ولما كان هذا النوع من الاضاءة لا تتحكم فيه

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

الطبيعة ... فليس هناك من الناحية العملية أي حد للمشابهة الطبيعية يعوق مخيلة الخالق ((مارتن،٢٠٠٩،ص٥٦).

و الاضاءة ضمن هذا النوع من الاستخدامات تساعد على تحديد و سبك انحناءات و استدارات الاشياء ، وفي خلق الاحساس بالعمق المكاني و في خلق جو انفعالي ، و تحقيق بعض المؤثرات الدرامية . من خلال الاعتماد على خصائص الضوء من شدة و انتشار و لون الاضاءة و التي تستند الى السطوح الواقعة عليها هذه الاضاءة بهذا اللون و انعكاساته ، التي تدخل فيه القيم الخاصية اللونية كصفة اللون و قيمة اللون و درجة التشبع و درجة حرارة اللون كما (يمكن خلق الاحساس بالعمق عن طريق الاضاءة و ذلك من خلال التدرج الوني و الضوئي) (مارشللي،١٩٨٣،ص٨).

كما ان الاضاءة تختلف في استخداماتها من مخرج للأخر و من مدرسه فنية لأخرى كالواقعية او الرمزية او التعبيرية . وهذا ما اكدت عليه الصورة السينمائية لهذه التقنية من تدرج و تباين ، الذي يبعث الاحساس بالراحة و الهدوء خاصة اذا

كان بصورة انتقالات بسرعة بطيئة على العكس من التدرج السريع الذي ينتقل بيعن المشاهد (من حالة الى حالة اخرى مضادة لها سريعا فترتبط سيكولوجيا بالصراع و القوة و يكون هذا مناسبا لصورة التي تعبر عن هذه المعاني)(السامرائي،٢٠١٠،ص٤٤). و الاضاءة هنا تساعد على تشكيل الصورة السينمائية و كذلك على خلق جو الفيلم كما تساعد الى حد ما على الكشف عن المعلومات المباشرة في القصة . من خلال وظائفها العديدة و منها الإظهار الذي يحقق الرؤية بوضوح و بشكل دقيق من قبل جمهور المتلقين ، كما ان هناك وظيفة التجسيم التي تبرز ابعاد الكتل و أبعاد السطوح ، و كذلك وظيفة كشف الشكل و التكوين الضوئي الذي يعني استخدام الضوء بكافة خواصه كعنصر من عناصر التصميم ، وقد يلعب الظل دورا بارزا كتقنية في تحقيق وإظهار بعض التعبيرات التي تساعد على ايصال دلالات الصورة السينمائية .

ثالثا – الملابس و الماكياج و الديكور :

و تشارك هذه التقنيات في تكوين و تجسيد الصورة السينمائية كوسيلة تعبيرية . فالملابس في السينما تقترب في وظائفها من الازياء في المسرح الا ان هناك فارق بينهما و هو ما يضفي على ملابس الشخصيات السينمائية من تقنيات اللقطة الصورة و حركة الكاميرا و التي تساعد على إبراز دور هذه الملابس ، او

تحاول التقليل من دورها او الدور الذي تحاول ان تحققه مفهوم هذه الشخصية عن غيرها (فينبغي ان تكون الملابس السينمائية مثل كل ما يظهر على الشاشة ، أمينة للواقع الى أقصى حد . و مطابقة للحقيقة الى الحد الذي يصل يسمح لنا تعرف على الشخصيات بسهولة ... و بذلك يودي الملابس دورها بالتعاون او بالتناقض في مجموعة الممثلين و في اللقطة ككل و أخيرا يسع الملابس تحت هذه الإضاءة او تلك ان تتشكل و تزداد قيمتها بواسطة الضوء او تمحى بواسطة الضلال) (مارتان،٢٠٠٩،ص٦١-٦٢).

ان للملابس على الشاشة لها الاثر البالغ في ابراز دور البطل من خلال الممثل . اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان الملابس هي اقرب شيء للفرد فهو يقترن بشكله و يجمله . لذا تتحقق اهمية الملابس كتقنية لها الدور المهم في ايصال معنى هذه الصورة ، فقد يكون للملابس الدور في كشف و تحديد نماذج وطنية كالعربي مثلا الذي يرتدي العقال ، او لباس الجندي . وهكذا تتنوع الملابس بتنوع البيئة و الوطن و الوظيفة ، فقد تعكس وظيفة الشخصية الاجتماعية كعامل النظافة او مهنة الطبيب ... الخ .

و يؤكد هذا الدور او هذه الوظيفة الماكياج بما يمتلك من مهام في عكس حقيقة هذه الشخصية و ما فيها من معان و ابعاد نفسية و التي يوضحها الماكياج و ما يحمل من المستخدم على وجه الممثل خصال كالسذاجة و الفقر و غيرها من الابعاد الداخلية او الخارجية لشخصية الممثل . و من خلال الأزياء و الماكياج يتمكن الممثل من تقمص الشخصية و تساعداه على هضم تفاصيل الشخصية الداخلية و الخارجية و اداء دوره بصورة طبيعية (ان العمل مع قسمي الازياء و الماكياج لتجسيد شخصية ما هو عنصر اساسي في التقمص) (اوبراين،٢٠٠١،ص١٣٦).

اما الديكور كتقنية ياخذ حيزا مهما في تكوين و تشكيل صورة الخطاب البصري السينمائي سواء اكان الديكور داخليا ام خارجيا فعليه ان يحقق الواقعية ، الا اذا كان موضوع الصورة السينمائية غير واقعي . و الواقعية هنا صحراء تعج فيها عواصف رملية ، او بحر متلاطم الامواج او طبيعة غناء فكل هذه الديكورات تدخل ضمن مضمار الديكور الخارجي . اما الديكورات و المناظر الداخلية فتترك كامل الحرية للمخرج في الخلق ، استخدام كافة التقنيات التكنولوجية و تقنيات صناعة الديكور السينمائي و التي تجعله (قادرا على تمثيل الواقع بكل حذافيره المادية و من هنا نجد ان الأفلام الواقعية و خاصة الواقعية الجديدة في ايطالية نجحت في التعبير بلغة السينما)(ابوالحسن،٢٠٠٨،ص١٤٥).

واحدى وسائل التعبير في الواقعية الجديدة * هو استخدام الديكورات الطبيعية . و من هنا نصل الى ان الغرض الاساسي من الديكور السينمائي باعتباره احد تقنيات الصورة السينمائية هو خلق المكان الذي تدور فيه الاحداث كغرفة عمل مثلا او مقهى و غيرها من الأماكن . كما ان الديكور يساعد على إضفاء الواقعية للأحداث في هذا المكان سواء ان كان التصوير خارج الاستوديو

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

او داخله ، كما انه يساعد على تهيئة الجو و الظروف المناسبة للانتاج (و في بعض الحالات يكون تصميم الديكور عاملا من العوامل التي تحدد حركة الكاميرا و تقيدها) (الشبلي٢٠٠٨،ص١٨٨). و بالتالي فان للديكور اهمية بالغة في تحقيق وظائف تقنية في تكوين و تشكيل الصورة السينمائية فكريا و جماليا .

رابعا : تشكيل الايقاع اللوني للصورة :

تدخل عنصر اللون بوصفها عنصر اساساً في تنسيق الشكل الفني للصورة كاحد التقنيات الصورة السينمائية . كون ان الفن هو وسيلة للتفكير والتنفيذ في وقت واحد او هو اداة للتفهم والتنفيذ ومجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية، فما يعبر عنه العمل لا يمكن ان يعرف الا بالانتباه الدقيق للتنظيم الشكلي لمادة والموضوع متحدة سوية فالقدرة التعبيرية لا تحيا الا في الالوان والسطوح التي يعرضها بنية الخطاب الصوري للمشهد المصور .

على ان هذه القدرة التعبيرية للصورة تحتاج بلا شك الى مهارات وتقنيات تتناسب معها طرديا إذ كلما كانت القدرة الادائية او النفسية عالية كانت قدرتها التعبيرية عالية ايضا ان عملية التنظيم اللوني للصورة لا تتم الا بفعل تقني مقصود، اذ لا يمكن فصل الشكل عن المادة ولا يمكن فصل الشكل ايضا عن طريقة التنفيذ الفني او عن طريق وسائل تحقيق المنجز التشكيلي للصورة السينمائية. (فالفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالمهارة التقنية)(كويلر،١٩٦٥،ص٩٢).

---

* الواقعية الجديدة بدأت في ايطاليا و هي حركة مناهضة لتيار السينما التجاري برزت في الخمسينيات القرن الماضي تشكلت و أنتجت أفلاما بإمكانيات ووسائل محدودة و بامكانيات انتاج افلام تتجاوز الوضع المالي و الاقتصادي الذي يفرضه التصنيع و خاصة التصنيع الأمريكي في هوليود .ولم تكن الأفلام المنتجة لا افلام هواة و لا افلام محترفين و لكنها استطاعت تقديم افلاما تتمتع بالحس الفني العالي في نقل الحقائق الى جمهور واسع في كافة العالم في نقل الحقائق و البطالة و الشيخوخة و العجز . و اكدت على ان من الممكن العمل في مواقع خارج الاستوديو و دون ممثلين محترفين و ان ما يمكن عمله في ايطاليا يمكن ان ينفذ في الهند او أي مكان اخر ، و اكدت على صناعة الفيلم الملتزم اجتماعيا و الذي يتطلب قليلا من المال .

وبلا شك ان عمليات التنظيم الشكلي للصورة هي عمليات بناء وتركيب عناصر معينة في التكوين، هي تنظيم العناصر المرئية للهيئة التصميمة لارتباطها بالعناصر اللازمة كالخط والشكل واللون والمساحة والضوء وملامس السطوح ،بحيث تتلائم كلها لخدمة الشكل العام.

وللون مدى غير محدد من التباين والسعة الكبيرة لاحتواء وتمثيل احاسيسنا ، ويمكن ان يعطي اسلوبا فلسفيا عن طريق التنظيم فنظام الشكل يمثل الحقيقة الكلية الشاملة التي تغطي كل شيء، من خلال تمثيل الوقائع المحسوسة الى اشكال داخل اطار منظم، وان البحث عن اوجه الاتفاق بين المظاهر المختلفة، والعمل على اكتشاف علاقات التشابه بين الانظمة المتباينة ، فهناك التناسب القائم بين الاشياء من خلال تجاورها والتنافس بينها حتى تكون متشابهة دون ان تسير جنبا الى جنب (فأن لم يكن التنظيم محكما يكون من الصعب ادراكه كشيء معين لتنظيم العناصر التي تتألف منها)(هويغ،١٩٧٨،ص٢٩٥).

وهذا ما يشير الى التنوع في بنية الانظمة اللون من شدة و وضوح او تباين في تشكيل النظام البصري في الصورة وفقا لبنائها الدرامي . وهي انماط التنظيم الشكلي على مستوى الكل ، الذي يمثل مجموعة الخصائص الشكلية للناتج الكلي لمفهوم الصورة المشكلة . فالتشكيل الفني للصورة ليس مجرد تلاعب بالخطوط والالوان بل انه يخضع لتنظيمات وقواعد شكلية(فالتنظيم الشكلي مفهوم يؤدي الى وظيفة ادراك النظام بما يبتدعه المصمم لتكيفي علاقات ربطه والتوافقية بين العناصر البنائية للوحدات، فضلا الى تجانس وتكامل مستوى الاداء العضوي للوحدات بما تفرضه فكرة وابعاد التنظيم المشروطة للناتج المقترح على وفق سياق تنظيمي متسلسل) (روبرت،١٩٨٧،ص٩٧) . فعمليات التنظيم الشكلي رغم تحددها بشروط انشائية لكنها تتم بفعل المهارة في اضفاء عدد من التنويعات التقنية التي تمثل الصفة المظهرية للمفردات والاشكال .باعتبار ان لكل تنظيم شكلي يعكس رؤية في نظام الفكرة ويمكن اكتشاف مدى فاعليته في المنجز الفني .

خامسا – التكوين :

يأخذ التكوين في الصورة السينمائية وظيفيا اكثر منه جماليا كما في الرسم و ان كانت احدى قيمه الفنية هي جمالية التكوين . و يعتمد التكوين على عملية تجميع عناصر مختلفة تكشف عن معلومات او مفهوم دلالات هذه الصورة (فالعمل لا يصبح عملا عضويا و لا يصل الى قمم الانفعال الحقيقي الا عندما يصبح موضوع و مضمون و فكرة العمل كلا عضويا)(شبلي،٢٠٠٨،ص٥١). و يتم هذا عن طريق التوليف بين عناصر و تقنيات الصورة البصرية للقطة التي تثير المتفرج .

