زوال الشكل والمضمون وتطبيقاته في السينوغرافيا السريالية

The demise of from and content and it’s applicatIons in surreal scenography

استاذ مساعد دكتور اسماء شاكر نعمه خضير

Dr. Asmaa Shaker Neama Khudair

قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

Email: asinan.Nima//@yahoo.com

٠٧٨١٩٥٧٤٨٥٧

ملخص البحث:

تبنى البحث الحالي موضوع (زوال الشكل والمضمون وتطبيقاته السينوغرافيا السريالية)، وقد جاءت فصول البحث الأربعة بالسياق الاتي :

تناول (الفصل الأول) مشكلة البحث ، والتي تضمنت الاستفهام : ما مدى استعارة مفهوم الزوال للشكل والمضمون وتوظيفه في الخطاب الجمالي الخاص بالسينوغرافيا السريالية ؟

احتوى البحث مقدمة تتضمن نتاجات مفهوم زوال الشكل المضمون في السينوغرافيا السريالية ، وما لهذا التداخل من أهمية بالغة وبديهية في ايصال الخطاب المسرحي على وجهه الامثل إلى المتلقي ، وتم استخلاص هدف البحث بالسياق الاتي: الكشف عن زوال الشكل والمضمون في السينوغرافيا السريالية . فيما اقتصرت حدود البحث على عروض مسرحية عراقية وللمدة من (٢٠٠١-٢٠٠٧) ، في حين اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتضمن الفصل الثاني مفهوم الزوال في المدارس الفنية الحديثة ، واحتوى المبحث الثاني الية اشتغال مفهوم الزوال في سينوغرافيا العرض المسرحي وتناول الفصل الثالث اجراءات البحث التي شملت مجتمع البحث وعينته ومنهجيته ثم تحليل عينة البحث (نزهة) و (حصان الدم)، اذ قامت الباحثة بتحليلها للعينة وفق منهج البحث الوصفي بأسلوب (تحليل المحتوى).

الكلمات المفتاحية : زوال، الشكل ،المضمون، السريالية .

Research Summary

The current research adopted the topic (the demise of form and content and its applications, surreal scen
ography), and the four chapters of the research came in the following context:

The first chapter deals with the research problem, which included the question: To what extent is the concept of ephemeral metaphor for form and content and its use in the aesthetic discourse of surreal scenography? I love to close to

The research contained an introduction that includes the products of the concept of the demise of the content form in the surreal scenography, and what this overlap is of great and self-evident importance in delivering the theatrical discourse on its optimal face to the recipient, and the goal of the research was extracted in the following context: revealing the demise of form and content in the surreal scenography. While (the limits of the research were limited to Iraqi theatrical performances and for the stage from (٢٠٠١-٢٠٠٧), while the chapter concluded with defining the terminology and included the second chapter) the concept of ephemeral in modern technical schools, and the second topic contained the working mechanism of the concept of ephemeral in the scenography of theatrical performance and the third chapter dealt with the research procedures Which included the research community, its sample and methodology, then analyzed the research sample (picnic) and (blood horse), as the researcher analyzed the sample according to the descriptive research method in the style of (content analysis) .

Key words : DEMISE ,THE SHAPE, CONTENT, SURREALISM.

الفصل الاول الاطار المنهجي

المقدمة

لابد من التأكيد على أن المسرح يستبطن في كوامنه الفكرية والفلسفية على اختلاف مدارسه الكثير من المفاهيم التي تبقى ثانوية في بعض الأحيان وفي اغلبها تكون ظاهرة للمتلقي وحسب الرؤى التي يحتاجها النص والمخرج في إيصال فكرة المسرحية للجمهور. ومن هذه المفاهيم مفهوم الزوال في الديكور المسرحي والزوال كما هو متعارف عليه هو الفناء أو النهاية وهذا حال كل الموجودات المادية التي تكون نهايتها الزوال والصيرورة إلى عدم وجود. ويبقى الخالق سبحانه وتعالى هو الحقيقة المطلقة الدائمة الوجود والتي لا نهاية ولا انتهاء لوجودها. أي أنها حقيقة سرمدية أبدية مستمرة .وفي استعارة هذا المفهوم وتوظيفه في إطار فكري يكون قد أوجز الكثير من الأفكار داخل هذه الفكرة، إذ أن من بين تلك الأفكار بل وأهمها محدودية الطاقة التي نتمتع بها اتجاه المحرك الأول ، وقصوره إزاء الكمال المطلق وهكذا من تلك الآراء والأفكار. وعلى صعيد الديكور لابد أن يكون هنا رأي آخر في الطرح لهذا المفهوم حيث يتم اعتماد المخرج في صياغة المشهد المسرحي وتوظيف الممثلين كلا حسب دوره ومن خلال ذلك التوظيف يستخدم الممثل على انه جزء مهم من الديكور وفي بعض الأحيان يكون الممثل هو الديكور نفسه. ولا يخفى على المتتبع لهذا الموضوع أن التوظيف السيميائي) لمفهوم الرمز الذي يكون له الدلالة في إيصال الثيمة التي نرغب أو يرغب المخرج إيصالها إلى المتلقي إذا ما فهمنا أن الخطاب الجمالي سوى كان الفني أو الشعري . وهكذا

المسرحي هو رسالة لابد لها من مرسل ومن متلقي، وبدأ التنظير لهكذا موضوع . من خلال ما تقدم يمكن أن تصاغ مشكلة البحث بالسؤال التالي : ما مدى استعارة مفهوم الزوال وتطبيقاته السينوغرافيا السريالية

٢ .أهمية البحث والحاجة إليه

تأتي أهمية البحث الحالي بوصفه يتناول بأسلوب البحث العلمي تقنية مفهوم زوال الشكل والمضمون المسرحي لسينوغرافيا العرض المسرحي ، وما لهذا التداخل من أهمية بالغة وبديهية في إيصال النص المسرحي على وجهة الأمثل إلى المتلقي .أما في مجال الحاجة لهذا البحث تتأتى من :

يفيد المشتغلين في مجال المناظر المسرحية

يفيد المخرجين المسرحيين في إمكانية خلق تصاميم مناظر مسرحية ذات قدرة على تفعيل خطوات توصيل النص إلى المتلقي

يفيد الطلبة الدارسين في كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة قسم التصميم

٣ .هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى : تعرف زوال الشكل والمضمون في السينوغرافيا السريالية

٤ . حدود البحث مكانية : العراق - بغداد زمانية :٢٠٠١-٢٠٠٧ موضوعية: الزوال وعلاقته في الشكل والمضمون في السينوغرافيا السريالية

٥ - تحديد المصطلحات

الزوال (Transience)

لغويا: ما زال - لا يزال: تدخل (ما) النافية على الفعلين الماضي والمضارع ، نحو: ما خرجت ، ما كلمته ، ما أريد. وعلى هذا يقال على الصواب: ما زال ، ما يزال ، فيدل بهما الإثبات وعلى الاستمرار ، نحو: ما زال الهواء باردا ، ما يزال الهواء باردا . وتدخل (لا) النافية على المضارع ، نحو: لا أريد ، لا أدري ، لا يزال. ولا تدخل على الماضي لإفادة النفي. فلا يقال: (لا جاء فلان) بل: (ما جاء فلان). ولا يقال: (لا زال الهواء باردا) وهذا خطأ شائع جدا ، والصواب: لا يزال الهواء باردة ، أو ما زال الهواء باردة (١)

اصطلاحية: أي أن الخامة المستخدمة في صناعة العمل الفني لا تمتلك خاصية الديمومة والاستمرارية مع الزمن، بل أن من أهم صفاتها التدمير الذاتي، لإتاحة المجال لعمل آخر يأخذ مكانه فيه ويتكيف بالزوال، وبالتالي فإن الخامة والعدم، وينطبق ذلك على الموضوع والشكل .إجرائية: تتبنى الباحثة التعريف الاصطلاحي للزوال كما مر ذكره انفا .

الشكل (THE SHAPE)

لغويا: الشكل - شكل - شكلا الأمر // تقول العامة " شكل فلان المسالة ، إذ علقها بما يمنع تمامها - شكل - شكلا : كان أشكل// والشيء: كان في بياضه حمرة شكل الأمر :التبس// والعنب أخذ في النضج (٢) .

اصطلاحية: عرفه (عيد) بأنه مجموعة وسلسلة من الخطوط والاتجاهات المختلفة ، وتحدد الشكل أو الهياة، فالشكل هو السياج الخارجي للتكوينات الفنية والكيان الداخلي لهما، وان وظيفة الشكل هي الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة تساعد على إبراز الإحساس الجمالي له (٣) ."إجرائية: من خلال ما تقدم تعرف الباحثة (الشكل) بانه : الهيكل العام الذي يقوم على تأطير العمل الفني ، ويكتسب معنى لما يحويه من مضمون ، والشكل والمضمون يظهران في وحدة مترابطة لا ينفصلان

المضمون (Content)

لغويا: عرفه (ابن منظور) على أن المضمون جمع مضامين ، ويقال ضمن الشيء بمعنى تضمنه ومن قولهم مضمون الكتاب كذا كذا ، وضمن الشيء تضمينا فتضمنه وضمن الشيء أودعه إياه ، كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وقد تضمن هو (٤) .

اصطلاحية: المضمون هو المحتوى الذي نكشفه عن قصة الفلم ، وتوحي به في نفوس المشاهدين ، وقد يكون واضحا ومباشرا أو خفيا أو غامضا (٥) .إجرائية: من خلال ما تقدم تعرف الباحثة (المضمون): هو المعنى الذي يحمله الشكل وهو جوهر العمل الفني والذي يدرك من خلال الشكل ولا يمكن الفصل بينهما .

