DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/143-162

الثابت والمتغير في الصورة الجمالية للإخراج المسرحي

حازم عبد المجيد إسماعيل[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/7 , تاريخ قبول النشر 2020/9/14 , تاريخ النشر 2020/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المقدمة:

المسرح هو احد الدعائم الأساسية في الفكر الجمالي الإنساني لم يحتوي من تفسيرات منطقية للجوانب الحياتية الإنسانية العامة خارج نطاق الزمن والبيئة، وحينما نجد إن الفكر الفلسفي الإخراجي يتحرك بمعزل عن الثوابت الأسلوبية والقوانين الافتراضية في تابوات تتحكم في المنجز من حيث الأشكال التقليدية من حيث التوظيف ومن حيث التلقي المسرحي، فأن البعض من المخرجين قد تحركوا في مفاهيم ما بعد الحداثة في مدرك يحرر الفكر من منطوقها الطبيعي في التفكير إلى مدرك ابتكاري.

الصور الجمالية هي المنطلق الأساسي في تحريم التفسير الفكري الفلسفي لتحريك الفكر الإخراجي ويعتمد هذا التحريك على المتغير في التحريك ألعلاماتي للشكل الإجمالي في العملية المسرحية وهذا يشمل الفضاء المقترح والسينوغراف المبتكرة بعيدا عن النظرة الاعتبارية التي يضفيها المخرج على خواصه الأسلوبية.

إن البحث هنا يقدم أنموذجا إخراجيا يعتمد التفكير الخالصة لإنشاء الصور الجمالية من خلال المتغير الفلسفي للفكر الإبداعي للمخرج وهو يؤد البون بين الثابت والمتغير في انجاز الصورة الجمالية ومكوناتها. وقد احتوى البحث في إطاره النظري على ثلاث مباحث والفصل الإجرائي على تحليل وافي لعرض مسرحي للأنموذج الإخراجي المقترح من المسرح البولوني وهو المخرج (تادوش كانتور) وتحليل عرض مسرحي له بالطريقة القصدية وهو عرض مسرحية (موت الفصل الدراسي)الذي قدم في عام 1975، وقد وصل الباحث بعدها إلى النتائج المستخلصة من التحليل والاستنتاجات.

الإطار المنهجي"

فكرة وإشكالية البحث:

تنساق المكونات والعناصر الفنية التابعة لخصوصية الإنتاج الجمالي للعرض المسرحي على البعد التثاقفي والفلسفي للغة الإخراج المسرحي وهذا الأمر يتبع أيدلوجيا جمالية في هندسة الفضاء المحتوى لعناصر وأسس هذا الأنموذج وفق معادلات فنية تخضع لها تلك العناصر في مركب حداثوي لا يستند تماما

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة، hazimami@yahoo.com.

لبنية درامية محددة بل تخضع لأفكار ومشفرات مدونة في ترميزات نصية تخضع لها عوامل السرد الصوري في منظومة العرض البصرية.

وحين نجد إن المستلزمات الأساسية التي تشكل منها دعائم العرض المسرحي من عناصر أساسية تبتدئ بالممثل وصولا للإكسسوارات والملحقات المسرحية وأسسا تتركز عليها وظائف تلك العناصر من التكوين والتصوير والإيقاع وغيرها تعتبر أبجديات وثوابت لم تتغير من اكتشاف وظيفة المخرج المسرحي إلى وقتنا الراهن.

غير إن هذه الثوابت لم تجعل من المسرح أنموذجا واحدا من طريقة التعبير والاتصال والتواصل فما كان للمؤسسات الفكرية الفلسفية أن جعلت من جمالية الفن وقيمته الوظيفية تستند إلى متغيرات التوظيف تبعا للنظريات الإخراجية التي جعلت مثلا من(الممثل) عنصرا ديناميكيا متوالدا أو متغايرا أو متطورا في آليات عمله واشتغال عناصره الجسدية والصوتية والتشخيصية والحركية والتعبيرية والراقصة في معادلات متغايرة لبناء الدور وصولا إلى المرجعيات التي أسست تلك الاستخدامات الوظيفية وما تبعها من أداءه بالعرض المسرحي.