و التكوين هو بالاساس عملية تكاملية بين العناصر المختلفة للعمل ، من خلال آليات التنظيم و التحليل و

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

التركيب و الحذف و الإضافة و التعبير في الاشكال و الدرجات اللونية و قيم الضوء و الظل و المساحات ، لذا فان جميع العناصر البصرية المكونة للصورة السنمائية تدخل ضمن منظومة التكوين . فهو يقوم بعملية ترتيب المناظر و تحديد الحركة داخلها و تحديد الاضاءة المناسبة و التصوير و التوليف ، أي وضع الأشياء العديدة و المختلفة ضمن اطار موحد يوجز لنا معنا مهينا .(عبدالجبار،٢٠١١،ص٧٤)

و يعتمد التكوين على مقومات اساسية هي الشكل و الكتلة و الخطوط و الحركة . فكلما انسجمت هذه العناصر بطريقة ابداعية و فنية أعطت دورا ايجابيا في تكاملية الصورة البصرية للمشهد خاصة اذا (ما توفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها بشكل فني على قدر من الخيال و الذكاء فإنها تؤلف لغة التكوين القادرة على ترجمة الجو و الاسلوب و الحالة النفسية المطلوبة)(ماشيللي،١٩٨٣،ص٣٣) .

و يعني الشكل الهيأة التي يكون عليها الجسم ، وهي تفاعل حركة الممثل مع بقية عناصر الصورة التي تشكل حيزا مهما في تفسير معنى الصورة السينمائية . اما الكتلة فهي عبارة عن الوزن الصوري لجسم او مساحة او شخصية او مجموعة عناصر معا ، ويكون تأكيد الكتلة عدما يتم فصلها عن الخلفية و تجسيدها عن طريق اللون و الضوء . اما الحركة فتنقسم الى حركات أفقية تشير الى القوة الدافعة كالسيارة مثلا ، و حركة عمودية رأسية صاعدة و التي تشير الى الأمل او التصاعد كنمو الأشجار و هذا ما تجسده حركة الكاميرا التي تعطي حركات إضافية الى الأمام او الخلف و هكذا . وما نعني بالفضاء هو فضاء الحركة و الذي يكون مستوعبا لمقتضيات الحركة و الإشارة التي يقوم بها الممثل في الفضاء في انجذابه نحو الاعلى او نحو الاسفل . اما الخطوط فتعتمد على طبيعة الأشياء داخل إطار الصورة ، وهذه الاشياء تتمثل في الشخوص و العناصر البصرية الاخرى التي يتعاملون معها . فقد تكون خطوط واقعية يمكن إدراكها من قبل المشاهد او وهمية . ولكل نوع له تأثيراته النفسية على المشاهد ، وتنقسم الى افقية و عمودية و مائلة و منحية و مستقيمة . اما أخر عنصر من عناصر التكوين هو الإطار و هو ما يحيط بالمادة المصورة داخل الشاشة .(عبد الجبار،٢٠١١،ص٧٤-٧٨)

ومن هنا فان الاختلافات في تكوين الصورة السينمائية التي يتم إنتاجها و استخدامها كعنصر مهم للغة الصورة السينمائية و التي تعطي لهذه الصورة أبعادها الفكرية و الجمالية (و من هنا جاء الاختلاف بين مستوى صناعة الأفلام حسب كيفية استخدام كل منهم لعناصر اللغة السينمائية و توظيفها في توصيل المعاني و الأفكار و الأحاسيس إلى المشاهدين) (الحديد و امام ،٢٠١٠،ص١٦).

الكاميرا في خلق النسق الصورة السينمائية :

ان مادة الموضوع المصور من الواقع لا يمكن ان يكون مؤشرا اساسيا يعتمد عليه المخرج في ايصال معنى هذه الصورة ، الا اذا استعان المخرج بوسائل تعبيرية و تقنيات بنائية وفقا للانساق الفكرية والفنية التي تبلور الصورة السينمائية انسجاما و

سياقات الفيلم التي تساعده في الوصول الى دلالات معنى مفاهيم هذه النساق الصورية و تسلسلها البصري في الزمان و المكان المحدد ، من خلال الاستناد إلى خلق و ابداع لقطات لصور قادرة الى تحقيق التواصلية لدى المتفرج و تشكيل صورة لفن صحيح للواقع نابعة من انواع مختلفة من الرموز و الدلالات المعبرة و التي تفضي الى معان بليغة للفيلم .

و هذا البناء الصوري المكون للسياق الفيلمي جاء نتيجة اتحاد مجموعة عناصر تكنيكية تختص باشتغال الكاميرا و هي على النحو الأتي :

أ - البعد البؤري لصورة :

البؤرة في الصورة السينمائية هي تحديد النقطة المهمة من الصورة التي يرغب في التركيز عليها ضمن إطار الصورة ، لجلب انتباه المتفرج حول هذه الجزئية من الصورة السينمائية . أي ان يتم جذب اهتمام المتفرج نحو موضوع مهم من هذه الصورة و تقترب في مفهومها مما هو عليه في المسرح عندما يحاول المخرج في التأكيد على جزء مهم من المشهد كان تكون شخصية معينة يقوم بعزلها عن باقي شخصيات المشهد محاولا تسليط الضوء عليها .

ففي اغلب الأحيان تكون الصورة محتوية على العديد من الموجودات الموزعة داخل الإطار ، ولكن هذه الموجودات متفاوتة الأهمية حسب موقعها في الحدث ، لذا يستخدم البعد البؤري للصورة للتأكيد على البنية الدرامية للفيلم في لفت انتباه المتفرج لهذا الجزء بالذات على ان لا يكون هذا الانتباه محسوسا من قبل المتفرج (ويمكن ان يتغير هذا بتغير نقطة التركيز البؤري داخل الصورة)(مارنر،١٩٨٣،ص٥٧).

ان عملية الخلق في الصورة السينمائية يقوم وفق نظام اللقطة و الأولوية التي يمثلها مفهوم مركز الاهتمام لهذه اللقطة و الذي يمثل النواة التي تبنى حولها الصورة . فمثلا عندما يكون وجه الممثل في طرف الصورة يبعث برسالة مفادها جمالي و نفسي حيث يجعل المتفرج يشعر بالارتياح اكثر من ان يكون في وجه الممثل وسط الصورة ، وهكذا عندما تركز بؤرة الصورة على يد الممثل يتوجب هنا ان تؤدي الكاميرا دورها غي التركيز على هذا الجانب من خلال القطة المتوسطة لرؤية ذلك .(سبرزي،٢٠٠٣،ص١٧-٣٠) و من هنا يقع الدور على الكاميرا في نقل التغيرات في تعبير الوجه الذي

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

يعطي مدلولات عن كل ما هو خارجي مرتبط بهذه الشخصية ، او ما هو داخلي من أبعاد نفسية ضمن إطار هذه الصورة (حيث تظهر هذه القطة الممتدة من رأس الإنسان الى ركبة) (لنجرن،ب – ت ،ص ٢١٣) مع الاهتمام في تحقيق الرؤية الواضحة التي تساعد على نقل القصة وفق هذا الإطار من خلال الاستعانة بحركة الكاميرا و زوايا اللقطة و مسافة اللقطة .

و على هذا الأساس فان البعد للصورة يستخدم كتقنية حصر لتأكيد على الأشياء و الأشخاص و ذلك لإيصال مفهوم او دلالة معينة لتعزيز الموقف الدرامي للصورة في التركيز على البيئة المحيطة بالشخصيات بحركة الكاميرا ، او التركيز على الشخصيات من دون التركيز على البيئة عن طريق (العزل المرئي من اجل التأكيد و ذلك بالصعيد الدرامي الى قمة مناسبة او من اجل الكشف عن الشخصية و نواياها و موقفها للتوضيح و للجانب الدرامي) (مارنر،١٩٨٣،ص٩٧). كما يتم ذلك من خلال عزل او تحديد مركز الأهمية عن طريق وسط الساكنين و السكون وسط المتحركين ، و عن طريق الخطوط المؤدية أليه و من خلال التباين اللوني و طبيعة الإضاءة والحد من الوضوح بعزله تكوينا عن بقية العناصر .

ب – زاوية الكاميرا :

تعد زاوية الكاميرا اداة تعبيرية يستخدمها المخرج خارج نطاق عناصر الحدث ، و يتم هذا من خلال اختيار زاوية معينة لغرض تأكيد معنى الصورة و الملتقطة لإحداث التأثير المطلوب .كون لكل زاوية من هذه الزوايا الملتقطة تحمل دلالات معينة تميزها عن غيرها من اللقطات ، و بالتالي فهي تمثل وجهة نظر المخرج للموضوع المصور و بالنتيجة فهي (تعكس على تلقي المشاهد من حيث الفهم و التعاطف مع الممثلين و الفعل) (اوبراين ،٢٠٠١ ،ص ١١٤)

فحركة الكاميرا باتجاه معين يعني اخذ الزاوية المناسبة التي تضمن فيها مفهوم صورة الخطاب البصري و هي تعزز تركيز انتباه المتفرج على تفاصيل صغيرة ضمن إطار الصورة . تضاعف الكاميرا الدور الذي تلعبه الشخصيات لهذه الأحداث فتوسع الملامح الدرامية لصورة السينمائية و بالتالي تجعل كل ثانية تمر أغنى و أكثف و هذا ما يبطئ إحساسنا بالزمن و يدفع الملل عن المتفرج .

و هناك عدة لقطات تحدد طبيعة زاوية الصورة السينمائية بما ينسجم و دلالات الموضوع المصور و أفكاره و ما يرمز إليه و من هذه الزوايا :

١ – زاوية مستوى النظر : و بهذه الزاوية نرى الأشخاص مثلما نراهم في الحياة اليومية و تعطي لنا هذه الزاوية إيجازا بالإحساس بالمساواة .

٢ – الزاوية المرتفعة جدا : و تسمى بوجهة نظر الطائر و تصور الموضوع من الأعلى و توصل معنى عن تصغير الأشياء و الأشخاص و سحقهم معنويا و تشير هذه الزاوية الى المصير المحتوم.

٣ – الزاوية ألمرتفعه : وهي اقل ارتفعا من السابقة و لا تؤدي الى التشويش المكاني ، و إنما تعطي المتلقي الإحساس بالمنظر الكامل . وهي تبطئ الحركة و تؤدي الى إحساس عام بالملل .

٤ – الزاوية المنخفضة : و هي الزاوية التي يصورها الموضوع من منطقة أسفل الوجه النظر لتعطي إحساسا بالتفوق و الحماس و التعظيم للشخصية المصورة .

٥ – **الزاوية المنخفضة جدا** : وهي الزاوية الأكثر تطرفا من الزاوية المنخفضة اذ أنها تعطي لنا إحساسا عن المبالغة في إظهار السيطرة و طول الموضوع المصور.

٦ – **الزاوية المائلة او المتحركة** : و تتطلب إمالة الكاميرا الى حد الجانبين ، وهي على المستوى الرمزي علامة على الانحراف و الانهيار كما بواسطتها يمكن تصوير رجل سكران . وهذه الزاوية توحي بحالة معينة من دون استخدام الحدث .(عبد الجبار ، ٢٠١١،ص٦٥-٦٦)

ج – حجم اللقطة :

ان حجم اللقطة هي كمية الأشياء و الأشخاص الداخلين ضمن إطار الشاشة و على هذا الأساس فان اللقطة و اسمها تحدد بفعل المسافة المتوترة بين الكاميرا و الموضوع ، و هناك ثمة (علاقة بين نوع الحجم و موضوع اللقطة علاقة نسيبيه فهي قد تكون كبيرة عندما تتعلق بوجه الممثل مثلا ، كما قد تكون كبيرة أيضا حينما تكون لوجهة بيت او مكتبة في بناية كبيرة . هذا فضلا عن ان اختيار حجم اللقطة تحدد المضامين ... فالمستوى الأدائي و الحجم الموظف يتحدان بناء على الغاية المتوخاة من ذلك الاستخدام وليس بشكل اعتباطي)(مؤنس،٢٠٠٦،ص١٤) .

و هناك عدة حجوم للقطة و التي تعطي لكل منها معنا معين و هي على النحو الآتي :

١- لقطة بعيدة جدا : و تظهر لنا المساحة الكاملة للمكان الذي تجري فيه الأحداث ، كان تكون مدينة او ساحة قتال ، و عندما على إنسان تجعل منه شبحا صغيرا يعيد إدماجه في العالم و يجعل منه فريسة للأشياء .

٢ – اللقطة البعيدة : و هي لقطة اقل سعة من الناحية الاستيعابية للموضوع المصور كان تعرض منطقة محددة كما في الأفلام العربية تستخدم للكشف عن المكان الذي تدور فيه الأحداث .