تطبيقاته

تطبيقات : لغة : تطبق :(اسم) الجمع : تطبيقات مصدر طبق (٦) .
حاول تطبيق القاعدة : تجريبها ، نقلها الى مجال التنفيذ : قال الكفوي : التطبيق : تطبق الشيء على الشيء جعلة مطبقاً له ، بحيث يصدق علية (٧) .

السينوغرافيا

لغويا: في اللغة الفرنسية معناها: "فن تصوير المناظر (٨)". وفي اللغة الانكليزية معناها: "فن رسم الرسوم بأبعادها الثلاث (٩) .
اصطلاحا: عرفها (مارسيل فريد فون) بأنها: "صيانة تصوير وتنفيذ تصميم مكان العرض وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح اعتمادا على استثمار الصور والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء والصوت (١٠) ."إجرائياً: فن تشكيل الفضاء المسرحي بتكوينات متحركة تسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي .

السريالية: اصطلاح السريالية اطلقه الأديب غيوم أبو لينير (١٨٨٠ - ١٩٨١) في وصفه المسرحية (تريزياس) التي قدمها في حزيران ١٩٧١ (قصد أن يفسر به عمليه التنقيب التي زاولها بعض الفنانين من اجل البحث عن اصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني ، وهي بدعة جريئة أراد بها تهشيم كيان الأشياء للكشف عن لب الأسرار الكامنة في أعماقها) ، فعثر عليه (بريتون) و (سوبولوت) فتبنياها ككلمة للدلالة على اسلوب عفوي في الكتابة كانا يمارسانه (١١)

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم الزوال في المدارس الفنية الحديثة

إن الشعور الأول لدى المصمم يتساوى من حيث الكم والكيف وليس من حيث النوع فهذه ميزة المنتج الفني السريالي القابل للقراءة والتأويل بمسارات ترفض النمطية والخطية في تلقي العرض المسرحي ، وبهذا تتقاطع الباحثة مع رأي (ريد). من أن هناك علاقة طردية بين شعور الفنان وشعور المتلقي يزيد أو يقل بحسبها نجاح العمل الفني (١٢) .كما أن زوال الأشكال ومن ثم ترميزها لا يعني بالضرورة أن يكون هناك اتفاق بين ما قد يحمله الشكل من دلالة لدى كل من المصمم والمتلقي أو في داخل العرض المسرحي كمجموعة علاقات داخلية. إذ إن هناك قابلية أو حرية التحول بين الدال والمدلول في لغة التصميم الذاتية والسريالية من أهم أركانها ، فقد يتحول شكل كالطير من حمامة سلام إلى نذير شؤم أو تتحول زرقة السماء إلى حمرة الجحيم عن طريق الإضاءة وقد يتحول صوت هدير حمام إلى فحيح أفعى. ولعل ما تيمية مفهوم الزوال من قصاء الحرية الواسع في خطابها الموضوعي بما يحفز تعددية القراءات للعرض المسرحي يعود إلى نظرية (شوبنهاور) الجمالية القائمة على فصل القالب العضوي أو الطبيعي عن الأشكال الطبيعية بهجر محاكاة المواضيع الطبيعية على اعتبار أنها صارت من الأشياء التي لا تمت عناصرها إلى العرض المسرحي بصلة بل تحث على ضرورة التحرر التام من عبودية الأشياء كما في الموسيقى (١٣). التي تتعامل باهتزازات مع أشكال ذاتية في شكلها ومضمونها ومادتها معا، لذا فأن مهمتها ترنين الأنا الصميم وداخليته العميقة فهي نابعة من النفس وموجهة إلى النفس أيض (١٤)ا". عبر لغة لا موضوعية لا تتحدد سوى بمبدأ واحد لا يتعدى إطار المنتج الفني كبنية من العلاقات الداخلية، وهذا ما صرح به (كاندنسكي) إذ يرى: "إن الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العاطفي وان الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح وكذلك هو حال الشكل واللون (١٥) .من هنا تتضح تقنية الزوال في اجهاره على المعنى بمفهومه المعرفي والأخلاقي وابتكار معنى من نوع جديد يعكس حقائق الداخل لا الخارج سواء أكانت

الداخلية بنية الذات أو بنية خطاب العرض وان جاز التعبير ستكون معني مقبل لما تبنته نظريات فنية وجمالية من أبرزها .
(الفن للمجتمع) أو الوظيفة الاتصالية للفن والبرجماتية وانعكاسها المباشر في الفن وهذا هو المعنى الجمالي الذي سيكون خالصا متحررا من أستار القيم المعيارية الموضوعية ومشرعا في التلاعب الحر بقوانين تسنها الذات المبدعة لا العقل والحس المتقوقع خلف أستار المنطق للواقع أي انه يعطل كل رمز أو شارة توحي للعام الخارجي إذ يكتفي الشكل الجديد بذاته والمهم هو تحويله إلى هيكل مجرد من أي صفة واقعية أو ملموسة وحتى أن احتوى خطاب العرض على مفردات تشخيصية فان ذلك تبرير لن يتعدى غايته لإظهار خلجات الذات .من هنا ترى الباحثة يجب أن يكون هناك فارق بين مفهوم الزوال متغيب المعنى عن الشكل وفق أفق التوقع لذات المتلقي في كل من خطاب العرض الواقعي وخطاب العرض السريالي ، إذ يتخذ مفهوم الزوال طبيعة مغايرة لكل منهما تقتصر على الوظيفة الإخبارية التي تكون بمثابة خطاب العرض نفسه بالأبعاد الأكاديمية والتاريخية والاجتماعية وما تشتمل عليه من محمولات القيم المعرفية والأخلاقية ، بينما ينأى خطاب العرض السريالي عن تلك الأبعاد ليتحد مع الشكل بشكل عضوي يكون المضمون بمقتضاه سببا ونتيجة في آن واحد ، فهو المصدر الدافع للمصمم. وهنا ترى الباحثة أن الفارق بين كل منهما أن خطاب العرض الواقعي هو إعادة بناء العلاقة الطبيعة المادية مع الأشياء، بينما سيكون مفهوم الزوال أو تقنية الزوال في خطاب العرض السريالي هو إعادة البناء واقع آخر يقترحه ذات الشكل عن الواقع المادي ولذا فان الشكل في خطاب العرض السريالي مبرا من ماديته ووظائفيته معا فهو شكل راقي ينفي كل ما يتصل بالمدرك الحسي، إذ سيكون تمثلا لصور فكرية ميتافيزيقية لا مادية بل كلية. وهكذا يكون مفهوم الزوال يعتمد على سياقات مفارقة فبدلا من أن يكون الموضوعي هو المركز، تتم إزاحته لحساب الذات التي تقوم بمهمة تحويل الموضوعي من صورته الواقعية إلى تمثلات بحته ذاتية (أي ذات المتلقي). أما . من ناحية خطاب العرض التكعيبي الذي يعتمد على مجموع القراءات والتأويلات بخصوص الشكل التجريدي الهندسي والذي يعمل على إثارة المشاعر الروحية المبهجة، فتندفع باتجاه التأمل وتطهير النفس من الوعي بحدود عبودية المساحة المعتادة. في هذا الخطاب يعتمد الأشكال الهندسية والتي تعبر عن الذات عن الموضوع أي تفعيل الشكل وتعطيل المضمون ، وهذا ما قام به (أدولف آبيا) الذي وظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح لذا كان الديكور حسب رأي (سعد اردش" (تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين النور والظل من ناحية التصوير والكتل التكعيبية التي تكون مستويات راسية في الفراغ (نحت) ، فلكي يعطي حركة الممثل الشخصية داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية والمنحدرات ، وهو بذلك يتجاوز المسطحات إلى وحدات زخرفية وهو ما يعرف بالظل والنور .
لقد ركز (آبيا) أيضا على بلورة مفهوم جديد (للفضاء -space) بتفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي وإعادة بناء فضاء خطاب العرض باستخدام خطوط متقاطعة وترقيعات صغيرة مفككة وتداخل أشكال ترميزية مفهومية عن طريق استخدام الأحرف، اللافتة، الوثيقة، الجريدة، الكتاب، مما مهد لتطوير عينة أخرى من التكعيبية سميت بالسينوغرافيا التكعيبية التركيبية، وحقيقة تلك الإضافة كانت بدافع شد المتلقي مرة أخرى إلى الواقع الذي كانت التكعيبية قد الفته إلى . حد كبير بإيغالها في تهشيم الأشكال الواقعية .لقد ابتكرت السينوغرافيا التكعيبية التركيبية مفهوم (الشيء) في خطاب العرض باستخدامها طريقة التلصيق وهو بمثابة اكتشاف الفرق بين محاكاة الأشياء ووجودها الحقيقي في خطاب العرض المسرحي ، أشياء تحيط الإنسان ، ويمكن انجازها من جديد (قصاصات ، صحف ، أوراق ، جدران ، قماش ، حبال) وكل ما يساعد على المشهد ، إذ تتحالف بحرية قصوى مع موضوعات الحياة الشائعة. كما إن خلق واقع فني جديد بوظائف مغايرة تلائم عصرا جديدا بالآلة وتقنيات ظهرت أيضا مع أعمال (بريخت) والتي كانت أكثر التجارب طليعة وثورية تتمثل فكرة الفضاء والزمن وهي مزج من عمارة ونحت وأشكال هندسية تفترض حداثة حضور شكلي ووظائفي ، هي من خارج الأنواع الفنية المألوفة وأهدافها المعنية .إن الحرية التي أتاحتها استخدامات المادة في العمل الفني خلقت نوعا من التضايف أو التداخل (Inter penetration)بين أجناس الفنون من مسرح ورسم ونحت وعمارة وذلك ناجم عن إتباع رؤية شخصية

(للسينوغرافي) في انجاز تصاميم المناظر مسرحية بطريقة الافتراض والتجريب ، فمثلا عملية التحول الذي شهدته (الدادائية)(*) ، ومن ثم (السريالية) من أن السينوغرافي) و (المخرج) قد القوا إلى غير رجعة علاقته بالعالم الموضوعي للبحث عن عالم آخر لا يحتوي على التقاليد البالية التي أوصلت العالم إلى حالة الدمار الذي شهده العالم الغربي المندحر على أعقاب الحرب العالمية الأولى والثانية .ومن أشهر فناني هذه المدرسة (الكسندر تايروف ، الكسندر اكستير ، غروتوفسكي) والذين اعتمدوا تقنية الزوال في إقصاء الواقع إلى ما وراء الواقع بطريقة تعتمد ما تحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات ، مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور لذا فان الدادائية كانت ثورة على العقل والقيم ليكون النموذج الجديد في الفن والأدب قائم على التقاطع مع كل ما من شانه أن يعطي فكرة عقلية ومنطقية في النتاج الفني والأدبي بالقدر الذي يقضي فيه كل القيم .