فالثابت من هيكل وشكل في الإخراج والعرض لم يشكل قالبا محددا للفكر الإخراجي بل تحرر وتعمق في ائتون عميقة لذات الإنسان والذي انتشل الكثير من الحقائق الغير مدركة وارتسمت في صناعة فنية مدركة ليست بصورة إنسانية فقط بل صورة جمالية تؤكد قيمة المنجز فنيا وجماليا.

الصورة الجمالية هي المعيار الفاصل الذي يتوسط البونبين الثابت التأسيس ومتغير التوظيف في معادله يحركها الفكر الإخراجي في تأكيد صلاحية الجميل في الصورة الفنية المتحققة،ويعتبر هنا المسرح البولوني احد الأمثلة المهمة لتحقيق فعل الصورة الجمالية المستلة في فلسفة إخراجية خالصة بعيدة عن المنطوق الدرامي، فاللحظة لا تتبعها مرجعيات أو مؤثرات لأي قوالب سابقة بل إن جوهر الصورة تشكل متغيرا خالصا يشتغل بالثوابت ذاتها من عناصر وأسس إخراجية ولكنه لا ينتمي في انجاز الصورة لأي عوامل أو مرجعيات مسبقة، فالمتغير هو خلاصة جمالية لفكر فلسفي إخراجي يظهر عمقا حقيقيا لدراسة تلك المتغيرات واستحصال نتائج قيمة المتغير في الصورة المسرحية جماليا.

ويعد (تادوش كانتور) أنموذجا معرفيا مهما لتحقيق فكرة ما سبق وهو يعتبر حقيقة جمالية لبناء الصورة المسرحية باتجاهات صفرية غير خاضعة لأي مرجعيات ولا ثوابت ولا خصائص تميز أسلوبيته بل هو فكر إخراجي خالص يستلهم الثابت المسرحي ويفضي إلى متغير جمالي يؤكد حضورا تاما للصورة المعبرة الناطقة بكل شيء إلا من أي ثوابت مسرحية.

ولهذا يرى الباحث هنا في تحديد هوية المشكلة لهذه الفكرة البحثية وتحدد بصياغة التساؤل التالي:**ما المتغيرات التي أسست الصورة الجمالية للعرض المسرحي وفقا للفكر الإخراجي بغض النظر عن استخدام الثوابت المسرحية المتعارف عليها في أنموذج المسرح البولوني ؟**

وهدف البحث هو : التعرف على الصورة المسرحية المنتجة جماليا دون الثابت منها واكتشاف قيم المتغير تبعا للفكر الإخراجي.

أهمية البحث: تكمن في دراسة معرفية للفكر الإخراجي العالمي متمثلا بالمخرج(كانتور) التي تفيد جميع من في الحقل الفني والمعرفي مسرحيا . وتتضمن ما يلي:

1. الثوابت والمتغيرات في الإخراج المسرحي.
2. قيم الصورة الجمالية في إنتاجها مسرحيا وفقا للفكر الإخراجي.

ومن هنا فهي تهم دارسي تخصص الإخراج المسرحي من الناحية المعرفية للمسرح البولوني وللصورة المنتجة مسرحيا في هذا الأنموذج.

حدود البحث: تحدد البحث موضوعياً: دراسة للثابت والمتغير في المسرح البولوني في اكتشاف قيمة الصورة الجمالية المنتجة مسرحيا. وزمانا:1975 ومكانياً: الثابت والمتغير في المسرح البولوني (تادوش كانتور) أنموذجا.

تحديد المصطلحات:

الثابتConstant: "لفظ مستعار من الرياضة والمنطق، عبارة عن رمز له قيمة محددة مثل السلب ورمزه واللزوم ورمزه والتكافؤ ورمزه"(Wahba, 1998, p. 241).وعرفت أيضا (الثوابت) "وهي التي تطلق على المعطيات السردية التي تصادف في النصوص، وهي كليات إنسانية تلم بمظاهر السلوك الإنساني اللغوي، ومن الثوابت السردية الخرافية هي (المرحلة التهيئية)و (المرحلة ألاختباريه)، أما الثوابت السيميائية فهي (الموت / الحياة) و (العالم / الطبيعة) " (Alloush, 1985, p. 59).