٣ – لقطة بعيدة متوسطة : و هي تظهر الجسم البشري من الركبة تقريبا حتى أعلى الرأس مع جزء من المكان المحيط ، وهي تعطي معنى عن معطيات الشخصية من ملابس و مقتنيات و توضح نوع و طبيعة تلك الشخصية و علاقة الشخصيات بالمكان .

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

٤ – لقطة متوسطة : و تسمى متوسطة لأنها متوسطة بين القطات العامة و القطات القريبة وهي تظهر لنا فضلا عن الملابس و جزءا من المكان و الديكور .
٥ – لقطة متوسطة قريبة : و تعرض الإنسان من مستوى الكتف تقريبا حتى أعلى الرأس (شبلي٢٠٠٨،ص٧٠). و تعطي معنى عن الأفعال و ردودها التي يقوم بها الممثل و تشتغل على الصعيد السيكولوجي لانها من اللقطات العميقة التي تدخل في أعماق الشخصيات .
٦ – لقطة قريبة : و تعرض جزء من الإنسان و الموجودات الأخرى و تعطي هذه اللقطة موقفا دراميا معبرا عن الجزء المقتطع من الجسد السياق و التركيز عليه من دون إظهار المكان او المحيط لزيادة تضمنية علاميا ليعمل عمله المطلوب و المعبر .
٧ – لقطة قريبة جدا : وهي التي تظهر جزءا صغيرا من الموضوع كاشفاه او العين فيما يخص الانسان ، او السيكاره او عنوان في جريدة لتوصيل علامات لها علاقة بالسياق و هذ العلاقة محددة بمعطيات مسبقة ،(عبدالجبار،٢٠١١،ص٦٧-٦٨).

د – حركة الكاميرا :

ان من الحركات التي تختص بها الكاميرا ما تسمى بحركة البانوراما ، و هي حركة الكاميرا على محورها من اليسار الى اليمين او من اليمين الى الى اليسار او من فوق الى الأسفل او بالعكس . و توصل معني منها ايجاز عن مكان ما و غالبا ما يكون له دور تمهيدي او ختامي في سير الأحداث او تعطي معنا تعبيريا مبني على نوع من الخدعة وعلى استخدام غير واقعي أحيانا للكاميرا الغرض منه إحساس بفكرة ما . او أنها تعطي إيجازا دراميا و هو الأكثر إثارة حيث يهدف الى إيجاد علاقة بين الأشياء و الإنسان او بين الأشياء و الأشياء او بين الإنسان والإنسان (وبهذا فهو يسمح مثل هذه الحركة الكاميرا برؤية الحدث ضمن مجال واسع و بأقل قدر من التفاصيل) (ستيفنسون و دوبري ،١٩٩٣،ص٧٠).

وهناك حركة الكرين و هي تجمع بين حركتين او أكثر من حركات الكاميرا و التي تنجز بواسطة رافعة ضخمة و لهذه الحركة فعالية اذ أنها لا تعني أكثر من المستوى الوصفي و الجمالي للمكان (عبدالجبار،٢٠١١،ص٦٨).

و من خلال ما تقدم يتضح الدور الذي تلعبه الكاميرا بتكنيكها من زاوية اللقطة الكاميرا، و حجم للقطة الكاميرا ، و حركة الكاميرا ، من دور في بناء منظومة الخطاب البصري للغة التعبير الصوري الفيلمي و التي بالإمكان تحديد آلية اشتغالها من خلال ترابطها مع بقية العناصر التقنية الأخرى ضمن السياق البناء النهائي للفيلم .

ه - الزمان و المكان :

ان وظيفة الزمان و المكان في الصورة السينمائية تاخذ مجالا فيه من المرونة ، فالزمان في السينما متحرك حيوي مرن وكان له وجود توضحه الصورة في خطابها البصري لا حدود له ولا انتهاء . فقد يجعل من المكان الطبيعي شكلا متكاملا يمتلك سمات الزمان التاريخي المكون بطريقة غير متجانسة وقد تكون الاجزاء المنفردة للمكان فيه متساوية وفقا لاسبقية بعضها على الاخر حسب تسلسلها الفيلمي . فالزمن في الصورة السينمائية يساعدنا على الاسراع في تكثيف الاحداث الدرامية و اختصارها كما ان للاسراع في الزمن بصفة خاصة فائدة عملية فهو يسمح بجعل اشد الحركات بطئا و اعسر الايقاعات على التصوير في نطاق الادراك مثل نمو النباتات و تكون البلورات . و الابطاء بالزمن يسمح بدراك الحركات الفائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة كرصاصة مسدس .ان الفيلم بفضل مده الزاخر بالصور وعدم اكتراثه المطلق بالزمن يشبه الى حد مذهل مجرى الوعي و الاحساس الذاتي بالزمن عند البشر فليس من المدهش اذن ان يلعب الزمن في السينما مثل هذا الدور الكبير لا كاطار للقياس فحسب بل على الاخص مبدا ثلاثيا للزمن هي :

زمن العرض : مدة الفيلم .
زمن الحدث : مدة الحكاية .
زمن الادراك : الاحساس بالمدة عند المتفرج و هو احساس متغير و ذاتي الى اعلم درجة . (مارتان،، ٢٠٠٩ ،ص١٩٥-١٩٨).

و يمكن لزمان و المكان ان يحل احدهما مكان الاخر حيث يمتلكان عنصرا من الحرية و تغير المراحل الزمنية بشكل عادي و سلس وفق ما تمليه علينا مبادئ الترتيب المكاني و من الممكن ايقاف الزمن غير المتسلسل و مطه و ارجاعه و مزجه و استقبالة .

و من الممكن ان تجعلة الصورة بما فيها م ن امكانية على الحركة و المرونة و ما تستخدمه من تقنيات ان اتجعل من المدة الزمنية بعدا من ابعاد المكان ، فبحركة الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموسا لا مجرد صورة للمكان فيه تحققه بخلق ابعاد مكانية اجمالية تركيبية لانها تعيد " بناء المكان و بالامكان معرفته من خلال حركات ألة التصوير او من خلال خلق علاقة بين تفصيلات لا علاقة بينهما "(٢).يمكن ان يدركها المتفرج من خلال تراكب و تتابع الاماكن الجزئية عن طريق جمع لقطات الصور حتى دعها بعض المخرجين بالجغرافيا الخلاقة .

المبحث الثاني

اولا – نسق تكوين الصورة في مسرح الصورة :

يعتمد مسرح الصورة بالدرجة الاساس على التشكيل البصري لمكونات الخطاب البصري للعرض المسرحي ، وفق ابعاد و مباني فكرية فلسفية تكون و

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

تشكل جزئيات هذا الخطاب الذي يفجر تلك المضامين الفلسفية التي تتمظهر من خلال هذه الصور فهي (لون من ألوان التواصل بما تخلقه من اثارتها للمثير و المدهش و الفانتازي انها عالم سحري و سحري له طقوس و الدخول أليه يعد لحظة اندماجية الى العالم الملحمي)(القصب،١٩٩٠،ص٦٥) .

و يستند مسرح الصورة في تكوين خطابه البصري من منطلقات و مشارب فلسفية و فنية كثيرة تبدأ من الشعورية و الشاعرية حتى تصل الى الحدس عند بركسون و الجليل و شوبنهاور و السرياليين و ياخذ من الطاعون و الثقافة الميتافيزيقية و مفهوم العمل المسرحي عند ارتو ، كما ياخذ من الفن التشكيلي منطلقا لتشكيل منظومة عمل الصورة في خلق عرض مسرحي ذو ابعاد فلسفية طقسية فقد تطورت (الصورة و تجذرت في اعماق الشعر و دخلت مرحلة ما اسمه بمرحلة الصورة الذاكرة ، و هي اضافة و مدخل جديد للصورة)(القصب،٢٠٠٣،ص١٢).

لذا اعتمد مسرح الصورة على مفهوم الهدم و البناء في الجمع و التركيب و التأليف بين المتناقضات من اشكال بدائية و طقوس مستلة من اللاشعور كما عند (ارتو) ليتم تشكيل الصورة من خلال الرسم بالفضاء كما عند (تشاينا)و صولا الى خلق عرض بصري قائم على الصورة في الاتصال و التواصل في فك رموز ودلالات هذه الصور .

ان هدف هذه الصور هي تعزيز الذائقة الجمالية لدى المتلقي و التي تقوم على عنصرين مهمين هما ، الاول المرحلة الحسية التي تنهض من خلال اثارة الطابع الغرائبي الذي يتعزز عند المتلقي عن طريق اثارة الدهشة لديه بما تحمله هذه الصور من معان و تناقضات فتحفزه نحو اكتشاف الرموز و مضامين لهذه الصور فتعطي المتفرج القدرة على الولوج الى مناطق الجمال المتمظهرة في الصورة بما فيها من مساحات التأويل الجمالي لهذه الصور (بنطمها الفكرية و منطوقها الفلسفي و تركيبها اللانهائية الغامضة و الاثيرية فتفتح للمتلقي فرضية تواصلية او تأملا مخفيا يعرف بسرية الكون و الكشف عن اشارات دلالية متنوعة و متشظية و متناقضة عن عالم الخوف المخلق لمحيط الانسان)(عبدالمجيد و سالم،٢٠١٢،ص٤٦-٤٧) .

اما المرحلة الثانية فهي المرحلة الدلالية التي تنطلق من خلال المادة الخام

التي تتناولها الصورة عبر نص تحاول فيه الصورة اعتماد الغور في اعماق الحوار داخل هذا المقترح اللساني و الولوج الى بنيته العميقة بوصفه دالا يدخل الى المركب العلائقي لشكل الخطاب البصري لهذه الصورة الجمالية الذي (يقوم على شبكة من التكوينات و الانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية او عفوية و فق ايقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف الى ايصال معنى مجدد ... فيقوم بارسال مجموعة كبيرة من الاشارات و العلاقات و الدلالات الى المتلقي عبر سياق و شفرة ليوليد في ذهنه مجموعة مدلولات)(القصب،٢٠٠٣،ص١٢).

ثانيا – تقنيات انساق الصورة عند صلاح القصب :

ان م اهم تقنيات مسرح الصورة هو الممثل بما يمتلك من وسائل التعبير و التواصل و خلق الصورة و تكوينها التي يملئ الفضاء بها و يعطيها بعدا حيويا و فلسفيا ، فهو يخلق بجسده بالاضافة الى المفردات البصرية الاخرى صورة الخطاب البصري وصولا لتحقيق العرض بابعادة الطقسية من خلال التركيز على المستويات البصرية فيه .

فاللغة و الالقاء لا تصل الى المنطقة الجمالية التي تثير المتفرج و تستفز افكاره و مشاعره . فالممثل كتقنية في تصوير منطلقات العرض يحاول ان ينطلق من المجردات الى الملموس فيكون الاداء التمثيلي هو المصدر للمنظومة العلاماتية التي يبثها العرض المسرحي كونها أداة دلالية تقوم بربط جميع اجزاء الصورة المرسلة و التي يتشكل منها خطاب العرض المسرحي وتحقيق متطلبات مسرح الصورة الذي يعتمد على الحركة و الإيماءة و التشكيلات الجسدية التي تثير طاقات الممثل الادائية و التعبيرية . فالممثل يمسك بجميع امتدادات و تفرعات الصورة في مثل هذه العروض بحيث تصبح العلامات في العرض المسرحي متجانسة هارمونية عبر جسد الممثل .(عودة،٢٠١١،ص٤٨) .

و كون ان الصورة في مسرح الصورة هي لغة التخاطب و التواصل ما بين الممثل و المتفرج فهي إذن رسالة مقدسة ، و مهما يكن مضمونها تبقى فاصراره ما لم تصحبها القوة البصرية في التوصيل. فالصورة يبقى زمانها قائما و ممتدا ما بعد نهاية العرض لتبقى عالقة بذهنه محاولا فك طلاسمها .

لذا فقد اتخذ الشكل في منظومة مسرح الصورة مادته الاساسية ، وهو المستودع او المخزن الذي يفجر سرية النص ، و هو ايضا العمق الفلسفي في تفسير مضامين الصورة و العرض بمجمله . اما لغة الفضاء فهي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل البصري للعرض المسرحي . و الصورة في العرض المسرحي تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء و جمالياته .و هي بالنتيجة تحاول استبدال نظم التواصل اللغوي بنظم اخرى غير لغوية يطلق عليها شعر الفضاء . اذ تتشكل الصور من مجموعة من العناصر الشعرية الخاصة و المرتبطة بجذور المسرح باعتباره فنا مستقلا .

لذا اعتمد تشكيل الصورة لمسرح الصورة على عناصر تشكيل بصري في ضوء طرق اشتغال علاماتيه تؤدي بتكويناتها المعبرة و استخداماتها التشكيلية المغايرة

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

للدلالة النصية قي توصيل ف الصورة و معناها الفلسفي و يمكن حصر هذه العناصر بالاتي :

١ – الممثل .
٢ – المفردة .
٣ - المكان .