المتعالية ، وهكذا كانت من مظاهر الوجهة الجديدة هذه أن غيب المعنى الواقعي وان حل العبث وان أزيحت بنائية عناصر العرض المسرحي التي على أساسها يكون العرض المسرحي على ما هو عليه وفي الوعي الإبداعي المعتاد ، (فلا وجود للفن والأدب) (١٦) في هذه المدرسة اعتمدت الزوال في الديكور واعتمدت الديكور الفارغ ، وفوضى الأشياء والحركات الصامتة التي تتسم بالطرح والهذيان والعيث والجنون أي اللامنطق وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع ، وتمتاز السينوغرافيا العابثة بإزالة الجذريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود إذ أزالت الألوان الواقعية لأن أصل العرض يعتمد على اللاعقلانية في منتجه الفكري. أما السرياليون الذين اعتمدوا مبدأ (التغريب) أي نقل مفردات الواقع من محيطها المألوف كوسط طبيعي لها إلى وسط غريب عنها ، لكي يتاح النظر إليها على غير رؤيتها المألوفة وفي سياق التغريب ذاته ، حاول (ارتو) تجسيد ظواهر خفية تتاح له في أن يقدم عوالم ملؤها الغريب المستهجن فينتج بين الحي والميت (الجامد) وبين المتنافرات في حضور غير متوقع أبدا ، وتجدر الإشارة هنا إلى فعل (ارتو) ذاك لم يكن يقصد أن يحدث ذاك التنافر وإنما لكون رؤية الحقيقة لعالم آخر هو ما جسده ، فهو كان يصمم صورا متقطعة لهلوسة وأحلام فهو أزال الجمع بين المتناقضات كون السريالية تبحث في داخل الذات لا خارجها ، بل تتطرق إلى أبعد من ذلك لتصل إلى إقصاء الذات نفسها أي الذات بكل ما تحمله من خبرة عقلية وحسية متراكمة. أما المستقبلية التي اتجهت إلى الأسلوب التأملي الذي أزال الواقع المعاش واستبداله بواقع فتي يثير استجابات فنية خالصة للعلاقات الشكلية بين الخطوط والألوان والأشكال والمساحات والأبعاد والكتل والحجوم معتمدة على عنصر الحركة والاستمرارية. أزالت المستقبلية الثبات والبقاء والجمود واثنت على حالة تكرار الأشكال تكون في صورتها التجريدية وان تندمج الأشكال الحية مع الأشكال الصامتة بتقاطع الخطوط حيث يعطي ذلك تقاطع المساحات وحتى يكون في إظهار أجزاء من الأشكال غير المرئية بالإضافة إلى تكرار الأشكال المرئية عاملا هاما في توضيح الحركة الزمنية المكانية. أما السينوغرافيا التجريدية تقوم على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة أي أزالت الشكل الحقيقي عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي أي يعتمد على إزالة العرض وتحويله إلى علاقات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي ملموس وهذا ما اعتمده كل من تريد يونيون ، ومسرح كامبريدج)

المبحث الثاني: آلية اشتغال مفهوم الزوال في سينوغرافيا العرض المسرحي

لا تقتصر استفادة الفنون التشكيلية عن الفنون المسرحية من الاتجاهات والمذاهب الأدبية والفنية مثل الكلاسيكية والواقعية والطبيعية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريبية، فمن الكلاسيكية اتسمت السينوغرافيا الكلاسيكية على أساس جماليات الشكل الخارجي والنسبة والتناسب والتوازن، صورة تمثل

* تشير كلمة (Dada) إلى حصان صغير يلعب به الأطفال ، اختيرت كاسم للحركة بصورة عبثية بعد أن دفع (كرستيان نزارا) قطعة الورق من معجم (لاروس) ووجدها تؤشر مصادفة إلى كلمة دادا . للمزيد ينظر: فلانجان ، جورج ، حول الفن الحديث ، تر: كمال الملاح ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢) ، ص٣١٣ .

الواقع وتحيل إليه ولا يستطيع أي مسرح يعتمد النص الكلاسيكي أن يستغني عنها كليا. بينما اتسمت السينوغرافيا الطبيعية والواقعية على الانطباعات المصاحبة اللحيز المكاني والإضاءة التي تنعكس على السطوح الموجودة للقطع الديكورية بتقطيعها إلى صور مشاهد ضوئية كما فعل (آبيا) في تصاميمه المنظرية . كذلك (ويلسون) الذي يعمل في إحداث بؤرة مركزة داخل خطاب العرض المسرحي التعبيري باعتماده العناصر الشكلية في عروضه المسرحية الغير تقليدية ، إذ تخلى عن المتن الحكائي المبني على أساس محدد معتمدا الطقسية في عروضه التقنية . ويرى (ريتشارد فورمان) بأن عروض (ويلسون) هي نوع من التوزيع العذب القوي لمجموعة منوعة من الأفعال والمهمات المسرحية التي يكتشفها ويلسون أو يخترعها ، وتقيم بينها شبكة من العلاقات المتداخلة بحيث يجعلها تعرض أمامنا في كل لحظة أكبر عدد ممكن من المعاني المتضمنة في العلاقات متعددة المستويات (١٧) لقد تأثر (ويلسون) بتقنية (آبيا) في تكوين صورة معبرة عن العمل المسرحي كوحدة متكاملة مع باقي العناصر البصرية ، فالضوء عند (ويلسون) "لا يتم إعداد الضوء قبل عرض الافتتاح بثلاث أيام فقط ، فالضوء جزء من الإخراج وجزء من الفن المعماري وجزء من البناء ويتم الإعداد لها والتخطيط ويتعامل معها كما يتم التعامل مع الممثل " (١٨) . فالسينوغرافيا التعبيرية اعتمدت في تصاميمها على الاستغراق العميق في الداخل وعن السينوغرافيا المستقبلية اهتمامها الشديد بالحركة وعن السينوغرافيا التكعيبية اهتمامها بتفتيت الشكل والنظر إليه من مناظير عدة. والسينوغرافيا السريالية اهتمامها بالصور والأحلام وتداخلها وتدفقها فيما يشبه الهذيان والسينوغرافيا التجريدية تحرره من المعنى المحدد والتمثيل الطبيعي والمعايير الجمالية التقليدية ، ومن السينوغرافيا الدادائية اهتمامها بعالم الأشياء وحركتها في اتجاه كل ما هو عقلاني ومدرسي من هذا الاستعراض المبسط عن أبجدية كل سينوغرافيا تختص بنمط معين وفق كل مدرسة تنتمي إليها تود الباحثة أن تستعرض آلية اشتغال مفهوم الزوال في العرض المسرحي والذي بدوره سيتحول من مفهوم إلى تقنية تعتمد على وسائط مستنبطة من قبل كل (سينوغرافي) في تصميمه لخطاب العرض المسرحي ، والذي يعتمد (أي المسرح) على توظيفه التشكيل الصورة ،

اللون ، الحجم ، الكتلة ، التوازن ، التناسب ، الخطوط ، المنظور ، إلى غير ذلك من مفاهيم تشكيلية)، إذ حاول (تاديوش كانتور) بتجربة متفردة تنطلق من فضاءات اللوحة التشكيلية المرسومة بمعناها المادي إلى لوحة متحركة متفجرة الإمكانات والتوترات داخل فضاء المسرح مستخدما الممثل "لا باعتباره حالة خاصة ، بل بمساواته بقطعة الديكور أو الإكسسوار ، أي المادة المستخدمة فهي والممثل شبيهان في الحركة على المسرح لكنهما يختلفان في المعنى" (١٩) وترحيل هذا المفهوم (الزوال) على الانجاز (خطاب العرض المسرحي). ترى الباحثة أنها محاولة للمسك بماهية المكان والزمن وتأثيرهما على القراءة التأويلية من قبل المتلقي سواء أكان (استخدام صور فوتوغرافية أو نحت أو عمارة أو استضافة أي جنس من أجناس الفنون) دون ضمور الفحوى الرئيسي من المراد تقديمه أي إقصاء (الشكل) وإظهاره برؤية فنية أخرى مع المحافظة على معناه الأصلي وديمومته فعند إظهار بناء معماري تحكم المتلقي صلة وثيقة بعامل التأويل لأنها ترتد ما بين نظرة المتلقي) وما بين الطلسم البنائي لسينوغرافيا العرض ، وبالتالي فإن الطريقة التي تقوم بها العملية التأويلية من قبل المتلقي تحمل مضامين مختلفة ، فهناك مضمون (مرئي) وهناك مضمون (حسي) وكلاهما يفتحان ويطلان على عالم واحد (سينوغرافيا العرض الذي يؤشر داخل العرض المسرحي). ففي مسرحية (حصان الدم)(*) . استغل السينوغرافي المساحة المعمارية الفضاء العرض بشكلها الواسع من خلال مشهد الساحرات الذي استعاض عنه المخرج بجولة تفقدية ، يقوم بها (مكبث) سيرا على الأقدام يرافقه فيها مصور تلفزيوني بكاميرا محمولة مثبت فوقها بروجكتر لإنارة وجه (مكبث) مع مراسل صحفي يحمل مايكروفونا لتسجيل الصوت ، وتأتي أغلب الأصوات الأخرى لنبؤة الساحرات والتي هي عبارة عن تسجيل (play back) للحوارات المقتضبة ، كذلك مشهد المؤتمر الصحفي أو مشهد الخطبة الرئاسية والتي استخدمت فيه

* مسرحية حصان الدم: حازت على الجائزة الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، الدورة التاسعة عشرة ، ٢٠٠٧، إعداد وسينوغرافيا وإخراج: جبار جودي.