المتغيرVariable:لفظ مستعار من الرياضة والمنطق، وهو عبارة عن حرف لغوي يرمز إلى قيم متباينة... ويعتبر (أرسطو) أول من استخدم المتغيرات في صياغة القياس وقوانين العكس ونقض المحمول وعكس النقيض(Wahba, 1998, p. 608).

الصورة Form: عند (أرسطو) هي كمال أول أو فعل أول للهيولى من حيث قوى صرفه – أيإنها ما يعطي الهيولى الوجود بالفعل في ماهية معينة. ويعرفها (ابن سينا) (حد المعنى وهو كل موجود في شيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه كيف كان) أو يعرف (انه الموجود في الشيء لا كجزء منه ولا يصح قوامه دونه ولأجله وجد الشيء) وعند كانت (احد عنصري المعرفة وهي رابطة في الفكر تسمح بتركيب حكم كلي ضروري)(Wahba, 1998, 618).

والصورة في المعرفة(Image):هو الشيء الذي تدركه النفس ألباطنه والحس الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدركه أولا ويؤدي إلى النفس مثل إدراك الشاة لصورة الذئب اعني شكله وهيئته ولونه، فأن نفس الشاة ألباطنه تدركها ويدركها أولا حسها الظاهر.(Wahba, 1998, p. 405).

والصورة الفنية: هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما، أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال، انطلاقا من واقع ملموس.(Edmond, 2013, p. 79).

الجمالية Aesthetics: اصطلاحا : نزعة مثالية ، تبحث عن الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني ، تختزل جميع عناصر العمل في جمالياته ، وترمي (النزعة الجمالية) إلى الاهتمام بمقاييس (الجميل) بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقا من مقولة الفن للفن (Alosh.1985.p.62). وجمالية هي حالة فريدة

مماثلة للسرور،للمتعة،للشعور الأخلاقي ويكون تحليلها موضوعي، كذلك يقال حكم جمالي على الحكم التقويمي الذي يدور حوله الجمال. (khalel.2012.p.367)

والجمالية مفاهيميا: هي دراسة نظرية لأنماط الفنون على اختلاف أنواعها، وللفعاليات النفسية المتصلة بها ، مثل (السلوك والخبرة). (Mhdi.2000.p.5) .

وهي أيضا : وصف وتفسير الظواهر وقياس التجربة الفنية بواسطة العلوم الأخرى مثل (علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم مماثلة) تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع الجمال. Eyd 1990.p.10)، والجمالية هي ذلك التحدي الدائم لمعتقداتنا حيال الفن، ليحتم علينا البحث عن الشواهد الجديدة التي ترتبط بدراسة فلسفة الفن بين خبرة المنجز ونقده وقياس تجربته وعلاقتها الموضوعية بقيمة الإنسان ونمط التعبير. (Eiwad.1994.p.19)

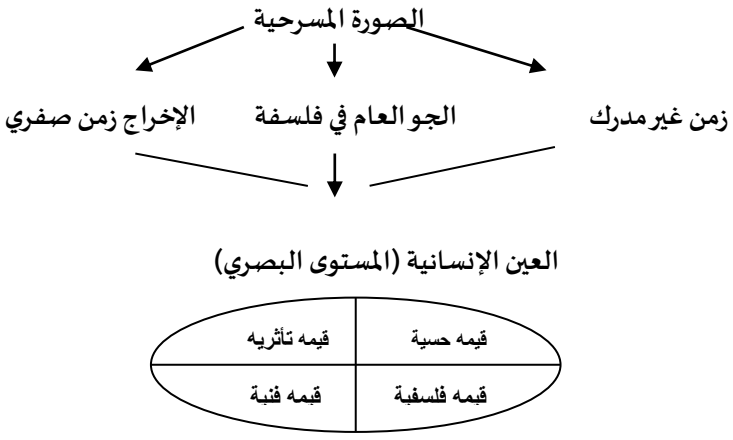
وتعرف **الصورة الجمالية** إجرائيا: وهو جوهر متخيل بالفكر ويتم لها قيم في التنظير، ولا يتم إدراك الصورة الجمالية إلا بالوجود والفعل وتستحصل وفق سلسلة من المرجعيات الذاتية للنفس والعقل البشري الذي يرجع كينونة والحضور المعرفي للفن وإدراكه من الكل المتحرك المتوالي الذي ينتج المعنى المتحقق من المنجز الفني.