و الممثل هنا هو الطاقة التعبيرية للصورة بما يمتلك من خطاب بصري حركي إيمائي و الذي يفجر من خلاله طاقات الجسد التعبيرية للوصول الى التألق الصوفي ، فهو يبني رموزا و اشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة . انه منتج لعلامات مشهدية لتكوين الصورة المسرحية و هي عبارة عن تحويل الكائن البشري الى نسق سيميائي .

ومن هنا فغالبا ما كان يظهر الممثل وفقا للمنهج التعبيري و كأنه في حالة من الشبحية او الهلامية باعتبار ان فضاء الصورة هو جزء من فضاء حلمي متخيل . هذا الحلم الذي يتأرجح ما بين الحقيقة و الواقع فهي غامضة وغير مفهومة للاندماج الهرموني مع باقي عناصر الصورة المسرحية كون ان فلسفة الصورة هنا تقدم في الوقت نفسة رصيد لا ينفذ باكتشافاتها عن طريق عناصر العرض البصرية .

والصورة التي يحصل عليها في العرض هي انعكاساً مباشراً للسؤال الموضوعي والذي لا يتطابق مع شكل الواقع النصي، هي نتاج التعامل المركب للانطباعات التي يهيأها الجوهر مع الصورة الفنية التي قوامها الخيالات والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقتها باللا وعي كي تبرز شموليتها بشكل اعمق في التأمل الحي للفكرة .

و يعمل مسرح الصورة على عدة مستويات مكونة لبناء هذه الصورة و هي كما يلي :

١ – النص او ما يسمى بالسيناريو :

مسرح يحاول ان يتصفح النصوص المسرحية الخالدة و التي تتيح مساحة للتنقل الفكري و الفلسفي لغرض(التعرف على تلك العناصر التي استخدمها كاتب المسرح العالمي)(Hattab,2020,P120) الذي يستطيع ان يحمل ابعاد اللعبة المسرحية لهذا المسرح . هذه المساحة التي تكون قادرة على تحقق عن طريقها مأساوية العلاقات الإنسانية . لذا جال صلاح القصب بين نصوص العالمية و المحلية محاولا التعرف على روح هذا النص او ذاك لتكون عبارة عن محطات لصورة الذاكرة ، التي يمكن من خلالها تفجير مكامن المعدن النفيسة و المخبوءة طمن طيات هذه النصوص المسرحية و التي يمكن ان تفرغ ضمن فضاء مسرح الصورة بابعادها الفنية و الفكرية فتفتح افقا واسعا لتصوير الفنتازيا و تجسيد بؤرة الصورة الحلمية وفق المباني الفلسفية لعرض المسرحي و المتأتية منعن طريق رؤية تفسيرية متعلقة بهذا النوع من العروض المسرحية (عودة،١٩٩١،ص١٨١).

فمسرح الصورة لا يلغي المؤلف بل يحاول ان يقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر و المرتبط بزمن متحرك ، كما يمنحه فلسفة العصر . وهي ليست الفن الاكثر تكثيفا بل هي ايضا الفن الاكثر فلسفة ، ومن هنا فان الصورة تعتمد الشعر الصعب الذي يجد بالذات حلا في مجال ما لا تملكه الكلمة فقط ، فشعر الفضاء قادر على خلق انوع من الصور المادية تساوي صور الكلمات ، و شعر الفضاء يوجد نتيجة لتركيبات من الخطوط و الاشكال و الالوان و الاشارات و الخام تلك التي توجد في الفنون كلها الى جانب لغة الاشارات ة الايماءات و الحركة و الوقفة كتلك التي توجد في البانتومايم وعليه يمكن ان تتحقق الصورة المسرحية من خلال هذا السيناريو فهي كالشعر تنشأ يسبل صور اخرى عن فوضى تنظيم بعد صراعات فلسفية تمثل الجانب المثير لهذه التوحيدات البدائية .(القصب،٢٠٠٣،ص٩-١٠)

٢ – الممثل :

يعد الممثل العنصر البنائي الاول و المتصدر للصورة لمسرح الصورة بما يمثله من حركات جسدية على خشبة المسرح (بعلامات مع القيم الموضوعية لعملية التشكيل حتى يتسنى له المحافظة على اهمية الموضوع المعد و المنسق لتكوين خطاب العرض المسرحي)(Dashr ,2020,p68) فالفعل العضلي الذي يشكل منطلقا لربط الصورة بمنظومة من الافعال التي تمثل كم من الحركات المتداخلة و المتناقضة التي تشكل فعل الصراع و توضح قمته التشكيلية ، و بذلك تحيل الحركة مدلول الصورة الى عالم فوقي مطلق تتجلى فيه الاجواء السحرية التي يفرزها اللاوعي على شكل انتقالات و حركات تبدأ بحالة من الفوضوية الشكلانية و تنتهي بحالة اكثر تفجيرا و قلقا بالنسبة لمكونات تلك الصورة اللاشعورية ، التي تمثل رموز و اشارات لمفردات تنتظم داخل هذه الصورة ، اذ تؤدي وظائف دلالية محدودة تسعى الى تحقيق الدلالة الكبرى للصورة المسرحية .

فتلك الايماءات بقدرتها الاشارية النابعة من منطق الصور الجمالية و الفلسفية تعتمد على تحفيز طاقة المخرج بإعادة تركيب و بناء المشاهد من اجل اكتمال شعرية الصورة و وصولا الى المثير و المدهش الذي توصله رسالة العرض المسرحي .(عودة،١٨١,١٩٩١-١٨٢) ان التشكيل الحركي يحيل المتلقي الى واقع متعلق بطبيعة اللعبة المسرحية و حوهرها المطلق بعيدا عن كل تصور له علاقة بواقع المتلقي المعاش بمعنى ان الصورة تحمل معها عوالم و تصورات ميتافيزيقية قادرة على تحقيق نوعية خاصة مت التلقي و التي تتفجر مدلولاتها من خلال خطاب مسرحي عياني مصور ، الذي يعد خطابا مصطنعا وليس طبيعيا (فكل شيء في مسرح

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

الصورة قابل لتأويل و التفسير في النص المرئي خصوصا انه قادر على المقابلات و التضاد داخل الصورة فرقص المرأة بوصفها جمالا متحركا نابضا بالدفء و العنفوان يرسم بالجسد ما لا يراه العميان و الاتصال بالهاتف لا يحقق مراده ... فإيقاع الخطوات الافقية و العمودية و رسم الدوائر و الحركة البطيئة و السريعة كلها عوامل مساعدة تفرج عن اللحظة او اللحظات المسجونة في و تقرب المسافات البعيدة بين الذات الحالمة و الموضوع الذي يعمق وجوده داخل الصورة) (القصب،٢٠٠٣،ص١٥٧) التي يخلقها الممثل .

٣ – الفضاء :

الفضاء في مسرح الصورة عبارة عن سطور مبنية من الشعر ، فهو يركز على بناء شعر الفضاء و جمالياته بدلا من شعر الحوار . و الفضاء هنا لا ينطق بشعره الا من خلال ملئه بالشكل المادي لجسم الممثل مضافا إليه عنصر التشكيل الحركي و مكناته كالضوء و الخط و اللون و عليه ، فالتشكيل (المرسل يفتتح خطابه باسلوب الاشارة المكاني الموحي بالتفاؤل المرتبط بالشعور الداخلي)( ) الذي يعتمد في توظيف الفضاء قائم على رمزية أسطورية خاصة و أثيرية تشكل فيه الحركة زكنا أساسيا من أركان الصورة .

و هي بذات الوقت وسيلة من وسائل التصميم إطارات الصورة المسرحية و من اهم عناصر الصورة هو الحلم الذي يبني على استحضار الذاكرة الجمعية للعناصر البصرية و المتكونة من ، ذاكرة المؤلف ، ذاكرة الممثل ، ذاكرة المخرج ، ذاكرة المتفرج و عن طريق انماط الذاكرة و مستوياتها تتشكل الحركة في الفضاء و هي بدورها تحدد هذا الاطار حتى يصل العرض الى زمنه الاسطوري ، فالفضاء هنا عبارة عن وعاء يوظف لسحر (الطقوس و الأساطير و المثيولوجيا و الرموز كل ذلك الكم اللوني و التشكيلي و الذي يميل الى بدائية الفنون و هو الذ يفجر وحدة العرض و الذي يملئ مكان العرض)(العزاوي،١٠١٢،ص١٤٠).و هنا تفجر الصورة هذا العرض الطقسي منذ اللحظة الأولى التي توحد ما بين المشاهد و العرض المسرحي .

ومن هنا فان الفضاء عند صلاح القصب يمتلك حرية ضمن هذا المسرح فلا تحده حدود او تقف بوجهه أي جغرافية تقليدية ، فالمكان فيها يتحرك بمستويات غير محدودة نابعة م فلسفة و رؤية مسرح الصورة للمكان الذي يتصف بصفة التغيير و التبدل و التحول الدلالي .

٤ – المتلقي :

ان عملية تلقي مسرح الصورة تتطلب وجود متلقي تتوفر فيها مكانيات إبداعية ضمن ملاكات المتلقي الذهنية كون ان العرض المسرحي يحاول ان يحفز المتلقي و يحرك مدركاته على المستوى الحسي و على المستوى الحدسي .

المستوى الحسي عبارة عن كل ما يخص لحظة الحضور الواعي لتلقي الدوال و طبيعة الصورة المكونة أمامه . فالمتلقي هنا يكون على حالة من الوعي و الانتباه لغرض استكمال مفاهيم الدوال المرتبطة بواقع المتلقي و وعيه .

اما المستوى الحدسي فيخص الصورة و الإحالات الدلالية اللامنطقية و السريالية ، التي تقدمها صور العرض التتابعية كنتيجة للاوعي المتلقي . و هنا تستكمل عملية التلقي هدفها الاساسي من خلال تداخل المستويين في آن واحد لاظهار قيمة و دلالات الصورة التي يثيرها التشكيل الحركي خالقا حالة خصوصية نابعة من طبيعة المتلقي الذي يستوجب فيه ان يلغي مسيرة المشاهدة المستكينة و يغادر الوضع السابق لطريقة التلقي السلبية .

فالنظام الدلالي الجديد في هذه العروض تتطلب مشاركة خيال و فكر المتلقي لصياغة قيمة الدال و أبعاده ، و يتطلب تفسيرا وتحليلا ثنائيا لادراك التشكيل الحركي ، وهذا يعني ان عملية ادراك الصورة تحتاج من المتلقي ان يدركها بصريا و بنائيا (ان مسرح الصورة هدفه تعزيز الذائقة الجمالية في تلقي المنجز الإبداعي بإثارة الطابع الغرائبي الذي يبعث على إثارة دهشة المتلقي و تحفيزه على اكتشاف الرموز الدلالية التي تؤدي بدورها في الولوج الى مناطق الجمال عبر مساحة التأويل الجمالي للصورة).(عودة، ٢٠١١ ،ص١٩٥)

٥ – عناصر العرض المسرحي :

ان عناصر العرض المسرح الاخرى و المكونة لصورة العرض المسرح و هي عناصر التكوين و التشكيل او سينوغرافيا العرض المسرحي من خط و لون و كتلة و توازن بصري وكل عناصر الخطاب المسرحي التي تساعد على عملية الهدم و البناء لمفردات لغة الخطاب البصري و التي توظف وفق بعد زماني و مكاني مطلق تتشكل ضمن الدلالات الكبرى و المهيمنة على تجسيد ابعاد الصورة المسرحية بما تحمل من تكوينات بصرية و تصورات ميتافيزيقية قادرة على تحقيق مفاهيم او مضامين الصورة المشكلة و القائمة على شبكة من التكوينات و الانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية او عفوية وفق ايقاع مرسومة لعلاقات شكلية متغيرة لا تهدف الى ايصال معنى محدد كما هو الحال في المسرح التقليدي او تثبيت ما يسمى التمركز المنطقي فقد ملئ المخرج صلاح القصب سينوغرافيا فضاء العرض

المسرحي (بالشكل المادي لجسم الممثل مضافا اليه عناصر التشكيل الحركي و مكوناته الضوء و الخط و اللون على اشكال و مرجعيات رمزية اسطورية و اثيرية

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

خاصة حيث تشكل فيه الصورة ركنا اساسيا ووسيلة مهمة من وسائل المخرج)(عبدالمجيد و سالم، ٢٠١٢ ،ص٥٤)

ان ما تعكسه عناصر العرض المسرحي لمسرح الصورة ما هي الا عبارة عن تشكيل بصري و تواصل تشكيلي للفضاء بما تخلقه من الوان و من انطباعات متعددة خلال دخولها الى عالم سحري مثير للدهشة ، و هذا العالم له طقوسه و اللحظة التي فيها هذا العالم هي لحظة اندماجية في العالم الحالم دون العالم الواقعي.