تقنيات العرض العرض التلفزيوني الداتاشو) حيث يتم عرض المشهد على قطعة من القماش الأبيض ينظر صورة رقم (١/٢). وهذا ما اعتمده الفكر الأرسطي على أن (الرائع) هو الشيء الكامل المحدد الذي له بداية ووسط ونهاية وان تكون أجزاءه مرتبطة ببعضها وتتبع الواحدة منها الأخرى بانتظام ، كما اعتبر أن الفن الجيد هو الذي يمتلك ارتباط وثيق وانسجام وإيقاع في العلاقات وتماسك بدون أي اختلاف في أي جزء وان حصل ذلك الاختلاف- يعني خلل في التوازن الإيقاعي للعمل الفني الذي سمي الفكر
الأرسطي بان تحكمه بأواصر رياضية مشددة ، وبالتالي كان لابد أن يكون الإيقاع متحقق بأشكال هندسية عقلية تسيطر عليها تلك الأواصر ترى الباحثة لكي يكتسب خطاب العرض جاذبية ويحرك (ذهنية المتلقي) بالاتجاه الذي يتوخاه (السينوغرافي) لابد من التضايف ما بين الأشكال مع بعضها وما بين الأشكال والمضمون، أي استضافة جنس من أجناس الفنون وإزالة شكل معين وبالتالي تكون تحريك الاستجابة للمتلقي وفق الأثر النص الذي ابتدعه النص نفسه. ومن خلال ذلك تكون (تقنية الزوال) تسيطر على مخيلة-المتلقي علما انه الشكل المصمم سواء كان متحركا أو ثابتا حسب آلية اشتغاله في الشكل السينوغرافي فعلى سبيل المثال عند استضافة فن العمارة وهو من الفنون التي تتميز بالكتلة والرصانة والجمود والسكون تقبض على الموضوع الرئيسي الثيمة) المميز لفعل أو حدث معين لكنها لا تستطيع الإفصاح عن الموضوع دفعة واحدة ، بينما يتحلى أو يكشف عن نفسه زمانيا ، وكذلك عند استعانة (فن السينما والتي غيرت بشكل عميق المجال الذهني للمشاهد ، وجعلته قادرا على فهم الوضع العام من خلال التجاوز البسيط للصور والربط المنطقي للفعل والزمان والمكان وانفصالهم وعرض الوثائق ، واستخدام اللقطات الاسترجاعية للفيلم (الفلاش باك) ، المفضل في مسرح تراكب العواطف بفضل تقنيات التسلسل الزمكاني (٢٠) ، وهي من الفنون التي تميزت بالحركة والتي تعتمد من خلال تقنيتها على الأحداث المقروءة من خلال حركة مفردات (لقطات ساكنة فالسينما تعرض صورا حركية متتابعة ، كما في حالة الممثل الذي يجري أو يرقص أو يتحرك وذلك لأنها تصور المراحل المتتابعة من الأحداث بصورة نقطية تبدأ من نقطة وتمر بنقاط متعددة وتنتهي بالنقطة الأخيرة ، على العكس من النحت والتصوير التي كانت فيها الحركة تشوبها السكون والثبات وحقيقة الأمر أن الذي تود طرحه الباحثة هنا هو الإشارة إلى مسالة مهمة تشترك بها كافة الفنون المرئية والمسموعة المستضافة مفادها إن تقنية الزوال) هي وحدة لا تتجزأ ولا يمكن انعدام (فن على حساب فن آخر) في مكان دون آخر فأي شيء في الطبيعة سواء أكان ساكن أو متحرك حين يدخل بصورة فنية مستضافة ممسرحة يحدث تغيرا جذريا في أبجدية أو هيكلية خطاب العرض دون المساس في وحسب إمكانية وخبرة المصمم في توظيفها أي يجب أن تكون هناك حوارية جديدة النوع من معناه التغير ما بين العلاقات الارتباطية من خلال التلاعب والتغير في العلاقة ما بين الشكل (ككل عام) أي (المظهر الخارجي ، اللون ، الحجم ، الكتلة ، النسبة والتناسب) وذلك يكون .
التشخيص يحقق فعل ترابطي ما بين الزمان والمكان لصلته المباشرة بالمنطق العقلي هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن آثار اللامعقول وقدرته على إثارة التساؤل والتشكيك تارة والتصويب تارة أخرى يكون أكثر وأكبر من المعقول والمفهوم الذي يحقق استجابة واحدة تكون مباشرة وسطحية ويمكن إدراكها وقراءتها من قبل المتلقي ببساطة ، فمثلا جسد الممثل الدلالة الأيقونية في تشكيله لمنضدة أو خيمة أو شكل هندسي وفق نص مسرحي عبثي أو سريالي ، ويبدو أن الجسد مقولة مركزية في فلسفة (شوبنهاور) ، إذ يعده الشرط الضروري لمعرفة أي عالم الإرادة إذ يتم التعاطي معه من داخله أي بصورة مباشرة بالحدس ، وإذا كان الجسد تمثلا وإرادة في الوقت عينه ، فإن ذلك لا يعني شيئا سوى كون الإرادة هي الجسد ، وقد استمالت تمثلا أي أن الجسد هو الإرادة مموضعة (Objective) وعليه فإن عمل الجسد هو فعل الإرادة وكل سلوك اللإرادة هو في حينه حركة بالجسد ، فمحركات الجسد وانفعالاته ، هي بالضبط الترجمة الدقيقة الأفعال الإرادة (٢١). أي أن زوال الشكل الواقعي وظهور شكل جديد برؤية جديدة دون زوال المعنى هو ما تمثل في طروحات (شوبنهاور) بعقلانية جديدة تتجاوز كل المظاهر العرفية والتقليدية وحتى القانونية منها وتحدي الإنسان مشروعا يمتلك القوة الكافية في التحرر والانعتاق من الذات ، بينما تتجلى الصورة السينمائية في العروض المسرحية في اجتذاب الشكل المتحرك عيون الجمهور بعيدا عن الشكل الساكن ،

عن حركة الممثل إلا أنه - كما في تحليل (باتريس بافيس) للعروض المسرحية باستخدام اللغة السينمائية والتي تشكل من خلال المزج بينها وبين حركة الممثل والإضاءة والصوت والصورة (٢٢) .

الشكل والمضمون وتطبيقاته في تصاميم السينوغرافيا السريالية

لقد رافق التحول من واقعية القرن التاسع عشر إلى تيارات الفن الحديث ومنها السريالية ، تحولا في ميدان العلم وهو الانتقال من مفهوم الكتلة أو المادة (Material) إلى مفهوم الطاقة Energy وقد انعكس ذلك على الفن في تحوله من حالة الوصف (Fix) أو التشبيه (Simile) للأشياء إلى التعبير عنها بواسطة الانطباعات النفسية أو الذهنية الباطنية، دون الاكتفاء بالاكتفاء بالانطباع الحسي المباشر (٢٣). اعتمدت السريالية في الدعوة إلى تدشين وسائل ذاتية جديدة في أن تصل بالعاطفة والمشاعر إلى نقطة يتحول فيها الموضوعي من أشياء ومواد فنية إلى مجرد وعاء يحتوي .