الإطار النظري

المبحث الأول : إنتاج الصورة الفنية إخراجيا في المسرح:

باتت جميع الأفعال البشرية المنتجة بطريقة قصديه معرفية صورة، وهي تنتج لغرض ورسالة،وتستخدم في أحيان كلغة تواصلية لإدراك أمر معين، وتشتغل جميع الإرادات البشرية(الفكرية والتعبيرية) في إنتاج وصناعة الصورة بأنموذجها الفني الذي يشكل بعدا لعلامات مركبة وليست سطحية لكي يتم تفسيرها وفقا لأكثر من مدلول ومعنى ومرتكز ومعيار.ويركز المسرح في عمليات تواصله في مسرح ما بعد الحداثة على المستوى البصري دون السمعي ذلك لان سرعة التلقي والاستجابة الحسية والمعرفية والتأثيرية باتت تتلبس في كيان المتلقي أكثر من الأبعاد التثاقفية للعقدة اللغوية السردية التي انفتحت على التأويل والتركيب والاحتمالية التي تحتاج زمنا أطول من تأثير الصورة الجمالية في العرض المسرحي.

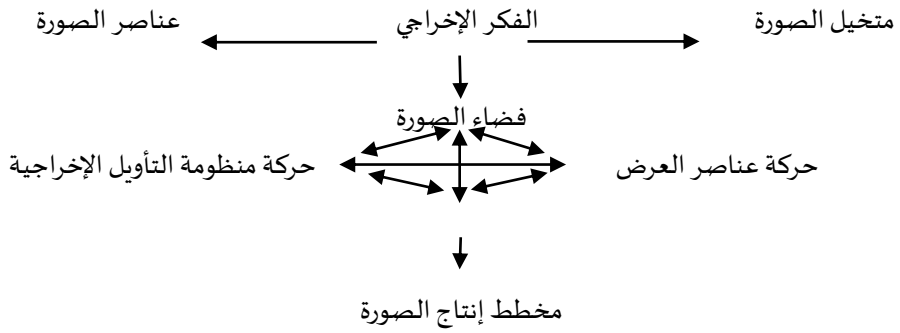
إن العلاقة بين العمليات البصرية والعمليات النفسية والعقلية تخضع لارتباطات مباشرة بين المنتج الصوري وبين العين ومستويات التعبير ومستويات التأثر في مسافة إيقاعية واحدة لا يوجد مفقود زمني فائض في مستويات اللحظة الجمالية المعلنة في العرض وكما يلاحظ بالمخطط التالي:



مخطط رقم 1

إن لكل لحظة مسرحية صورا مسرحية متعددة في بعض الأحيان تكون أحادية قصديه ترميزية أو تكون بمستويين أي ثنائية البعد أو ثلاثية لكنها ترتكز على معنى واحد دون التشتيت في إدراك الصورة الجمالية المنتجة، وتعتمد المنتجات الإخراجية للصورة على أبعاد فلسفية فكرية تخضع المستلزمات المسرحية للاشتغال في إنتاج وصناعة الحركة المسرحية وان الصورة هنا ليست ثابتا للفكر بل إن المتغير الديناميكي المتوالد يخضع الفكرة كحامل ايجابي لمتواليات صورية وسلسلة مسرحية حديثة من الوقائع تنتج قيمة للحركة المرتبطة بالفكر، فالإخراج هنا هو مايسترو إيقاعي للحظات الحركة التي تؤكد قيمة الصورة المنتجة وتعلنها منتجا جماليا جاهزا للتصدير مسرحيا.