فهو ينمو و يتطور في انشائيه بخطوط منفصلة من الخرائط الهندسية انه خطاب مفكك بما فيه من ممرات و سلالم و نوافذ تحتمي في داخله الذات فهو يمنح الماضي و الحاضر و المستقبل ديناميات مختلفة لذا فهو جسد و روح و ما فيها من الاطياف التي تكونها عندما تتداخل هذه العناصر البصرية في بؤره واحدة و بحركة متكررة داخل – خارج – خارج – داخل ، فتتداخل الحركة و تتنافر و تبتعد و تقترب .(القصب،٢٠٠٣،ص١٩-٢٨).

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١ – انساق الصورة السينمائية هي الممثل و الديكور و الإضاءة و الملابس الماكياج الزمان و المكان والبعد البؤري .

٢ – اعتماد انساق الصورة على التقنيات الفنية كلغة خطاب بصري في خلق الصورة السينمائية بحيث تكون واضحة فنيا وجماليا في خطاب الجمهور.

٣ – تحدد الصورة السينمائية زاوية نظر المتفرج فهو محكوم بهذه الزاوية و بهذه الحركة و الحجوم التي تحدد البعد البؤري لهذه الصورة .

٤ – المكان كتقنية في الصورة السينمائية غالبا ما يكون طبيعيا كالمناظر الواقعية و الذي يساعد على رسم الصورة السينمائية و إعطائها بعدا فنيا وفكريا و زمنيا . كما انه يحقق البعد الواقي للحدث الدرامي إلا إذا كان هذا الحث غير واقعي .

٥ – الزمن كتقنية في الصورة السينمائية يمكن ان يعبر عنه بلقطة سينمائية يمكنها ان تختصر حقبة زمنية واسعة .

٦ – قد يلعب الظل في السينما دورا مهما في تحديد و تشكيل البعد الدرامي للصورة السينمائية .

٧ - تستخدم السينما تقنيات المونتاج الفني للصور السينمائية و هي عملية إنتاج الصور في الأستوديو بعد القطع و التقديم و التأخير في عملية ترتيب صور المشاهد وهي عملية تبدأ بعد اكتمال تصوير الفلم السينمائي . و هذه التقنية لا تتوفر في الصورة السينمائية .

٨ – عناصر تقنيان الصورة المسرحية هي الممثل و الديكور و الأزياء و الإضاءة و الماكياج و اللون و الفضاء ويطلق عليها سينوغرافيا العرض .

٩ – الصورة المسرحية بتقنياتها البصرية غالبا ما تحمل أكثر من معنى و دلالة فهي مركبه تركيبا دلالا ليا و فنيا كونها تخاطب جمهورا متذوقا فنيا .

١٠ – الصورة المسرحية بتقنياتها المكونة لها تعتبر يحيه في الخلق و التشكل و التلقي ، وهذا ما لا تتوفر عليه الصورة السينمائية .

١١ – يعتبر الممثل بؤرة التشكيل البصري للصورة المسرحية بوصفه عنصرا سيميائيا في التكوين البصري ، بينما تكون اللقطة في السينما مفهموها الدرامي و تركيزها البصري هي بؤرة الصورة السينمائية .

١٢ – وظفت عناصر الخطاب البصري في المسرح بشكل و أسلوب فني و فلسفي في التعامل عبر الاستفادة من القدرات و آفاق الواسعة في تشغيل تلك التقنيات و قدرتها على تصنيع عوالم خيالية قادرة على الإحاطة بكل متطلبات العملية الفنية .

١٣ - الصورة المسرحية تتطلب متفرجا قادرا على إدراك هذه الصور ببعدها الفني و الفكري كي يتوجه نحو قراءة هذه الرسائل المصورة ، فهو مسرح متلقي متحفز للفهم الصور . وهذا ما لا تتوفر في صورة السينمائية .

١٤ – للمكان المسرحي الأثر البالغ في خلق و تكوين الصورة المسرحية كونه يكسبها قوة تعبير من خلال الرسم فيه لإثارة ذهن و خيال التفرج عن طرق ترجمة هذه اللغة البصرية برموزها و دلالاتها .

١٥ – اتخذت الصورة المسرحية بعدا فلسفيا و فنيا فهي تنطلق بمستويات مختلفة تقليدية و لا تقليدية بتعبيرات تأخذ إشكالا ما ورائيا .

الفصل الثاني:

لغرض الحصول على نتائج دقيقة من خلال تحليل عينة البحث حاول تحديد عينة البحث بطريقة قصديه ، وذلك لتوفرها على السمات المطلوبة التي تنسجم مع اهداف البحث و مشكلته و لقتراب هذه العينات من تقنيات الصورة السينمائية ، ولتوفر المصادر التوثيقية و الصور الفوتوغرافية و الاقراص المدمجة بنموذج العينة .

١ – مسرحية الحلم الضوئي .
٢ – مسرحية الملك لير .
٣ – مسرحية مكبث .

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

منهج البحث :

اتبع الباحث النهج الوصفي التحليلي .

اداة البحث :

من اجل تقديم تحليل موضعي علمي حاول الباحث ان يرسم له معيارا علميا للقياس من اجل التعرف على تقنيات الصورة السينمائية للعروض المسرحية . ولهذا بنا الباحث هذا المعيار انطلاقا من العناصر التالية :

١ – ما أسفر عنه الإطار النظري .

٢ – المصادر و المراجع و البحوث التي اهتمت بموضوع التقنيات الصورة المسرحية .

٣ – اللقاءات و الحوارات التي اجراها الباحث مع المهتمين بهذا المجال .

العينة الاولى :

الحلم الضوئي :

تقوم بنية الخطاب البصري للصورة المسرحية لهذا العرض على اساس التناسق الصوري ما بين الشكل و المضمون خلق شبكة من التكوينات و الاشكال المركبة و المبنية وفق تصورات حدسية و المصممة بقصديه او عفوية و التي تعكسها طبيعة الحركات بالنسبة للاشياء الحية او الاشياء الجامدة - الميتة – من مفردات و فضاء . فهذه الصور ترسم لنا عبر لوحاتها صورا تشكيلية غرضها إيصال فحوى هذه الرسالة من قبيل المخرجين صلاح القصب و المخرج شفيق المهدي وهي صيرورة العرض بصوره و تحوله الى عبارة عن جو طقسي من خلال خلق اللاشعور عند الشخصيات مع التاكيد على عدم ترابط الافعال تتقاطع حلقتها باستخدام اسلوب الهدم و البناء المتكرر للفعل .

بحيث تكون انساق هذه الصور في حالة تقريبها من اسلوب الشريط السينمائي فهو متقطع لا تنتمي الصورة اللاحقة مع الصورة السابقة ، فلا تنمو الافعال نموا طبيعيا كما في المسرح الواقعي مما يحفز طاقات المتلقي نحو التخيل . لان الصورة في هذا العرض تبدأ من حالة فوضوية قلقة لتنتهي الى حالة منظمة مستقرة ، فقد سعى العرض و من خلال توظيف تقنيات الخطاب البصري الى تكوين صورة تنزع الى الالتباس و التداخل النسقي في بنيتها و صولا الى تحرير الخزين المكبوت في لاشعور المتلقي و توحيده مع طقسية العرض التي تنطلق من سيناريو النص .

لذا فان توظيف مكملات العرض المسرحي كانت متكاملة بأدق جزئياتها فهي محسوبة و مدروسة للانها تدخل في التجسد النهائي لهذه الصورة المنبثقة من تناسق العلامات الانعكاسية – الماورائية – التي تضم الممثل بوصفة ممثلا خالقا للعرض او بوصفة متلقيا . فلممثل هنا هو بؤرة الصورة المسرحية و التقنية الاولى الموظفة توظيفا فلسفيا و فنيا ، من خلال ما يجسد من صور في هذا العرض المسرحي و بما يخلق من علامات رمزية منسقة تتشكل من شبكة التكوينات بين الممثل و المكان و الملحقات و الاضاءة و الازياء و صولا الى خلق تشكيل حركي يربط المجموعات العلامية ببعضها البعض بوساطة الجو الحلمي لهذا الحلم الضوئي في تجاوز المألوف و هيمنة العلامات البصرية على مفردات العرض المسرحي .

ان الصورة التي يفجرها العرض المسرحي في طياته ما هي الا صور مرتبطة ارتباطا و ثيقا و بنسق موظف وفق تقنيات بصرية تندمج مع ملحقات هذا الخطاب البصري ، فلا يمكن مقاربة المكان في هذا العرض بمعزل عن الملحقات التي يتعامل معها الممثلون و ذالك لكون ان الصورة هذه تعبر عن مكانا عاري قد افرغ من محتوياته و بخاصة الديكور .

اما الازياء فيه فقد كانت يوظف لغرض تحقيق نسق صوري ذو ابعادا طقسية و إضفاء جوا اسطوريا للعرض المسرحي ، فهي تسعى الى توظيف التناسق الفني في التأليف بين نماذج الزي اللا متجانس غرضها ايصال مفهوم من القراءة الحرة للحالات الدرامية التى يتلبسها الممثلون . من خلال ابتعاها عن العلامة الواقعية الحقيقية ، بما يصاحبها من انساق من حركات و إيماءات جسدية تندرج ضمن الحركات و العلامات الإرادية و لاإرادية فنشاهد في صور العرض هذا صور تجسد زي معلم تارة واو زي جامعي او عباءة تارة أو رداء كهان و كل هذا ينتج عن طريق الحركات و التشكيلات الجسدية مع المفردات و طريقة تعامل الممثل مع قطع الديكور و الإكسسوارات كارتداء الشخصية نفسها للشعر الانثوي المستعار ، او استعمال حقيبة كبيرة كوسادة او جلوس بعض الممثلين داخل هذه الحقيبة .

ان تنسيق هذه الصور التي تشكلها المفردات المستخدمة في هذا العرض المسرحي قد أعطت المرونة اللازمة لخلق صور متنوعة بما فيها من ابعاد تضمينية جمالية و فكرية فنرى جموع الممثلين يحاولون التلاعب بهذه المفردات لغرض خلق مستويين من الصور ، احدهما خلق و تشكيل صور ذات طابع طقسي يحمل و يعبر عن معانات الانسان و سعيه قي البحث عن الخلاص مما هو فيه و الهروب نحو عالم خالي من المعانات الإنسانية ، اما الصورة الثانية فهي توصل معانن لجواب شافي عن مضمون هذه الحياة الحلمية ، و الناتجة من نسق التعامل البصري لمفردات الخطاب البصري لصورة العرض المسرحي بما فيها من اكوام من أشرطة التسجيل المفتحة و اسطوانات الموسيقى و

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

كتاب يحمل صورة معروفة كشخصية برخت مثلا و استخدام الآلات الموسيقية الاخرى او استخدام مكبرات الصوت .

ان التقنيات الموظفة في هذا العرض المسرحي اعطت اضافات مهمة على مفهوم مسرح الصورة من خلال التنظير و التطبيق وفقا لنسق المسرح المفتوح بمصراعيه في التعبير عن الهموم الانسانية و المجسدة عن طريق الصور المتشكلة ما بين الواقع و الخيال من خلال الجمع ما بين المتناقضات و المتمثلة باستخدام الالوان المتناقضة كالسود و الابيض و الليل و النهار و الكبير و الصغير و الانسان و الحيوان و الحي و الميت و الجماد و المتحرك و السعيد و الحزين و الذكر و الانثى و الانشطارية في كل شيء في الحدث و الشخصيات و الصور و المفردات مما يخلق جوا مفعما لدى المتلقي من التصورات و التخيلات عند قراءة صور احداث هاذ العرض الحلمي الذي يمزج بين الواقع و الخيال .

فهذه التقنية الفنية المنسقة في خلق الصورة المسرحية أعطت الحرية عند المتلقي في تفسير هذه الصورة كلا حسب مبناه الفكري و العقائدي بما تحمل من مضامين فنية و فكرية قادرة على تفجير مكمن الصور المخزنة في ذهن المتلقي ليعش هذه التجربة الانسانية و التي تعكس نوع و طبيعة العلاقات التي تحكم هذه الفئة من الناس هذه العلاقة التي صورة معانات هذا الكائن الحي و الحائر وسط هذا الأكوام و الجمادات ، فنشاهد تناسق جموع الممثلين بحركاتهم و تشكيلاتهم المختلفة داخل هذا الفضاء الصغير في حجمه الكبير في معناه ، فهو فضاء متحرك متغير قائم على بناء صور متعددة بمختلف الابعاد و الاحجام و متأتية من خلال التلاعب بعناصر العرض البصري من مفردات و اكسسوارات و ملحقات الديكور و الازياء و دورها الفاعل في عملية الهدم و البناء المتواصلة لصور العرض المسرحي .ان عملية الهدم و البناء في هذا العرض المسرحي تشكيل فكريا فنيا وفقا لانساق تعتمد على تجريد هذه المفردات من استخداماتها اليومية الجامدة و تحويلها الى اداة مرنة و حية قادرة على استحضار صور جديدة تقوم على حطام الصور السابقة ، تساعدها على ذلك حركة الممثلين الجسدية الانتقالات المكانية داخل هذا الحيز المسرحي لتوصل رسالة مصورة لهذا العرض المسرحي . فنرى الحركات المتنوعة من قبل الممثلين و التي تراوحت ما بين الحركات البطيئة و الحركات السريعة .