المضمون الحقيقي للعرض المسرحي وما يؤكد هذا الافتراض أن الأشكال الواقعية بعناصرها التكوينية قد ترحلت من مضمونها التشبيهي إلى تصور باطني ذاتي ، فاللون على سبيل المثال الذي عدته المسرحية الواقعية عنصرا رئيسيا في خلق جو العرض المسرحي ومطابقتها الموضوعها والذي وظفته السينوغرافيا الانطباعية لغرض تزييني بحيث تحول مع السينوغرافيا التجريدية إلى شحنة عاطفية تتصل بالروح والعاطفة وما تقدره الذات حيال موضوعها أو فكرتها التي تحاول تجسيدها فقد يتحول اللون الأزرق المعروف اصطلاحيا كاللون للسماء أو للبحر إلى اللون الأحمر وكذلك الأخضر كلون للشجر إلى لون احمر متوهج وكذلك قد يتواجد اللون الأسود والأبيض الذين نبذتهما السينوغرافيا الانطباعية من عناصرها اللونية تعبيرا على حالة نفسية معينة إذا فالحقيقة لم تعد مرتهنة بالتماثل مع الموضوع وإنما متحققة بالتماثل المصاحبة في ذات الفنان جراء تأمله لموضوع ما. أن عملية اللعب الكيفية في صياغة الشكل وعناصره في الأسلوب السريالي مهدت لإزاحة فكرة العمل الفني الجميل بعلاقاته الداخلية في التضاد والانسجام (Harmony and Contrast) الصالح العمل الفني المعبر والذي يتوقف جماله على مدى تعبيره عن فكرة الموضوع ، وبعد أن كان الجمال متوقفا على صدق الإحساسات البصرية في فعل المحاكاة أصبح وقفا على صدق المشاعر وهذا ما عبر عنه (اندريه جيد) حين قال: "لكي تبعث في الدموع عليك أنت أن تبكي (٢٤)" . تبكي". لقد استلهمت السريالية طروحات فلسفية وجمالية ركزت على الجانب الغائي الذي يقوم عليه خطاب العرض المسرحي، بعكس ما قدمته أفكار جمالية تعتمد على القيم الشكلية لخلق الجميل، إذ لم يعد مع التعبيرية الجميل شكليا. أي أن الشكل تحول إلى حامل للمعنى التعبيري الأساسي في السينوغرافيا السريالية. ويوضح (نوبلر) صفات العمل السريالي بأنه تمثيل لصفة تتصل بالعاطفة أو بالأجواء التي في موضوع العمل الفني المحتوى على مرادف رمزي الاستجابة الفنان حيال موضوع أو تجربة ما، بما يشكل ردود أفعال عاطفية ونفسية لدى المتلقي (٢٥).. كما أن الضرورة هنا تأتي في مرتبة رفيعة في رحاب الفضاء التخيلي الحر. إن السينوغرافي السريالي (المصمم) لا يعتمد العقل كأساس في تشييد تصاميمه بل يدع تلك المهمة للحدس في صياغة رؤية نموذجية ذاتية للموضوع إذ أن نسق العقلية تعيد مرتكزا أساسيا في إقصاء ما هو جزئي وناقص ، في حين أن الحدس الداخلي ، وحرية الإرادة تسمح لان تقترب الذات نحو ما هو كلي وغير المشروط بمنفعة من نوع ما ، إلا إذا افترضنا أن الجمال .

السينوغرافي التعبيري يبتغي الكلي والشمولي والكوني أكثر من اهتمامه بالخاص والطارئ ويسعى إلى مناهضة مقصودة للطبيعة متجلية باستخدام اللون المشرد والشكل المبسط فقد اهتم قليلا بالتشبيه قياسا باهتمامهم بالرؤية الفنية ويبذل جهده لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما يشعر لهذا اعتمد السينوغرافي التعبيري اهتمامه بالجانب الاجتماعي والإنساني والمسائل الأخلاقية والدينية والجنسية وقد عبر المصممون التعبيريون عن ذلك كله باعتمادهم هيمنة الحدس والمخيلة هيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية وإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان وكذلك على شيء الممثل (٢٦). إن السينوغراف السريالي بالرغم من علاقته المباشرة مع المحيط الموضوعي إلا أنه بات ينفصل وينعزل عنه بفعل حاجز الخصوصية الذاتية في التأمل والإحساس العاطفي بذلك المحيط الذي يصر على الاحتفاظ بذاتيته وخصوصيته حيال مواضيع تأمله لذا نجد بان أعمال (أنطوان ارتو) على الرغم من علاقتها بالموضوع بفعل تجسيداته الموضوعية للمحيط الخارجي

إلا إنها باتت غامضة عصية الفهم بسبب النزعة الانفعالية المتطرفة في التصميم الإخراجي لخطاب العرض المسرحي. من هنا يمكن الحكم على السينوغرافيا السريالية أو غايتها التي تهدف إلى تحقيقها لم تكن حسبما يعتقد البعض فعلا تواصليا آليا طمح إلى غرسه أتباع (الفن الجديد)(*)"، وفيما بعد أعضاء مدرسة الباوهاوس بل هو تعبير صادق بحسب أملاءات الذات وقوانينها الداخلية ولعل السبب الكامن وراء تلك القطيعة التي أحدثتها السريالية مع الذائقة الفنية يعود إلى علاقة الذات السريالية مع الوجود الطبيعي لا البشري إذ تولدت علاقة شبه صوفية بين الفنان التعبيري وبين الطبيعة التي اعتبرها ميدانا للبرهنة على حقائق حدسية روحية تجد تطبيقاتها ومصدر إلهامها في الطبيعة وهذا يكن التحول الهام الذي أحدثتها السينوغرافيا السريالية في مسيرتها الفنية فبعد أن اتصلت المدارس الفنية السابقة بجسور من علاقة تخاطبية مع الذائقة العامة سواء على صعيد المضمون الكلاسيكي وموضوعاته التقليدية إلى المرحلة الشكلية المتجسدة في بنائية الشكل الانطباعي .

والتي كانت بمجملها موجهة نحو الأخر لتأتي التعبيرية بخطاب الذات أدق أسرار الوجود وكحقائق مثلت هدف لتحقيق توافق بين الذات وتطلعاتها والموضوع وامتلاءاته التي باتت في تناقص واضح بفعل ما آلت إليه الحضارة الإنسانية من دمار وحروب. لذا كانت السريالية تعكس المشاعر القلقة البعيدة عن الاستقرار والمشوشة التي تعبر عن حالة التناقض بين الإنسان ومحيطه (٢٧). لذا اصطدمت الذات بخيبة أمل كان من تداعياتها إقصاء قيم الإنسان المشيدة وفق تجربة عقلية حسية تجريبية لذا حاول السينوغرافي السريالي البحث عن ملاذ جيد ومنطقة ذات أهمية في التعامل مع العالم ولقد أوضح هيجل طبيعة العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع والدال والمدلول في آراءه حول الفن الرمزي ، وبغض النظر عن المسافة المتاحة بين (الرمز التعبيري) (Symbolic Expressive) فان هيجل يرى بان الانعكاس الطبيعي لمدلول الأشياء الخارجية يكون بمتناول الحدس والخيال ولذا تتوالد الحاجة إلى الفن الذي تتأتى ضرورته من قدرته على إعطاء الداخل شكلا خارجيا مخترعا من قبل الروح وهكذا يبدو الشكل نتاجا للنشاط الروحي (٢٨)". ومن هنا لم يعد هناك للمطابقة الحسية مع الخارج وبذلك أسقطت السينوغرافيا السريالية كل التزاماتها الموروثة عن الحس والعقل في تجربتها مع الموضوع على الرغم من أن المدلول هو الذي يقيم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجد بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر أو بأخر وصالحة للتعبير عن تمثلات عامة . لقد وجدت مقولات (هيجل) في أن ما هو طبيعي وحسي محض لا يمثل سوى ذاته على خلاف العمل الفني الرمزي سواء مثل ظاهرات طبيعية أم وجوها إنسانية ، فإنه سيدل بصراحة على أن المقصود ليس هذه الظاهرات عينها بل شيء آخر ، أي اللحظة التي ترتكز عن وعي الذات في مواجهتها للموضوع دون وعي قوامها العاطفة والحدس والانصهار مع الخارج لغرض معرفة حقائقه المكبوتة لا مظاهرها التي تقف عندها مطالب الواقعية ووعيها الحسي والعقلي حيال الموضوعات نفسها. لذا فإن السينوغرافيا السريالية عن ما سواها والتي تتبلور في خطاب العرض المسرحي ستتباين علاقاتها مع المتلقين أيضا فإن المدلول الجمالي الذي يعطيه الفنان الشكل المرسوم أو للموضوع قد لا ينتمي إلى المواضيع نفسها بل إلى الحالات النفسية المتولدة فينا عنه (٢٩)

لذا فإن السينوغرافيا السريالية وما توفره رموز تفسيرية لخطاب العرض المسرحي على هذا الأساس تعود إلى أن "العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير إنما باطنية ذاتية" (٣٠). بمعنى أن العناصر البصرية والسمعية

---

* الفن الجديد (Art nouren) أو الأسلوب الجديد (Modern Style) ويجدد تاريخه بالعقد الأخير من القرن التاسع عشر ١٨٩٠-١٩٠٠ مثل التحولات الهامة في ميدان الاقتصاد والاجتماع وما يرافقه من تطور في ميدان الصناعة والعلم وحركة المفاهيم الاجتماعية وقد يعبر عنه بعض المنكرين أمثال الاتاري لابورد والكاتب والمهندس المعماري فيوليه له دوك والكاتب والناقد الفرنسي بون روسكين من الذين ناضلوا منذ أواسط القرن التاسع عشر ضد الأكاديمية وطرحوا للمرة الأولى مسالة الفن للجميع وطالبوا على غرار الباوهاوس في بداية القرن العشرين بجمع كل الفنون إذ لا مبرر في نظرهم للفصل بين الفنان والحرفي أو بين الجميل والنافع. ينظر: امهز ، محمود ، مصدر سابق ، ص ٦٩-٧٠.