فالحركة المسرحية هي أساس المتغير الأول الذي يحرك سكون الثابت ويبدأ في توليد الجمال المسرحي "إن أهمية مسرح الصور تكمن في قدرته على تكثيف مدارك المتفرج الحسية، وهو مسرح يؤكد نسقا لشفرات إدراكية حسية راقية له مستلزمات معينة ولتوصل إلى حل هذه الشفرات فعلينا الدخول إلى العوالم الحسية السامية التي يسعا إلى تقديمها مسرحيا"(See: Marquina, 1994, p. 18),فالصورة والحركة هما العنصران المهيمنان على الفكر الإخراجي في رسم هندسة جمالية للفضاء المسرحي المستند لايدولوجيا تنظيريه تتبع المحرضات القصدية للتعريف بالإنسانية في جانب منها وفق المنتج المسرحي.



الصورة الجمالية المتحققة

مخطط رقم2

وتعتمد بناء الصورة على مستويات ونظريات الشكل والمقاربة بوصفهما الدعائم الأساسية للإنتاج الصفري الغير خاضع لمرجعيات ثابتة،فالنظريات الشكلانية هي توصيفات أساسها المستوى البصري الخاضعة لحدود المنجز دون مرجعياته، في حين إن النظريات المقاربة هي المتشكلات المعرفية التي تقترب أو تحايث المعنى بوقائعه المنطقية دون أي استدلال مشابه أو متعارف عليه مسبقا.

"إن الصورة الفنية تكون هي الدال والمدلول وتعاود الإحالة إلى ذاتها باستمرار. وهي إذ تشير إلى العالم فتعود مجددا إلى ذاتها لتتوالد"(Mazuz, 2014, p. 25),وتعتمد إنتاج الصورة في المسرح من خلال خصوصية وإستراتيجية الفكر المكون لأبعادها خاصة عندما يكون الإخراج المسرحي هو الإرادة الفاعلة والطاقة المحركة لمتواليات النظم الصورية في فضاءات المسرح وتنتج هذه الصور قيما متعددة أهمها:

1. المنتجات الإنسانية التي تتضمن قيمة الحدث والمعنى والمستوى التعبيري.
2. المنتجات الجمالية وفيها تتضمن الموجودات الفنية والإيقاعية الحسية في نظم ونسق فلسفي مثالي.
3. المنتجات المسرحية وتتضمن حداثة وأصالة التوظيف للعناصر والأسس الفنية والإخراجية وتؤكد أحقية الحضور الإخراجي للنظرية المسرحية.

إن تداخل الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية والفنون الموسيقية وفت التصميم والفن السينمائي وغيرها قد دونت هرمونية لإنجاز الصورة المسرحية من خلال مايسترو العرض وهو (الإخراج المسرحي) وهو المعادل الموضوعي بين الفكر والتخيل وبين مقاربات الفنون في المسرح، إن النص البصري هو نص إيقاعي له نبض خاص يؤكد قدرات المتغير لاكتساح أساسيات الثابت.

إن الثوابت هي مرجعيات أكاديمية وأولويات لا يمكن من خلالها إدراك حقائق المسرح فليس دراسة عناصر وأسس وتاريخ المسرح العالمي وحده يكفي للابتكار المسرحي بل الاستحداث الإبداعي للفكر الإخراجي الغير متأسس من مرجعيات متعارف عليها مسبقا من وقائع سابقه بالالتقاط المحركات المختلفة الخالقة

لتجربة من العلوم الطبيعية أو الانثربولوجية أو الشعائرية أو الأسطورية كمؤسسات ميتاسريالية للواقع الثابت وإنتاج الصورة المسرحية المتغيرة والمبتكرة الأصيلة.

"إن الحدس هو القدرة والقوة الخالصة والخاصة في تأسيس الصورة الجمالية وهي تسمى(العضوية) لما تحمل من مقاربات متعددة دون اجترار لأبعادها وتشترك هذه الصورة مع مثيلاتها بمستوى التأثير المباشر مابين(الصورة تفكر) و(الصورة جسم)"(See: Edmond, 2013, p. 136)).