فحركة جموع الممثلين الذين يكونون تشكيلات بانساق حركية بطيئة و متموجة و التي توحي في مجموعها عن حالات المرض و الوهن و الحيرة الضعف لدا هذه الشخصيات ، فهذه المجموعة و التي يعد جسد كل فرد منها قيمة سيميائية صورية متحولة و ان مجموع الاجساد عبارة عن مجموعة صور معبرة و مترابطة في الحدث و مشتتة في المضمون و هي بالنتيجة تتجه نحو تكوين نسق صور موحدة يعبر عنها بالعلامة الكبرى ، و هي تمثل دلالات متحولة اثناء اندماجها مع مفردات الخطاب البصري للعرض المسرحي بما في هذه المفردات من امكانيات تساعد على خلق الصورة المسرحية في تتراوح بين مفردة سماعات التلفون المقطوعة و الاسلاك التي يتعامل معها الممثلون كأداة للاتصال وهي بالنتيجة صورة تعبر عن محاولة الاتصال بعالم اخر لطلب النجدة و إنقاذهم من هذا الواقع المرير الذي تعيشه شخصيات هاذ العرض المسرحي و التي تدور في فلك الضوء الحلمي ، فهي صور بانساق هلامية للواقع الذي تعيشه وهي صورة معبرة عن ما تعانيه و ما يختلج فيها من امراض تحاول الخلاص منه فهو ملتصق بها اين ما ولت و اين ما ذهبت وان هذا السعي الحثيث في التخلص من هذا الأعباء لا جدوى منه فالصورة التي يرسمها لنا آلات النفخ الموسيقية و التي تستخدم كمكبرات للصوت واهي الا دليل على نفاذ كل الحلول في الخلاص من المصير المحتوم وما هي الا لحظات و ينتهي هذا الحلم بسرعة الضوء.

وهنا تصل انساق الصورة و من خلال ما يلعبه الممثل من دور الى تكوين و تشكيل جوا عاما تقترب فيه الاحداث من الجو الطقسي الروحي للعرض المسرحي ، و الذي يكون اساسه توظيف تقنية الجسد المتحول و التحرك من التكوينات الصورية الى تكوينات صورية اخرى غرضها ادخال المتلقي في صلب عملية انتاج الخطاب البصري و أجبارة على قراءة هذه الصور الحلمية الطقسية .

العينة الثانية :

مسرحية الملك لير

حاول صلاح القصب في هذا العرض ان يجسد مفاهيم مسرح الصورة من خلال النسق الصوري الذي يبلوره عالم الصورة المكنونة داخل النص الشكسبيري . عن طريق عملية الهدم و البناء في بينية العرض المسرحي و تجسد هذه الماسات الانسانية عبر سلسلة من الصور الماورائية . بحيث يكون النص عبارة عن بؤرة للدخول الى عالم الصورة بتهشيم النص كليا و من ثم اعادة صياغته وفق الرؤية المعاصرة .

وهذا ما جعل من الممثل بان يلعب الدور المركزي في خلق نسق فني وفكري في تشكيل الصورة المسرحية لهذا العرض المسرحي وفق هذه المساحة او هذا الفضاء الذي تتشكل فيه هذه الصور الكونية المتسلسلة و موظفتا في طياتها عنصر التناقض في الشكل و المضمون لتوصل المتلقي لمفهوم نسق الصورة الميتافيزيقية بما

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

فيها من تشابك و تداخل بأبعادها الفكرية و الفنية وصولا لتحقيق صور تخلق جوا طقسيا .

فقد حاول المخرج الاستاذ صلاح القصب الى تكوين منجز فني مصور يقترب من نسق شريط الصور السينمائية في هذا العرض المسرحي على مستوى مسرح الصورة . حيث لغة الخطاب البصري لهذا العرض قائمة اساسا على خلق و تكوين لغة من الصور المتواصلة المتصلة و الغير متصلة لتحقيق معنى و مفهوم خطاب البصري للعرض المسرحي و من خلال هذا المستوى . فكان متمما و مكملا لهذه المعاني لما تمتلك الصور من نسق و ما فيها من تشكيلات سينوغرافية من استغلال لفضاء العرض المسرحي فكانت تتوزع الصورة بتقنياتها موظفا الشخصيات و استغلال المساحات وانسجام عناصر التكوين البصري من اكسسوارات وغيرها و التي انصهرت مع ابعاد الشخصيات و تعبيرات هذه الشخصيات بما تحمل من هموم ومنها شخصية (الملك لير) . فهذه الشخصية تعطي معاني متناقضة بما تمتلك من صورة عيانية و خطاب بصري لوجه هذه الشخصية و هيئته الخارجية يعطي مفهوما واضحا لما تمر به من معانات و اضطراب و صراعات على المستوى النفسي و الاجتماعية و السياسي .

فقد انطلق المخرج في رسم نسق صورة العرض المسرحي من خلال توظيف الشخصية المحورية و بتالي تشكيل هذه الصور و ما يحطها من شخوص و ما يجري من احداث وفقا لهذه الخريطة و وفقا لما تملي علية تطلعات المخرج وفلسفته من ترتيب و تشكيل لبناء هذه المسرحية و لخطابها البصري بريشته الفنية و الفكرية في خلق صورة عيانية منبثقة من مفهوم هذه المسرحية مبنية في اساسها في التعبير عن عالم الوجود الانساني لخلق لغة بصرية تعبر عن ازمة الانسان و عن عالم الوجود الانساني . عبر هذه اللغة التصويرية و عبر استحضار الصور المرئية لكل العذابات الانسانية و عبثية الوجود الانساني و سؤاله الازلي عن كينونة هذا الوجود .

ان من اهم تقنيات نسق الصورة السينمائية في هذا العرض هو الرسم بالجسد من قبل الممثل بعد تحرير الممثل من كل المعوقات النفسية و الجسدية و صلا الى الكتابة بالجسد .و هي كتابة صورية مكونة من تشكيلات جسدية متداخلة مع باقي عناصر العرض المسرحي لغر تحقيق صور نابعة من طقوس تشرح معانات الانسان في خضم هذه الحياة و بحثه عن الجواب الشافي للتساؤل الازلي حو هذا الوجود الانساني عن طريق هذه الصور المرسومة من قبل الممثلين . و من هنا فقد انطلق المخرج في تشكيل نسق صور سينمائية مشفرة تحاول تفجير هذا المعنى و هذا التفسير في ذهن المتلقي لاثارة الدهشة لديه من خلال ما يعكسه معنى هذا الخطاب و هذه الصور بدلالاتها اللاواعية . فليس لوجود الممثل المادي التقليدي قيمة اساسية في هذا العرض و انما هناك عبارة حسد متحرك و اداة فاعلة انسانية حيوية ترسم وتشكل الصورة في فضاء العرض المسرحي ، فهو إضافة الى دوره في التشكيل الصوري المتكامل لهذه الشخصية فهو يلعب دورا اساسيا في تفجير الصورة متكشفا رموزها البنائية التي تدخل في بناء الاطار العام لهذه اللغة العيانية . مسلطا الضوء على هذا السؤال الازلي وهو الانسان نفسه .

و بما ان هذا الانسان هو الممثل لذا على الممثل ان يتحول الى قدرة روحية صوفية في خلق و تشكيل معنى الخطاب البصري و اصاله للمتلقي من خلال ما يشغله من حيز مكاني في فضاء العرض المسرح اذي يعد سحرا كونيا يحاكي فيه الروح تحت وطأة الجسد ، و من هنا فان مشاركة الممثل في بناء هذا الخطاب هو تفجير المعنى لرسالة العرض المسرحي و هذا واضح من خلال شخصية الملك في اثارة عواطف المتلقي و روحة عن طريق خلق تناسق لغة خطاب بصري متناقضة في تشكيلاتها البصرية بما فيها من صعوبة البناء المشكل سينمائيا و غموضه لذي يعتريه بحثا عن حقيقة الوجود الانساني بالعودة الى جذور الظاهرة المسرحية و احتفالاتها الدينية وبتكوين علاقة مقدسة بين طرفي العملية الفنية الاتصالية من المرسل و المتلقي للوصول الى جواب شافي عن فلسفة الوجود الانساني من خلال اعادة الاتصال بالقاعدة الميتافيزيقية ، و من خلال استغلال افضل المستويات التعبيرية سواء على مستوى التشكيل الحركي على خشبة المسرح و توزيعها على خشبة المسرح و توزيع الاضاءة المسلطة على هذه الشخصيات و و بالخصوص شخصية الملك حتى تظهر و كأنها اشباح من الماضي او موتى يخرجون من قبورهم .

ان تعمق المخرج في صياغة احداث العرض المسرحي و تشكيلها يأتي من خلال التراكم انساق الصورة السينمائية الكمي من التكوينات البصرية للعرض المسرحي التي يصل الى المئات منها وضخها باسلوب عياني بصري متتالي يبدا من اللحظة الاولى فيه . فالمخرج عند د.صلاح القصب هو مؤلف ثاني للنص يقوم على التشكيل فالمخرج يصهر هذه المادة الجامدة كيف ما يشاء انسجاما مع مفهوم الخطاب البصري و فلسفته المنطلقة من عمق المضمون و روح النص للوصول الى تحقيق مفهوم مطلق تتجلى فيه الاجواء السحرية التي يفرزها اللاوعي على شكل و لغة هذا الخطاب البصري .

فصورة العاصفة في هذه المسرحية لم يصورها المخرج على انها تلك العاصفة بحدودها الطبيعية و انما حاول تصويرها على انها عاصفة داخلية تعصف داخل كيان المملكة كنذير شؤم تجسدها انساق صور الابواق النحاسية الكبيرة التي تملء فضاء المسرح لتحقق معنى

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

واضح عن صخب الاحداث الماساوية و ايذانا من المخرج بتقديم خطاب بصري للعرض المسرحي ينهض على تحقيق رسالة مشفرة توقظ النفوس من نومها من خلال هذه اللغة المعتمدة على تشكيلات بصرية سينمائية تقوم على توظيف فضاء العرض عن طريق المزية الاسطورية .

فقد استخدم المخرج في هذا العرض انساق صور علامة البياض في الخطاب البصري لهذه المسرحية لما لها من دور في ايصال رسالة مفادها ان هذه النفوس التي تلف نفسها كالشرنقة البيضاء ما هي الا نفوس شريرة بذيئة سوف يؤول مصيرها الى الموت . لذا نرى المخرج قد استخدم القماش الابيض و تكويناته في رسم صور بصرية سينمائية من خلال هذه المفردة التي تحمل معاني متعددة و رسالات مختلفة فكان هذا القماش الابيض بمثابة كفن كبير يلف هذه الماساة و هذه النفوس و هي في حالة من الصمت القاتل الذي يجسده البوق الكبير الذي يحمله البهلول بيده و هو بوق خاوي ليس له أي فائدة محولا هنا ايصال رسالة مفادها ان هذه الشيء الكبير هو شيء فارغ من كل منى و من كل معاني الحياة فهي آلة موسيقية ميتة بلا صوت وهي . و هو معنى و اضح على ان هذه المملكة خاوية لا حياة فيها و ما هذا الصمت الا ايذانا بالسقوط المحتم لهذه النفوس و للمملكة .

ان هذه اللغة من انساق الصور السينمائية المتداخلة و المتناقضة هي التي تشكل فعل الصراع و توضح قيمته التشكيلية بحيث يحيل هذا الخطاب البصري الى تحقيق عالم مفترض عالم حلمي ينطق من اجواء سحرية قائمة على فلسفة الهدم و البناء وصولا لاكتشاف العلاقات الغامضة لشخوص هذه المسرحية الموزعة بين شخصية الملك الممزقة . و بنات الملك الأتي عززن في ايصال لغة الخطاب البصري لعرض البعيد كليا عن المفهوم الواقعي ، فهو ينطلق من اللا وعي هذه اللغة التي تتطلب متلقي واعي قادر على تفكيك هذا الخطاب و صولا الى فهم المعنى المراد ايصاله من هذا العرض الن المسرح . ان العرض المسرحي كان مقسم بين لونين الاسود و الابيض و هو الخطاب الذي يمثل صورة الاحلام ، ويمكن القول بان تواصل انساق الصورة السينمائية في الخطاب البصري للعرض وتشكيلاته كانت مشحونة بخطابات بصرية بالغة الدقة و التعقيد و هي تقترب بدرجة كبيرة من انساق الصورة التعبيرية و السريالية و هذا النوع من الخطابات يدخل بحد ذاته في مجال المساءلة مع المتلقي في الوصول الى تحديد مفهوم هذه اللغة السريالية .