التي يلجأ إليها السينوغراف السريالي ليعبر عن إحساساته الداخلية حول موضوع ما هي وسائل ذاتية لا تشترط وجود روابط موضوعية متمثلة بالعناصر البنائية واليات اشتغالها وكيفياتها التكوينية في العمل الفني المبني على تقاليد كلاسيكية وهذا يعود بدوره إلى خصوصية فعل التعبير المختلف في ماهيته عن فعل المحاكاة إذ "إن التعبير هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة" (٣١).. وهذا " الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويشكل ويعبر (٣٢)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

الزوال يعتمد مسألة التركيز البصري أو التكويني أو الدلالي من خلال انعتاق على اللامركز.
إن المضمون المفتوح وطريقة تشكل سينوغرافيا العرض ، جعل (الزوال) يقترب من الاغتراب الذي يحاول المخرج السينوغراف) التعبير فيه عن وجوده ، ووجود المجتمع الذي يعيش فيه.
إن الخاصية المميزة لمفهوم (الزوال) هي الخفض من أهمية الجوانب الواقعية والإعلاء من أهمية الجوانب (الواقعية التجريدية).
في بعض الأحيان يعتمد مفهوم الزوال الأشكال الحسية وسيلة للتعبير عن زوالها مثلا عن طريق استخدام اللون.
يعتمد مفهوم الزوال على زمان ترك ممتد مغاير للزمان المغلق.
كذلك أن مفهوم الزوال يعتمد تعزيز للمغزى الشعوري الذي يحاول الخطاب الجمالي طرحه من خلال التكوين القائم ، فالمتلقي كذات مجاورة للذات الفاعلة أو المنتجة.
إن الفكرة التصميمية المتأتية من الشكل المهمش (الزوال) اقتضت تحري الإشارات البصرية المنبثقة من المحيط الموضوعي بأسلوب إدراكي ينزع إلى تثبيت تقلبات الصورة الواقعية أو الشكل الواقعي

الفصل الثالث

مجتمع البحث

يتضمن مجتمع الدراسة عينات العروض من المسرح العراقي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح بوزارة الثقافة ولما لهذه العروض من نواحي انتاجية جيدة وللفترة من ٢٠٠٧-٢٠٠١ ملحق (١).
عينة البحث
قامت الباحثة باختيار عينة بحثها بالطريقة القصدية بناء على ضوء المؤشرات التي توصلت إليها من خلال الإطار النظري للبحث وصولا إلى النتائج فيما بعد :

جدول (١)

جدول يبين عينة البحث

ت	اسم العمل	السنة	السينوغراف	المخرج	المسرح
١	نزهة	٢٠٠٥	جبار جودي	احمد حسن	الوطني
٢	حصان الدم	٢٠٠٧	جبار جودي	جبار جودي	الوطني

وقد اختيرت العينة جدول (١) وفقا للمسوغات الآتية:
تمنح مفردات العينة الباحثة الفرصة في تقصي مفهوم (الزوال) وتطبيقه في خطاب السينوغرافيا السريالية فكريا وجماليا وأدائيا.

تباين الأسلوب الأدائي مما يتيح مرونة في الحركة باتجاه تظهير كل ما يمكن الباحث من تحقيق نسبة من الموضوعية في نتائج البحث من عناصر شكلية ومضمونية.
كانت أكثر اقترابا من تكاملية العرض في توظيف عناصره المختلفة.

أداة البحث

اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة للبحث.

منهج البحث

اعتمدت الباحثة (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل عينة البحث تماشيا مع هدف البحث في الوقوف على تطبيق مفهوم الزوال في السينوغرافيا التعبيرية.

تحليل العينة نموذج (١) مسرحية (نزهة)(*)

قصة المسرحية: تدور حول زوجين شابين (بيث و داف) تحطم منزلهما بتأثير القصف الجوي ، وظلت أحلامهما صعبة التحقق ، ف (بيث) تحلم بإنجاب طفل كونها شابة ترى نفسها جميلة وتخشى من الشيخوخة القادمة ، وداف يغزو اليأس وانعدام الأمل . جميع أفكاره ، اره ومشاعره عدم التواصل . مع ما يدور حوله . وكأنه يعيش في عالم آخر . اعتمد المخرج في إعداده لنص المسرحية على الأسلوب اللغوي لمسرح العبث في لا جدوى التواصل الكلامي ، وعجز اللغة عن إيصال المعنى ، وهذا الانقطاع في عدم التواصل هو الإحساس النصي الذي ارتكزت عليه فكرة العرض المخرج في هذه المسرحية تكوينا شبه هندسي في الفضاء المسرحي توزعت فيه مجموعة من الممرات الممتدة إلى العمق وما توافرت عليه من خطوط التشكيل عن طريق التوزيع الدقيق للكراسي وهي تمثل نقاطة نظامية محددة إضافة إلى أعمدة إنارة الشوارع وما أشاعته من أسهمت في خلق تصورات المعنى والمدلولات المعبرة عنها والإضاءة التي كانت تشكل خطوطة جمالية في الفضاء عمقت من الفكرة الفلسفية التي حاولت الصورة بلوغها وغالبا ما يستخدم المخرج هذا النوع من الطرح الفني في معالجاته السينوغرافية للحصول على بعض ما تتطلبه الأفكار النظرية الجمالية من فعل يحمل إزاحة جوهرية للأثر التجريدي المفاهيمي ، وكذلك التطبيقي بغية تحقيق انفتاح دلالي لصورة التكوين في طبيعته التجريدية. إن (المخرج) يعالج مشكلة التقنية باستخدام هذه اللوحات وشغله للمستوى الصوري من خلال استعارة بعض الاشتراطات المحيطة بفكرة الاختزال والتبسيط لاسيما أن طريقة التعبير عن المعطيات التواصلية للأثر التجريدي تتبدى في الإفصاح عن كينونة الخطاب الجمالي لأسلوب التجريد الذي يستشعره المخرج في إعطاء مقاربات لاواعية ، تخضع للتأويل وتعزز من الإحساس بالمدركات الصورية الذهنية التي ترتبط بما يحيل المتلقي إلى تعميق البحث عن شكل ومضمون جديدين ، يلتقيان مع معرفة ما يمكن تلمسه من افتراضات للبحث العلمي عن مغزى استخدام التشكيل جماليا. من هنا كانت بنية خطاب العرض السينوغرافي في الذي نستقي منه الحدود بين الأثر ووسيلة الهيمنة (السيادة) في توزيع الكتل الفنية.
إن هذه الاختزالية العالية في اختيار عدد اللوحات ونوعيتها وطبيعة المعالجات التقنية لها ، كانت تؤثر تأثيرا كبيرا في ثقافة التصورات الدلالية للتعبيرية التجريدية ، ذلك لأنها تمنح المستوى الجمالي تداخلا مغايرا في بنية المشهد الوظيفي الخطاب العرض. لذلك كان (المخرج) يعمق من التشكيل الدلالي الذي يحاكي الافتراضات والتصورات المرتبطة بهوية الرؤية الموضوعية لفحوى الإشكاليات التجريدية وطبيعة التعامل معها جماليا وبنائيا ، وفق روحية الأثر الذي يؤسس الماهية التنظيم والترتيب للرؤى والأفكار التي تحيط بالتوزيع المتجانس للخطوط والألوان والدلالات والأفكار المتضمنة لمعطيات الواقع الميتافيزيقي وليس الواقع المحسوس. لذا جاء عمل (المخرج) يدعي بأنه يجعل من الزوال موضوعة عاطفية ، فكل شيء لديه

* مسرحية نزهة إعداد وإخراج : أحمد حسن موسى وسينوغرافيا جبار جودي ، إنتاج الفرقة القومية العراقية للتمثيل ، وتم تقديمها على خشبة المسرحي الوطني في بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/٢٥ .

مغلق في الزوال ومحاط به ، إن منجز خطاب العرض يعبر عن مفهوم الزوال ، أنه الزوال الذي لا يؤمن بشيء ، فلا عظمة ولا حفاوة ولا جمال ولا قبح ، إذ هيمن مفهوم الزوال في خلق التصورات البصرية لتشكيل الرؤيا الإخراجية ودعم المعنى وتفسير النص وتحويل كلماته إلى تكوينات جمالية حققت حضورها عن طريق الموائمة بين الممثل في فضاء العرض بأزيائه الحياتية وبملامح مكبدة بالتعب الظاهر ، إضافة إلى تشغيل الأمكنة بقطع ديكور بسيطة تجسد مناظر المباني عن طريق تجسيد استثمار جغرافية المكان وإمكانية تحقيقها للمعنى من خلال تشكيلها أفقية وعمودية ، طولية و عرضية إن خطاب العرض عند المخرج) هو محاولة في الاقتراب من اللانهائي في المعنى مثلما هو زعزعة للثابت من المعنى ، فضلا عن تجاوزه الثنائية الحضور والغياب ، والحياة والزوال ، والزوال والوجود ، فكل تلك الثنائيات تغرق في اللاشيء واللاجدوى ونسبية العالم معا ، وتجاوزه العلاقة الدال ، الشكل ، المدلول ، المعنى للوصول إلى ضبط المعنى والسيطرة عليه من خلال تنقل الممثل في الفضاء الأول (فضاء الخشبة) بشكل نصف دائري باتجاه العمق مع الحركة الدوارة للخشبة التي أنطقت أبجديات فضاء المسرح من خلال تجسيدها للحركة وهي محملة بجمهور المتفرجين لمتابعة تحرك الممثلين إذ أصبح فضاء التلقي هو فضاء العرض ينظر صورة رقم (٢١) إن التشكيل البنائي لخطاب العرض تشكيل تلقائي لا يعيقه شيء أثناء نموه ، فهو وان بدا بسيط ، لكنه مؤثر على المتلقي أو المشارك ، وله خاصية التأثير النفسي والمعرفي ، خاصة إذا ما عرفنا تأثير القياس الكبير والتقنية التي اختارها (المخرج) لعمله هذا. وبالرغم من السهل الممتنع الذي يحاول المخرج التعبير عنه ، فهو يفضي إلى طاقة التشكيل والتكوين ، فهو لا يجعل من الأشكال تغرق في تراتبية تفشل العمل وتقلل من تأثيره النفسي والروحي على المتأمل ، فهو يجعله شفافا وغامضا وذا طاقة روحية بفعل إيقاعه الهادئ والعميق معا، حاول المخرج) تجاهل مسألة التمركز البصري أو التكويني أو الدلالي من خلال انفتاحه على اللامركز ، أو تأسيس مراكز مختلفة ومتعددة ، تتحاور وتترك في حوار وجدل بصري وتكويني ، وفي إشارة واضحة لهذه التعددية فقد بدت في تخوف (بيث) من المستقبل إذا عمد المخرج إلى التمثيل الايحائي لتجسيد الحوار في تصور بيث لمستقبلها كعجوز عن طريق تخيلها الجدار الرابع وكأنه حائط لترسم عليه صور المستقبل المزيفة والوهمية كذلك (داف) يمسح رسوماتهما المتخيلة الوهمية وهما في الوقت ذاته ينشدان المستقبل المموه ثم يفران نحو الممرات والأعمدة المضاءة باتجاه منطقة الحلم والذي في الوقت ذاته يظل صوت الطائرة يدوي ، مثيرة الرعب ويحاولان الرقص والضحك لإبعاد شبح الحرب .