وتخضع الابتكارات الإخراجية ما بين (الفكر . الخيال) و (النظرية . الإخراج) أبعادا أساسية لتوليد الطاقة وتحريك المحركات المسرحية بإنتاج الفعل والحركة ولهندسة الصورة وإنتاج المعنى الذي يلخص تجربة إنسانية خالصة ومبتكرة ما بين الحس الفني الخالص والمنجز الجمالي الخالص، هذه الوحدات المعرفية تظهر عمقا إستراتيجيا معرفيا مدركا في الفضاء المسرحي حين تخضع الوسائل المسرحية لإعادة تأهيل المعادلات وفق منظومات غير مترابطة علميا أو فنيا أو تاريخيا في توصيفات حياتية غير خاضعة لزمان ما أو بيئة ما لتعمل وتستحدث عوامل حضورها الإنشائي في منظومات أخرى لا تتبع النسق الأول التابع لها لتكون في حدود معرفية فلسفية فنية مسرحية أنتجت ما يعرف بالصورة المسرحية الجمالية المبتكرة الخالصة.

"إذا كان الفن اقدر على التعبير فالفلسفة اقدر على التفهم، وان عدة الفن البصري الصورة، وعتاد الفلسفة المفهوم، وبينهما تخوم غير مستكشفه لا حدود مرسومة لها. الشيء الذي يجعل المتأمل يمر إذا تملك العدة الفكرية الضرورية منه إلى الآخر بطريقة يسيره، فحين يملك الفيلسوف التصور والفنان الحدس والخيال فكلاهما في هموم مشتركه في البحث عن المعنى والإنتاج الجمالي في الصورة المتحققة"(See: Mazuz, 2014, p. 104),إن التفكير الفلسفي في المعنى الصوري للمخرج يجعل من حصيلة الأبعاد الزمنية والمكانية المكثفة في اللحظة المتجسدة أنموذجا معرفيا يفوق ما يعلن في المستويات السردية، خاصة عندما تتشارك العديد من المستويات التكنولوجية والعلمية والنظريات الفيزيائية والمركبات المادية والتشكيلات اللونية في مساحة واحدة ولحظة واحدة هي اللحظة الفاصلة ما بين طبيعة الواقع العدمية وطبيعة الفن الميتافيزيقية في منظور المنتج الصوري الذي يختزل العالم وما يدركه الإنسان في حدود الرؤية المختزل بالصورة المسرحية الآنية.

"ينظر إلى الصورة الذهنية في نظرية الوظائف بوصفها استنساخا يكاد يكون مطلقا لإدراك حسي، إن لم تكن استنساخا لإحساس. ذلك إن الصورة تتقابل بوصفها ظاهرة مرتبطة بالحواس مع المفهوم الذي مصدرة الفكر. إن أسبقية المفهوم تدفع إلى وصف الصورة واقعه نفسية يكون موقعها في الحياة الذهنية تابعا للنشاط الفكري"(See: Viktorov, 2015, p. 51),إن المحرك المعرفي في فكر الإخراج المسرحي يسعى دوما وبشكل مستمر في مسرح ما بعد الحداثة إلى تكوين منجزا مستقلا من أي أيديولوجيات سابقة يتأسس من تفلسف معرفي خالص وينبع من فنان مسرحي منظر في الفضاء وفق معايير مطلقة تخضع المنجز لحضور متفرد ينتج عرضا صوريا له أبعاد مختلفة في الحضور والتلقي وله خواص مختلفة في التوظيف المسرحي.

"إن ظاهرة الصورة وإنتاجها الفني نكون أمامها في حاله ذهنية انفعاليه عاطفية قد تختلف من الناحية الانطولوجية حتى عن كل الحالات المرتبطة في بنيتها، فهذا يغير قدرة الصورة ليس بنقل المعلومة والمعنى فقط كلغة متبادلة، بل ترتبط بالفعل المرتبط والمتضمن بحضورها الاستثنائي وهي تجربة مرئية للفن التي تختلف عن التجارب الحياة الاعتيادية"(Edmond, 2013, p. 405).

فالعلاقة المتوائمة بين الصورة والفكر هي محصلة تستعيض عن علاقة الجمال بالإخراج المسرحي وهي ذاتها فالأولى تعتمد الحضور الفعلي للمنجز المسرحي فنيا والثانية تعتمد بنية العلاقات بين وظيفة الإخراج المسرحي وقيمة الوظيفة الفنية جماليا.وقد تتباين المنتجات الصورية في الإخراج والفكر المستحدث لركائزها فمنها من يعتمد المرجعيات ومنها ما يعتمد البيئات ومنها من يعتمد العناصر الفنية ومنها من يعتمد على الوقائع والظروف ومنها من يعتمد التجريب ومنها من يعتمد على الصورة ذاتها.