العينة الثالثة :

مسرحية مكبث :

يبدأ العرض بعرض انساق لصور موكب مهيب مغلف بالسواد والحزن وتتقدم الموكب دراجة نارية، ضمن الموكب سيارة اشبه ما تكون بصندوق مغلق بأحكام على موتى المختبرات وساحات الاعدام . يشملنا العرض بفلسفته، اذ لا يوجد غير عالم واحد، هو عالم العنف، ولا يمكن اقتلاعه بل وينبغي قبوله، ومع ذلك على الانسان ان لا يقبل الحاضر لكونه واقعاً نهائياً، فالحاضر حالة انتقالية . تعبّر صورة اشكال التوزيع بنسق المكاني في عرض ماكبث عن علاقة الانسان بالطبيعة، وحسب تقسيم العمل فان التوزيع يجعل الجماعات الاجتماعية تساهم في عملية النشاط المشترك بينها، كما ان الشخصيات من اجل القيام بإنتاج علاقاتها فأنها تدخل في روابط في ما بينها .

كما لعبت تناسقية الأزياء كاحدى عناصر الصورة السينمائية عند صلاح القصب دوراً دلالياً فاعلاً ومؤثراً في الفعل الدرامي ، فقد حمل القصب الزي اكثر من مدلول ، منها ما اتجه الى التعبير عن الشخصية ، او ما مثل الحالات او الصفات او الوظائف التي تظهر بها الشخصية ، لتصل في النهاية الى كلية العرض وقيمته الجمالية ، كون الازياء اهتمت بروح الشخصية ودواخلها القلقة اكثر من اهتمامها بابعادها الطبيعية .

وفي هذا الإطار تتحدد علاقاتها مع الطبيعة فيتم الفعل وتتجسد افكارها تجسيداً متعدد الجوانب، وهذا يعني ان الشخص المتفرد لا يستطيع ان يوجد أي نوع من العلاقات فتطور العلاقات يلازم الاسلوب الداخلي لتطور المجتمع اذ تتكون العلاقات بشكلٍ موضوعي ومستقل عن ارادة الفرد، ونتيجة لهذه الروابط المتبادلة في مجتمع قائم على التناحر فإن الشخصيات تتحول وتصبح نماذجاً تتميز بانها تبدي تأثيراً فعالاً على علاقة الانسان بالطبيعة وسلطته عليها .و يتبين ان ازياء الشخصيات تنتظم لتبث صور الشخصية ، فشخصية (مكبث) ترتدي الازياء المعاصرة في المشهد الاستهلالي لتعطي دلالات اجتماعية للزي ، من خلال شكله الارستقراطي الذي ظهر به مكبث اول الامر ، حيث ارتدت الشخصية قميصاً ابيض من دون ياقة ، مع بنطلون اسود ، ومعطف (كوت) اسود طويل ، كما انه يضع نظارات سوداء ويحمل بيده (سيكار) .لكن الصورة تتحول في الزي عندما يدخل (مكبث) عالم الجريمة ، فيرتدي وشاحا احمر يشبه في تصميمه ما ارتداه كهنة الاغريق ، ليعبر عن تصوف الروح ، المحبة للقتل، عكس ذلك من خلال تقنيت صورة الشكل واللون التي اعطت إيحاءات زمانية ، حيث أشارت بشكل الوشاح للفترة الاغريقية ، واراد (القصب) من خلالها ، الربط بين الزمن الماضـــي والحاضر، ليعبرعن امتداد الجريمة والطمع بالسلطة عبر الزمن ، ودلالات نفسية ، تمثلت بلون الوشاح

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

الاحمر الذي يرمز الى نفسية (مكبث) المحبة للقتل . ثم يمر زي (مكبث) بتحول اخر.

كما تنوعت تقنيات الصورة السنمائية من خلال تناسقية ازياء الشخصيات المتداخلة التشكيلات مثل (الاطفائيين) و(منقبي النفط) ، و(قاطع الاخشاب) و(المومياء) ....الخ . كانت أزياؤها أيقونات لواقعها الاجتماعي ، مثل استخدام زي العادي للاطفائيين ، و النفط ، زي العمال البرتقالي ...الخ ، لكنها في نفس الوقت نفسه كانت ترمز الى افكار جمالية ادت دورها الدرامي ، لتخرج من تحت غطاء ثيمة النص الشكسبيري ، ولتحمل معاني وحدتها دلالات الزي مستندة على بقية عناصر العرض . اما تشكيلات انساق الصور الاجتماعية التي ينتمي اليها المكان هي المجتمع القائم على احداثيات عدم التطابق ما بين علاقات الانتاج وطابع القوى المنتجة. و نرى في هذا المجتمع بوضوح تقنيات الصورة توضح علاقات الانتاج تتأخر عن تطور القوى المنتجة مما يؤدي الى ظهور تناحر بين القوى المنتجة وعلاقات الانتاج القديمة .

ان طبيعة الصور التي نستقبلها بتشكيلاتها السينمائية المنسقة عن طريق حواسنا تعزز التعاضد الموضوعي للبعد الفني و الفكري في المبنى الفلسفي للعرض المسرحي ، وحين تسعى اشكال العرض المختلفة الى ادراك تناقضات العالم فاننا نتجاوز الوهم الميتافيزيقي الى المعرفة الايجابية في بناء المكان، وايجاد عالم من التنظيم الذي يتجاوب مع الطبيعة الاجتماعية لتلك المتناقضات على ضوء الوعي الحقيقي والذي يعد الوضع الفعلي نظاماً في عملية تطور وتحول. وفي مرحلة من مراحل تطور عملية المتضادات لا يكون لاي من الجانبين تفوق ملحوظ .

فالصراع وحده هو مصدر التطور وقوته المحركة واحياناً يرينا التناقض ان طرفيه متحدان – ماكبث- الليدي ماكبث- ولكنهما في حقيقة الامر يتصارعان مع بعضهما، لان الجوانب المتضادة قبل ان تتصارع لابد لها من تواجدها في الشيء الموحد او الظاهرة الموحدة.

وماكبث حر من الناحية القانونية لانه يمتلك سلطة – المكان – غير انه ليس مستقلاً عن الطبقة التي ينتمي اليها وبحكم حرمانه من وسائل الانتاج –فكره- فانه مضطر لان يبيع قوة عمله – تناقضاته- الى الطبقة التي ينتمي اليها، فهو شكل من اشكال التناقض التناحري مابين الطابع الاجتماعي لعملية الانتاج – الليدي ماكبث- وبين الشكل الخاص للعمل – ماكبث- اذ لا توجد حدود مطلقة بين التناقضات الداخلية والخارجية انها تلتحم فيما بينها وتؤدي دوراً اساسياً اثناء تطور العرض.

لقد استخدم العرض صور المقصلة الحديدية والسقالة العالية وبراميل الوقود والإشارات المرورية المقلوبة، تمثل سلسلة من اشكال انشائية قد انشأها العرض في مكانٍ تتوازن فيه المتضادات في كل حركة.ان وجود حالةً التوازن والتعادل في تقنيات الصورة مؤقتة، فاذا ما كان التوازن مستمراً دائماً لا يمكن ان يوجد في العالم أي تطور، ان الصراع وحده هو مصدر التطور وقوته المحركة مقتربه في ذلك من تقنيات انساق الصورة السينمائية . تتفاعل هذه التشكيلات مع تناقضاتها الخطيرة والتي سوف تتطور الى نقطة اللامعقول، لان القوانين الاجتماعية التي انشأتها قاسية، كما انها تعبير عن مرحلة حرجة لحدوث تغيير كبير في بنية المجتمع .فصورة المقصلة الحديدية مثلا التي انتجها الفكر الرأسمالي تعبيراً عن ثمرة الذات المستغِلة في حسم أي بادرة انسانية و وجودها هو تصوير طباع المجتمع وسلوكه وتصرفاته و مواقفه الاجتماعية وارائه واخلاقه، فهي تتصدى لحركة الزمن والتحولات التي تطرأ على الحركة الاجتماعية بكونها سمة جوهرية للواقع الرأسمالي تتناسب مع نشوء وحدة المتناقضات بين الجوهر والظاهرة .

تمثل السقالة إحدى أبراج ماكبث والتي يراقب منها المواضع و الاماكن للوقوف عند كل ظاهرة بارزة من تلك الظواهر التي تعيد صورة الحوادث والاجزاء، فهي العقل الذي يتناول الأحداث على وفق قدرته على نقل الاشكال والألوان في تصوير الحركة عن طريق استقصاء البعد النفسي الذي اشتدت قدرته في تأويل معالم المكان، وبراميل الوقود والاشارات المرورية المقلوبة والتي تزيد من قوة المعنى من خلال تعرية الاشارة في الوعي الاجتماعي و الجمعي لخلق الاجواء انساق الصورة المأساوية التي تقترن بصور الاهتزاز النفسي و القلق الجماعي وهي محاولة لجمع اشلاء الاجزاء المنقسمة من الصورة الكبيرة التي تتناثر في اجزاء المكان، و التوجه ثانيةً لاعادة النظر في أحداث التأريخ فهي الخاص بصورته الاستثنائية الذي يتحول فيما بعد الى العام في صورته النموذجية، اذ يقدم العرض المسرحي بجعل هذه الانشاءات حالات استثنائية منسجمة مع الجو العام في بعده الفني من نسق الصورة السينمائية .

وفي الوقت نفس هي غير منفصلة عن تحولات الواقع والتي يستخدمها العرض كدلالات لا انسانية و التي تستخدم لوقف الحركة المستمرة للمجتمع .ان الجوهر لا يرى على السطح واذا ما تطابق الشكل الذي تبدو عليه الأشياء وجوهرها مباشرة فان كل علاقات الاشكال تصبح لا موجب لها .وحين نرى ماكبث وحاشيته المتمثلة بشخص هرم ذي وجه متجعد وجسد مترهل

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

متجهين الى الامام، فانهم يعبرون عن قيمة الصراع الذي سينعكس انعكاساً قوياً في تفسير كل الروابط والظواهر، فهذا الموكب الذي سيبني المقصلة – السقالة- براميل الوقود- ويضع اشارات المرور المقلوبة، وفي وسع هذا الموكب اكتشاف قوانين الطبيعة وقوانين التطور الاجتماعي كتناسق صور الفلمية ، ولكن ليس في وسعه تعديلها او هدمها هنا ، لان نسق الافكار السائدة ليست الا التعبير الفكري عن الشروط المادية السائدة.

يشمل الموكب سمات ومميزات مشتركة يرتبط بعضه مع بعض في شروط الحياة وفي حالة التبعية فهو كتلة واحدة مكوناً البنية الاجتماعية والعلاقات الطبقية، كما يحمل جوهر النظام الكلي الذي يجمع كل الجزيئات المتفرقة، انها الجيوش التي تبحث عن ادوات لاخفاء حجم تناقضاتها الداخلية خلف اشكالٍ يعدونها من اجل حماية وجودهم . وحين تتقدم - الليدي ماكبث- مكونةً خارطةً جديدةً للعالم، تتشابك انساق الصور بين الموتى، فتبحث عن - المكان الأليف- كما يسميه باشلار – هو المكان الذي تحاول فيه ان تتخطى عالمها اللحظوي وبنائيته، والوصول الى الاتصال البريْ بالعالم الذي يتعايش مع عالمها المنسق ميتافيزيقيا والسحريا البعد البؤري لانساق الصورة السينمائية ، فتلاحقها بقعة الضوء - الدم- الذي لا تستطيع التخلص منها، في حين كانت تريد غسل الدماء . فالإشعاعات الليزرية الحمراء التي تنبعث من المصباح الذي يلاحقها، هي المكان الذي يستحوذ عليها فإحلالها الى لحظة وجود منتمية لزمن خطر، تتحكم بداخله خطوطاً واسعةً للصراع، يرتبط بهذا الصراع مع سائر الصراعات الأخرى التي تمزق كل الاشكال وتقودها الى هلاكها الحتمي .

تمتد انشائية المكان أمام المجاميع بمساحة شاسعة من الفراغ الذي يحتوي افكاراً صورية تعبر عن محيط الجمال، كاشفاً معالم الخيال الروحي برؤى فكرية تنطلق اشكاله وتصميماته عبر طروحاته الفكرية والجمالية من تشكيلات بصرية سينمائية . مختزناً تلك الذاكرة المعبأة بالكيانات المرئية ليرى وجه العالم الثاني من خلال توحيد انساق العناصر البصرية مع المعادل الموضوعي للسؤال الكوني .