نموذج (٢) مسرحية (حصان الدم)[*]

يصور النا (المخرج) فضاء بقياسات مختلفة من الحجم الجداري الكبير والمتلائم مع الفضاء المكاني الذي يشغله ، إذ غرف (المخرج) بولعه بملء الفضاءات بفنون كالرسم والنحت والعمارة وعولجت بطريقة الهامش محدد وضرورة فوجودها تأتي من ضرورات تصميمية بالدرجة الأساس، إذ حمل المعنى الدلالي في سينوغرافيا (حصان الدم) رسالة مشحونة بالرفض والتهكم والاستهجان يقوم على نزعة فوضوية لا عقلانية في تأسيس بنائية الشكل وتكوين وحدات بصرية، تصب في تفتيت النظام العقلاني المألوف في مخزوننا الرؤيوي ، فيصبح ملء المساحات والأشكال بصورة افتراضية ، تهدف بشكل أساس إلى خلق حقل تواصلي بصري مع المتلقي يحمل في ثناياه دلالات فكرية ذات مغزى اجتماعي ، سياسي ، اقتصادي في غاية تزيينه بدافع الترف ، بل كان هناك فعلا محمولا على التحريف والتمرد على آلية السلطة وقمعها والإفصاح عن مكبوتات متراكمة محتقنة في ذات المتلقي بفعل سلطات متعددة منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كما ذكرت الباحثة . إن المعالجة الإخراجية ابتعدت عن الخطاب الشكسبيري المطول حيث التداخل والتنوع بين الجمل القصيرة والترميزات اللغوية الشاعرية معززة بها الجانب البصري في قوة التعبير فخطة اشتغال هذا العرض تعمدت أن تدخل إلى مسارات تشكيلية وتبتعد عما هو متعارف عليه بهدم البنية المألوفة في العرض المسرحي التقليدي بالخروج إلى ما هو تشكيلي للتعبير عما هو درامي واعتماد

[*] مسرحية حصان الدم للمخرج السينوغراف جبار جودي ، إنتاج الفرقة القومية العراقية للتمثيل ، وتم تقديمها على خشبة المسرح الوطني في بغداد عام ٢٠٠٧.

العرض على السيناريو حيث اقتنص المخرج ثيمات مميزة ليتعد عن الإطالة الزمنية ومواكبة روح العصر والبحث عن منجز يقدم هكذا نوع .
من الدراما في زمن اقصر واختزال فلسفي وفكري يمكن أن يوصل عبر عملية تشكيلية تتزاوج فيها فلسفة العرض مع البنية التأثيرية التي يمكن أن يحققها (٣٣) ' في سينوغرافيا (حصان الدم) عمد (المخرج) في إيجاد نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، إذ أوصل الديكور إلى ملامح منتقاة في الواقع (القلعة ، احد الأبواب ، كرسي العرش) ، إذ وفر عملية الدخول والخروج وصعود السلالم للشرفات ، فمثلا الأبواب تشير إلى حد بعيد إلى شكل التوابيت ، هو مجال للتأمل العقلاني النقدي ، كذلك هو تحول عن مبررات تمثيلية ومبررة في ذلك ، إذ انتقل من (شكل نفسه) إلى (شكل الشكل) أي أزال الشكل الفني التقليدي واستعاض عنه بالأفكار والمفاهيم والمعلومات ، كذلك اللون الرمادي الذي طليت به جدران القصر والقلعة والشرفات تكوينا فعل صورة ذهنية في خلق جو نفسي داخل ذات المتلقي ومرجعياته وفي واقع العالم حيث القلاع والقصور الملوكية التي تسكنها المؤامرات والدسائس والقتل. إن النص يكتفي بسطحيته من دون أن تكون غايته أهمية تطور النوع الفني (النصي) وبناء المعنى ، فالمعنى غير مغيب فهو يقدم كصورة فوتوغرافية إلى ذات المتلقي لتصل إلى جوهرية وجود الإنسان وصراعه المستمر لإيجاد ذلك الموجود الآخر ، كذلك آلية تجريد الأشكال الواقعية في واقعيتها من دون المساس بالمعنى واشتغالاتها في سينوغرافيا (حصان الدم) تدل على قصدية المخرج) في إعطاء اتجاهات الأشكال الموفرة بصورة تحرك المشهد العام إلى خطوط مختلفة ، تبعث على الإحساس بديمومة حركية تلك العناصر لإضفاء نوع من الإيهام البصري ، فإزالته المكان الحقيقي وإسقاطه لمفردات الأشكال مثل (غرفة زجاجية ، سلك حديدي) والتي شكلت نوع من أنواع الزخرفة الواقعية التي تتخذ طابعا إيهاميا. لقد كانت عناصر السينوغرافيا واضحة في هذا العرض لتؤكد جماليتها من خلال الاستخدامات والمعالجات البصرية والسمعية ، إذ تجلت الرؤية الإخراجية ودعم المعنى وتغيير النص وتحويل كلماته إلى تكوينات تعبيرية بدت واضحة من خلال التفاعل المنسجم بين الممثل في فضاء العرض مع العناصر البصرية الأخرى ، فمثلا عنصر الإضاءة كان له دور في تعبير عن سيكولوجية الشخصية التي ينشط المتلقي في تتبعها خاصة في تصوير دموية القلعة والقصر والمشاهد التي توحي إلى ذلك ، أيضا مشهد تعاقب الليل والنهار ، إذ شددت الأشكال المتنوعة للضوء على الرغم من استخدام مصمم الإضاءة إلى اللونين الأحمر واللون الفيضي. استطاع أن يعبر عن القيم الدرامية للعمل الفني من خلال الخطوط الحادة للبؤر الضوئية أسهمت بشكل فعال في صياغة الصورة التي يثير تأملها الانفعالات والأحاسيس ، فتارة تكون عمودية تسهم في نحت .
الشكل العام للشخصيات ففي مشهد تداعي (الليدي) وتهاويها في عالم الوساوس (زولي أيتها اللطخة الدامية)، وهي واقفة في وسط وسط المسرح وينير وجهها ضوء أحمر من خلال إضاءة عمودية قريبة من رأسها وأثناء حوارها ترتفع الإضاءة فيؤدي ذلك إلى اتساع بقعة الضوء حولها تجسيدا لحوارها (ولكن من كان يظن أن يوجد الدم بهذه الغزارة في ذلك الشيخ) (٣٤) ، وكذلك كناية عن غرقها في بحيرة الدماء التي تمت إراقتها من خلال الظل والضوء ومرة أخرى نرى بعض المساقط الموجهة من الجانب وبارتفاعات متنوعة وباعتراض الممثل طريقا تخلص إلى تشديد الأشكال ومنحها صفة الخصوصية ، أيضا حاول المخرج ومصمم الإضاءة تجاهل مسألة التمركز البصري الواقعي أو التكوين الدلالي ، من خلال الانفتاح على اللامركز أو تاسيس مراكز مختلفة ومتعددة (بؤر ضوئية) تتجاور وتتحرك في حوار وجدل بصري وتكويني ودلالي مستمر ، وإحدى تجليات تعدد المراكز في سينوغرافيا (حصان الدم) هي الأشكال المزالة) التي تكون بني صغيرة مكتفية بذاتها ، وبالوقت نفسه تحتاج إلى غيرها لتضيف عليها ولها استمرارية التأثير والطاقة الصادرة على المتلقي.

الفصل الرابع

النتائج

الزوال ليس محكوم بمعنى محدد ، وإنما مفتوحا كقراءة متعددة.