والصورة بأبعادها المعروفة تعتمد الإظهار وهي ثبات حقيقي معلن فلا تحتمل الشك ولكنها تحتمل التأويل، وان المجال التصوري لصورة المسرحية لا يتسع لبعد معرفي واحد أو ثنائي فهو إحالات دائمة في التحليل والتفسير، بيد إن الأكثر قيمة في الجمال هي تلك الصور الخالصة في الجمال وللجمال وهي التي لا تنبع لضرورات نفعيه أو قصديه النفع ماديا بل هي تلك الصور المسرحية التي تستحدث صناعتها من متغير في كروسومات وجزئيات الحالة المسرحية المتعارف عليها وان هذا المتغير الجيني التام لا يفقد الجنس المسرحي حضوره المتعارف عليه بل يظهره بشكل كان غير مألوف ولا متداول يظهر قيمته بوجوده ويظهر غايته بتأثيره ويظهر عبقريته بصوره الفنية والجمالية "إن ما يدعى الفكر الجديد هو بلا شك اللا مفكر فيه الأبدي للصورة.....قوة الصورة تتمثل أيضا في قدرتها على تحقق ما يمكن الإصلاح عليه بالتناهي، فهي تعزيز لاتجاه الفنان في تكوين الصورة"(See: Mazuz, 2014, p.160).

"إن الصورة هي أكثر من مجرد مثير بصري وهي شيء آخر في الوقت ذاته، إنها لا تكفي بآثاره انتباهنا بل تجنح لخلق دلالات، إنها رمز"(Victor, 2015, p.60).

إن الخلاصة الحقيقية للفكر الإخراجي في المسرح تنبع من إنتاج خالص للمدرك التخيلي للمحتويات التي تتضمنها الحدود المعرفية للصورة المتخيلة وهي تأخذ المساحة الكافية للناقل الحرفي من تلك المحتويات الصورية الذاتية لتعلن نفسها عبر اللا متوقع البصري في قيمة صورية لاشتغال العناصر الأكثر حظا في خصائص الفكر الإخراجي لإنجاز الصورة المسرحية جماليا في تجسيد للفكر وتحقيق للرغبة الجامحة للتعبير.

المبحث الثاني : مرجعيات الصورة الجمالية بين الثابت والمتغير

تتمثل أولى اسس الصورة الفنية وهو الفكر والتأمل وهما المفهوم الأولي للمرجعيات الفنية والمسرحية وان وصف (هنريك بركسون) لفاعلية الحدس بمسمى (الديمومة الخالصة) أنموذجا لإنتاج الصورة المسرحية الخالصة "فالمادة والزمان والحركة هي أشكال مختلفة فيها تتصور الديمومة، ولا يمكن إحراز المعرفة بالديمومة إلا بالحدس وهو إدراك خالص للفعل المتجسد"(Bergson, 2015, p. 6).

ونرى هنا لا يمكن أن تبتعد المرجعيات الصورية في الفن عامة والمسرح خاصة عن العلوم والمعارف الإنسانية لما تحتويه تلك الصور على عناصر مهمة في إنتاج الطابع المثالي للصورة، فأن أولى مرجعيات

الصورة المتجسدة في الذهن الإخراجية هي الفكرة التي تحتاج إلى قاعدة علمية تكوينية لتحقيق وهي تنظير الفكرة ولأجل تحقيق هذه الصور نحتاج آليات إنتاجية للعناصر المسرحية التي تؤول بالثابت المدرك تخيليا إلى متغير مدرك جماليا في المنجز الصوري الخالص، "فالفكر حين يروم معرفة الواقع إنما ينظر إليه على انه متغير ومتطور وعلى انه يتجسد في ظواهره المفردة العينية والمتفاعلة باستمرار فيما بينها، وهو مع ذلك ينصاع للتجريد العقلي والتنظير على أن تكون التصورات والنظريات التي تختصره قابله للتبدل ومرنه تتقن الحوار مع الوقائع وما يعتريها من مفاجئات"(Atiyah, 2010, p. 25).