وقد قام المخرج بابدال ساحرات شكسبير عبر انساق الصورة السينمائية من الحركات والتي هي شكل من اشكال حركة المادة – دوران السيارات- وظهور الكفن – موت الليدي ماكبث- ان هذه الحركات و التي كانت تصاحبها - أصوات أبواق السيارات- هي استجابة واضحة لتمرير السؤال الذي يحوي –التأريخ المعاصر- بانتقالات علاماتية لبث تأثيرات معمارية المكان من واقعية النص الى مقترحات تشكيلية تُعبر عن إنشائية المكان كفكرة، منطلقاً من افتراضية مكانية في تحديد قيمة الفكرة الفنية من خلال وحدة من العلاقات المتداخلة في بنية المكان. فقيام – الليدي مكبث – بحمل قطعة القماش البيضاء، وحركة الإطفائي الذي يحمل برميلاً على ظهره، وحركته ذهاباً وايابا، وملئ الفضاء بالماء وغاز المطافئ ... هو تعبير عن حركة المجتمع وتحديد خواصه الرئيسة وماهيته الداخلية و الكشف عن كيفيته الجديدة التي تعبر عن الماهية الداخلية لـ-ماكبث- و المرتبط بمجمل سمات الشيء الجوهرية التي يكتسب - ماكبث- بفضلها ثباتاً نسبياً ويتميز بها عن الأشياء الأخرى .

و نرى توظيف تقنية أزياء ماكبث و الصور و انساقيها التي توصلها لنا من الإكسسوارات المستخدمة، النظارات، السيجارة، وأصوات الآلة القاطعة، وأبواق السيارات، وصوت الفأس وهي تضرب الشجرة، كلها معادلات موضوعية وهي معيار التطابق في وحدة الجوانب الكمية و الكيفية في الاشياء وهذا ما يعزز البعد النسق الفني للصورة السينمائية. وحين اراد المخرج صلاح القصب ان يمرر تعبيره الكامل في بناءه لصور مكان جديد، مستقبل جديد، خال من الصراعات المحتدمة و التناحرات ما بين اطرافه، فأنه يجعل من مجموعة – العمال- القيام بتنظيف المكان- لايصال صور في التخلي عن المعتقدات و الافكار القديمة توضح من خلال حركة الممثلين المتمثل بالعمال و هي الطبقة التي كانت جزءاً مهماً في عملية الصراع القائم .

ان الطقس المأساوي الذي حول فضاءات العرض الى حالات من الغموض و التي تراكم فيها تنوع المواقف و التداخلات مابين الأزمنة والحركات واختلاف العلاقات وتنوعها ضمن نسق تشكيلات انشائية احتفالية، قد جعل ملامح الوضوح تتجه اتجاهاً تدريجياً من خلال فك التشابك ما بين علاقات الفضاءات المختلفة و المتنوعة، وفرز معالم المكان، و محاولة التعبير عن الشكل الجمالي للإنشاء المكاني، من خلال الصور السنمائية مالئا فضاءات العرض المسرحي بقراءات جديدة ليغادر فيها المكان الاحتمالي للنص .

النتائج :

١ – تضمنت عروض مسرح الصورة على انساق الصورة السينمائية ، فهي عبارة عن شريط سينمائي متقطع بحيث لا تنتمي الصورة اللاحقة مع الصورة السابقة فلا تنمو الافعال نموا طبيعيا كما في المسرح الواقعي .

٢ – الصورة هنا و من خلال النسق البصرية المستخدمة فيها تعتمد على تكوين صورة تنزع الالتباس و التداخل في بنيتها وصولا الى تحرير الخزين المكبوت في لا

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

شعور المتلقي .فهي تحتاج الى متلقي واعن قادر على قراءة دلالات هذه المنظومة البصرية .

٣ – تنطلق انساق هذه العروض من مسرح الصورة من تقنية عملية اعداد و خلق الصورة على سيناريو النص كما في السينما . فالنص هنا عبارة عن سيناريو مفتوح يمكن من خلاله ان تفجر الصور الكامنة في طيات هذا النص وصولا الى خلق عوالم من الصور الخيالية قادرة على الاحاطة بكل متطلبات عملية الفنية .

٤ – استخدمت الصورة في هذا المسرح تقنية سينمائية وهي نسق المكان العاري الذي افرغ من محتواه و من ثم تأتي عملية التشكيل البصري في تكوين الصور ذات فكرية وجمالية من قبل الممثلون و باقي المفردات البصرية .

٥ – تناولت الصورة في هذه العروض من تناسق الزمان بشكل مفتوح و غير محدد و هي احدا تقنيات الصورة السينمائية فهو غير محدد بفترة زمنية شاملة يمنك ان تكون اداة مهمة في تحول مفاهيم الصورة ما بين الماضي و الحاضر و المستقبل .

٦ – اتخذت الصورة في تشكيلها على عملية التنقل و التبدل كمفردة للتناسق البصرية كاحدى تقنيات الصورة سينمائية ، فالمفردة البصرية تتجرد من حالتها الواقعية لتتشكل في دلالات رمزية تحمل اكثر مصورة معبرة .

٧- الصورة و من خلال تقنية الممثل كاداة بصرية مشتركة بين الفنيين تحول هنا الى اهم عنصر في من عناصر انساق الخطاب البصري لهذه العروض المسرحية في بتقنية الجسد المتحول من صورة الى صورة اخرى قد لا تتوفر مثل هذه الفعالية في الصورة السينمائية .

الاستنتاجات :

١ – ان الصورة في العروض تقترب في تكوينها من انساق الصورة السينمائية و ان افتقرت الصورة المسرحية الى بعض تقنيات الصورة السينمائية كحركة الكاميرا و زوايا اللقطة و المناظر الحية .

٢ – نرى ان الصورة المسرحية قد اعتمدت اعتمادا كليا على تقنية الممثل و جسده في خلق نسق تشكيلي سينوغرافي في خلق و تكوين الصورة فكريا و فنيا من خلال تناغم الموضوي لعناصر العرض البصري فهو بؤرة الصورة البصرية فيه . بينما تعد القطة في السينما و ما تدخل علها من تكنولوجيا بصرية من ضوء وظل وشدة التباين في التشكيل البصري هي بؤرة الصورة السينمائية .

٣ – من الممكن ان تكون الصورة في المسرح في بنائها التشكيلي ذات ابعاد و منطلقات سينمائية ان اقتربت انساقها من تقنيات هذا الفن في ايصال مضامينه من خلال ترجيح الجانب البصري على الجانب للغوي للعرض المسرحي .

٥ – ان انساق الصورة في السينما و المسرح صنوان تنطلق في تكوينها من نفس الأسس و المبادئ فهي توظف التقنيات ذاتها مع بعض الفوارق التي ل تؤثر على تشكيل عالم ينطلق بخيال المتفرج نحو مساحات الفن الواسعة لتجعله عنصرا فاعلا في إتمام العملية الإبداعية .

التوصيات :

يوصي الباحث على ضرورة تناول المشتركات ما بين الفن السينمائي و الفن المسرحي ببحوث أكاديمية رصينة تعتمد الأسس و المنطلقات العلمية ضمن هذه المجالات و المفاصل المشتركة ، من خلال الاعتماد على أساتذة لهذه اختصاصات وفق مبدأ الإشراف المشترك للوصول خلق كادر متمكن من خوض غمار هذه التجربة لدعم العملية العلمية و الإبداعية على مستوى كلية الفنون أو محافظة البصرة .

المصادر و المراجع :

الكتب:

١ – ابو الحسن،ه.(٢٠٠٨).جماليات الاخراج بين المسرح و السينما ،الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة.

٢ – ابو سيف ، ص(١٩٨١). كيف تكتب السيناريو ، بغداد : دار الجاحظ للنشر.

٣ – اسلن ، م .(١٩٨٧) تشريح الدراما . ت : يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد : وزارة الثقافة و الاعلام.

٤ - الحديد ، م . (٢٠٠١).السينما التسجيلية الخصائص و الاساليب و والاستخدام . القاهرة : دار الفكر العربي ،.

٥ – القصب ، ص(٢٠٠٣) . مسرح الصورة بين النظرية و التطبيق، قطر : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث ، .

٦ –السلمان، ح .(١٩٨١) .التطور الابداعي في السينما ، بغداد : دار الجاحظ للنشر.

٧ – السامرائي ،ا . (٢٠١٠) . السياسة و السينما ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .

٨ – اوبراين،م .(٢٠٠١).التمثيل السينمائي . ت : رياض عصمت ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ،.

٩ – البصير ، ك .(١٩٨٧). بناء الصورة في البيان العربي ،بغداد : مطبعة المجمع العربي ،.

١٠- برنستون ،م.(١٩٧٤) الصورة الفنية . ت : نايف العجلومي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب.

١١ – ديوي ، ج. (١٩٦٣) . الفن خبرة ت : زكريا ابراهيم . القاهرة : دار النهضة العربية.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

١٢ – شبلي، ك. (٢٠٠٨) .الانتاج التلفزيوني و فنون الاخراج . بيروت : دار مكتبة الهلال ،.
١٣ – هوينغ ، ر.(١٩٧٨) الفن سبله و تاويله . ت : صلاح برمدا . ج ٢ ، دمشق : بدون دار نشر .
١٤ – روبرت، ت .(١٩٨٧) . التعقيد و التناقض في العمارة . ت : سعاد عبد علي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
١٥ – روثا ، ب. (١٩٩٦) . العمل التلفزيوني ت : تماضر توفيق ، القاهرة : حركة كتب الشرق الاوسط.
١٦- سان ، ت(١٩٩٣) . الاخراج السينمائي . ت : احمد الحضري ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب .
١٧ – سبز،ب .(٢٠٠٠) جماليات التصوير و الاضاءة في السينما و التلفزيون . ت: فيصل الياسري ، القاهرة : مركز الحضارة العربية، .
١٨ - ستاشيف، أ. (١٩٦٥). برامج التلفزيون انتاجها و اخراجها . ت: احمد طاهر ، القاهرة : المؤسسة الوطنية للطباعة و النشر ، .
١٩ – مارتن، م. (٢٠٠١). اللغة السينمائية و الكتابة بالصورة . ت : فريد المزواي ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة .
٢٠ – مفتاح ، م .(١٩٩٦) ، التشابه الاختلاف ، ط١ ، بيرت : المركز الثقافي العربي .
٢١ – كوبلر، ج .(ب – ت) . نشأة الفنون الانسانية .ت : عبد الملك الناشف . بيروت .
٢٢ – كويزيل، ا. (١٩٩٣)، عصر البنيوية من لفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة : جابر عصفور ، ط١ ، الكويت : دار سعاد الصباح .
٢٣ – مؤنس، ك .(٢٠٠٦). قواعد اساسية في فن الاخراج التلفزيوني و السينمائي ، اربد : عالم الكتب الحديثة ، .

الدوريات :

١ – ابن عرفة ، ع .(١٩٨٨) . جاك دريدا : التفكيك و الاختلاف ، بيروت : مجلة دراسات عربية. العدد (٤).
٢- القصب، ص .(١٩٩٠). ما وراء الصورة ، بغداد:. مجلة الاقلام العدد (٢) .
٣ – ستيفنسو، ر.(١٩٩٣) التقطيع الفني و حركة الكاميرا . ت: خالد حداد . دمشق :مجلة الحياة السينمائية . العدد (٤١) .
٣- عبد المجيد ، ح .(٢٠١١) . المرجعيات الاخراجية لمسرح الصورة ، البصرة: مجلة فنون البصرة . العدد (٨) .
٤ – عودة ، ر .(٢٠١١). جماليات الاداء التمثيلي في الاتجاهات المعاصرة ، بغداد : مجلة الاكاديمي . العدد(٥٧).
5--Dashr,H.(2020) Blades for the Physical Performance of the Actor in the Iraqi Theater Selected Models, Maysan: Journal for Academic Studies, Volume 19, Issue 38.
6- Hattab,A.(2020) the psychological dimensions in the plays of Bar Youssef , Maysan: Journal for Academic Studies, Volume 19, Issue 38.
7- Saud ,H. (2020)The Circular of Al-Ashariat in Al-Nabighah Al-Dhabiani's Poetry, , Maysan: Journal for Academic Studies,

اللاطاريح :

١ – العزاوي ، ب . (٢٠١٢). اليات تشكيل الصورة في العرض المسرحي . اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بابل .
٢ – عودة ، ع .(١٩٩١) . الحركة و دلالاتها الفكرية و الجمالية في العرض المسرحي . رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد .

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com