يحاول مفهوم الزوال اجترار التجربة الإدراكية المتأتية من تداعيات الوعي بالمحيط الواقعي وفقا لرؤية تحديثية تصميمية تتفوق على واقعية الشكل التقليدية.
ينعكس مفهوم الزوال من خلال الشكل التجريدي الذي يحاول وضع فهم جديد للحقيقة بترحيلها من كينونتها الميتافيزيقية المتعالية إلى حقيقة واقعية ذاتية. وهذا ينجلي شكليا في تحجيم استقامة الأشكال الواقعية على سبيل المثال إلى انسجام وتجانس بين متعارضين.
يعتمد مفهوم الزوال إلى اختزال العاطفة والانفعال يتأتى من خلال استخدام محمولات دلالية تؤشر حالات معينة لذات المتلقي كان تكون الاستجابة أو الرفض أو الإدانة والمقاطعة.
يعتمد مفهوم الزوال إلى اختزال الحقيقة وإخفائها بأبسط معادل بصري.
المادة تساوي الزوال ، الزوال يساوي الوجود ، أي أن زوال الشكل (المادة) هو الشكل في كينونته الخاصة ، فهو في النهاية غاية الفعل الإبداعي.
إن تقديم المهمش من الأشكال والصور وعلاقتها بالمجتمع يتجلى بالطبيعة المعرفية التي بدأت تربط الفن بالإنسان والإنسان بذاته والآخر.
الزوال يبتغي الكلي والشمولي أكثر من اهتمامه بالخاص والطارئ ويسعى إلى مناهضة مقصودة للأشكال الطبيعية متجلية باستخدام اللون والشكل بأبسط صوره

الاستنتاجات

اعتمدت لغة العرض المسرحي المعاصر على تضايف أجناس الفنون وعدم الخضوع إلى معطيات الموضوع الحسية المباشرة ومحاولة الإمساك بالفكرة الجوهرية للأشياء والمتأتية على سبيل المثال في توظيف الشكل الهندسي لما يحويه من تناسب وانسجام وتناسق ليحتمل أكثر من قراءة متعددة التأويلات وليست محكومة بمعنى محدد.
ضرورات الزوال الشكلية ، إذ تفرض بعض الأشكال معالجات محددة لا تقبل الاجتهاد أو الحرية في التصرف كما في الألوان الاصطلاحية التي تقيدت بها السينوغرافيا الواقعية كذوق معياري لا يقبل التحريف.
ضرورات الزوال المضمونية ، إذ يتدخل المضمون أو الفكرة المراد تجسيدها في سينوغرافيا المسرح بشكل مباشر في تحديد مواقع أبجدية في بناء الشكل ، فضرورات تجسيد المضمون تختلف تماما عن ضرورات المضمون للسينوغرافيا الواقعية أو التجريدية أو السريالية ، بمعنى آخر أن علاقة الشكل بالمضمون باتت علاقة مترابطة بفعل الضرورات التي يفرضها المضمون على الشكل (الزائل).
ينسجم مفهوم الزوال مع الحقائق الجزئية للشكل كأشياء مادية في الواقع أم كنماذج تخيلية تمثل انعكاسات لما موجود في الواقع ، يحاول السينوغراف) التوصل إليها بوساطة التوجه إلى الخارج - الموضوعي - وليس إلى الداخل - الذاتي- وهذا الجانب الذي يتبناه مفهوم الزوال لا يقتصر على المرئيات أو بمعنى آخر لا يتوقف على الإشارات الحسية المستلمة من المحيط الواقعي ، فالإدراك العقلي يتعامل أيضا مع الحقائق الجزئية المنقوصة كما هو الحال في السينوغرافيا التكعيبية.
مفهوم الزوال يقوم على أساس منطقي حسي ، إذ يتقيد في أن يبقي العلاقة قائمة بين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول رغم زوال عنصر على حساب عنصر آخر وهذا ما يظهر في السينوغرافيا ذات النزوع التعبيري عن الأفكار الموضوعية.
يلتزم مفهوم الزوال بكون العملية الإبداعية هي عملية خاضعة للوعي والقصد والتنظيم ابتداء من علاقة السينوغراف بالنص عبر المرئيات التي يبصرها ويحس بها ، فهي عملية تحليل للأشكال وفق زمكانية محددة والتي ترتفع عبر تلك القراءة إلى مرحلة التصور العقلي الذي يعالج تلك المعطيات الحسية وفق تقريب مطابق للواقع شكلا ومضمونا الموضوع المحسوس ، وقد تتطابق بشكل جزئي يتجاوز تقليدية الأسلوب المحاكي للشكل وهذا يتوضح من خلال السينوغراف في إحداث تغيير أسلوبي يتجاوز المألوف ، إذ يتعامل السينوغراف الأشكال الواقعية بحذر ودقة للحيلولة من دون أن تفقد تلك الأشكال أو المفردات هويتها مع الطبيعية التي تحمل معانيها إلى مساحة سينوغرافيا العرض.

التوصيات

وفقا لما تبلور من نتائج واستنتاجات ، وبغية الإمعان في الإفادة من البحث فإن الباحثة توصي بالاتي: .
إنشاء ورشة كاملة تدرس فيها مادة المناظر المسرحية لأجل الإفادة من المادة العلمية والتي تؤثر إيجابا في استقبال الطالب للمعلومة من دون تلكؤ.
تضمين المراحل الدراسية (خاصة طلبة الفنون المسرحية) دراسات جمالية تطبيقية تشتغل على تطبيق مفهوم الزوال في مجالات الفن المفتوحة ، للتعرف على الجانب الوظيفي والجمال في المسرح.

المقترحات

تعزيزا للفائدة المرجوة من البحث واستكماله ، تقترح الباحثة دراسة الآتي
زوال الشكل والمضمون في السينوغرافيا التكعيبية.
زوال الشكل والمضمون في السينوغرافيا المستقبلية.
زوال الشكل والمضمون في السينوغرافيا الملحمية.
الزوال وتطبيقاته بين الموسيقى واللون (دراسة مقارنة).
الزوال وتطبيقاته بين الموسيقى والنص (دراسة مقارنة). .

المصادر

١. إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة: مكتبة مصر للطباعة ، ب. ت) .
٢. إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، القاهرة: مكتبة مصر للطباعة ، ١٩٧٧).
٣. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، ج١٧، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب. ت).
٤. امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر - التصوير ، (بيروت: دار المثلث للنشر والطباعة (١٩٨٩)
٥. أوهر ، هورست ، روائع التعبيرية الألمانية ، تر: فخري خليل ، م: محسن الموسوي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،(١٩٨٩)
٦. برتيملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، (بغداد: دار المأمون).
٧. البكاري ، كمال ، ميتافيزيقيا الإرادة أو خيار المعنى في الذات والسلطان ، ط١ ، (بيروت: دار الفكر العربي ، ٢٠٠٠).
٨. حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، القاهرة: مركز الفكر العربي ، ب. ت).
٩. حسين ، كمال الدين ، مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر ، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٧).
١٠. ديوي ، جون ، الفن خبرة ، تر: إبراهيم زكريا، (القاهرة: دار النهضة العربية ، ١٩٩٣).
١١. ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت: لمعان البكري ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩).
١٢. سيف ، محمد ، المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد ، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي ، الدورة الأولى ، ٢٠١٢.
١٣. عبد النور ، جبور وسهيل إدريس ، المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨٣).
١٤. علي ، نهى ، التعبيرية ، الثورة على التجسيم ، www.islamonline.net
١٥. عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، (تونس: الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨).
١٦. الغوثاني ، راتب فريد ، المعايشة الجمالية ، (دمشق: دار الينابيع ، ٢٠٠٤).
١٧. فذك وواغنالز ، القاموس القياسي ، (نيويورك: فذك وواغنالز ، ١٩٦٥).
١٨. فلانجان ، جورج ، حول الفن الحديث ، تر: كمال الملاح ، القاهرة: دار المعارف (١٩٦٢) .

١٩. فون ، مارسيل فريد ، فن السينوغرافيا ، في: السينوغرافيا اليوم (درامات لمجموعة من المتخصصين ، تر: حمادة إبراهيم وآخرون ، القاهرة: وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٣).
٢٠. كورسوفيتش ، يان ، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور ، تر: هناء عبد الفتاح ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦).
٢١. كورك ، جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، تر: ليون يوسف وعزيز نؤيل ، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٩).
٢٢. كيلي ، بول ، نظرية التشكيل ، تر: عادل السيدي ، القاهرة: دار ميريت ، ٢٠٠١). ،
٢٣. مرسي احمد كامل ، معجم الفن السينمائي ، (وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٣).
٢٤. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة والإعلام ، ط٣٨، (بيروت: دار المشرق ، ٢٠٠٠).
٢٥. هيجل ، الفن الرمزي ، تر: جورج طرابيشي ، ط ٢ ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٦).
٢٦. هيجل ، فن الموسيقى ، ت: جورج طرابيشي ، (بيروت: دار الطليعة ، ١٩٨٠).
٢٧. قاموس وعجم المعاني متعدد اللغات www.almaaney.com .
٢٨. الكفوي : ايوب ابن موسى الحسين ، كتاب الكليات التحقيق : عدنان درويش محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت .
٢٩. www.reefnet.gov.sy/Arabic_Proficiency/٢٠.htm.
٣٠. www.al-khashba.com

الملاحق

ملحق (١)

جدول يبين مجتمع البحث العروض من المسرح العراقي للمدة (٢٠٠١ – ٢٠٠٧)

ت	اسم المسرحية	السنة	مصمم الديكور	المخرج	المسرح
١	البريد الجوي	٢٠٠١	عادل طاهر	عادل طاهر	الرشيد
٢	مدينة تحت الجذر التكعيبي	٢٠٠١	فاضل القزاز	طه سالم	الرشيد
٣	الهجرة الى الحب	٢٠٠١	فلاح ابراهيم	فلاح ابراهيم	الرشيد
٤	فوك	٢٠٠١	سهيل البياتي	عواطف نعيم	الرشيد
٥	للحب بقية	٢٠٠٣	جبار جودي	كاظم النصار	الرشيد
٦	اوكسجين	٢٠٠٣	حنين مانع	حنين مانع	الوطني
٧	رؤية كلكامش	٢٠٠٤	سهيل البياتي	فتحي زين العابدين	الوطني
٨	الحفرة	٢٠٠٤	راجي عبد الله	راجي عبد الله	الوطني
٩	نزهة	٢٠٠٥	سينوغرافيا جبار جودي	احمد حسن	الوطني
١٠	ايوب	٢٠٠٥	فاضل القزاز	فخري العقيدي	الوطني
١١	احداب نوتردادم	٢٠٠٥	سهيل البياتي	كريم جثير	الوطني
١٢	روموولوس	٢٠٠٦	حاتم عودة	حاتم عودة	الوطني
١٣	حظر التجول	٢٠٠٦	مهند هادي	مهند هادي	الوطني

١٤	حصان الدم	٢٠٠٧	جبار جودي	جبار جودي	الوطني