إن الأبعاد التجريبية للنفس البشرية هو الانطلاقة الأولى للحركة وفق الإرادة بوصفها المصدر الأساسي لطاقة العقل ومحركاته وهذا ما يجعل المرجع الثاني للصورة الجمالية هو انصهار الظاهرة في النفس والعقل البشري بإضافة المتصور الذهني للمتصور المعرفي للعلوم لكي ينتج علاقة تخيلية للمدرك الذهني وتحويله إلى مدرك صوري في المنجز المسرحي.

فالإخراج المسرحي ليس احد الوظائف التابعة للمنجز بل هو يعتبر المحرك الحقيقي للغايات المسرحية، فبعد انجاز النظريات الأساسية للإخراج المسرحي وجد المسرح إن المنجز الصوري إذا أراد الوصول إلى المستويات الجمالية المبتكرة فعليه أن ينشأ من أرضية صفرية حدسية نابعة من الفكر المبتكر في خصوصية تسعى لتفكيك الشكل والمنجز سواء كان دراميا أو حدثا لسيناريو معين ويجعل منه قيمة جمالية في محتوى الفضاء يعتمد العلم والابتكار في انجاز الفن والجمال.

"إن العلوم الإنسانية على اختلاف اهتماماتها ومناهجها إنما موضوعها واحد هو الواقع الإنساني وقد صيغ في موضوع محدد ومنهج خاص ذلك إنها تقدم الفعل على المنشأ والجهد الكلي على الأنشطة المتباينة"(Atiyah, 2010, p. 106).

ونجد سمة التقليد أو التأثير أو اجترار أو استحداث الصورة المقترنة بوقائع حياتية تظهر موتا سريريا للصورة مسرحيا وتؤكد خروج الصورة من حدودها المعرفية إلى الحدود التقليدية وتظهر كلاسيكية الإخراج من حيث المنطوق الفكري إلى المنطوق الوظيفي لتعلن نهاية للعرض قبل البدء في تلقي قيمه.

"يجب أن تتحرك تجربة الحياة التأملية التي تنتج استمرارية تاريخ الحياة من خلال فهم الذات نفسها على إنها مرحلة من مراحل التفسير والتي تستطيع الديمومة والتواصل مع الذوات الأخرى"(Habermas, 2009, p. 151).

ويرى الباحث إن التفسير الأيدلوجي للذات الإخراجية تستند إلى مستويات مفتوحة للتاريخ النفسي للبشر والعوامل الخارجية التي أثرت فيه وبين المستويات الذاتية للإخراج وهي التي تتحكم في هذا التفسير للنمط البشري وتعتبر نماذج معرفية خارج حدود الواقع الحياتي المعاش ولكنها مرجعيات جوهرية في صناعة الصورة مسرحيا خاصة عندما تهيمن النظرة المأساوية أو التشاؤمية واقعية المبدأ الفوضوي الحاصل في البنية الاجتماعية والبشرية التي ما تلبث أن تهالكت دعائمها في مستوى الفوضى والعدمية.

فبناء الصورة فنيا في نظام ونسق معرفي هو حالة تناقض للتفسير والفكر الحاصل في المسرح البولوني خاصة عندما تتحرك جميع المدركات الإخراجية باتجاه العدمية ولكنها تتحصل قدرات تنظيمية في هندسة الفوضى مسرحيا، ان هذا التناقض بين عمق تأليف الصورة وبنيتها المركبة والمعقدة فنيا والتي ترسم

صفرية الحياة وخطها المميت باتجاه فعل بشري لا يفسر تهالك مستوياته النفسية والاجتماعية، هذا التفسير هو احد أهم مرجعيات تحديد هوية الصورة المسرحية وعمق إنتاجها في الإخراج المسرحي لمسرح ما بعد الحداثة.

"إن العقل بوصفه وحده واحدة قائمة بذاتها يتصل بأسلوبية الحياة التي تعبر عن التفسيرات العقلية للضرورات النفسية، وان الأسلوب والمنطق العقلي هو المبرر المنطقي لأسلوب الحياة التي تتبعه البشرية"(See: Adler, 2009, p. 75). وتنتج هذه العلاقة مرجعا لهما في تحديد بنية الصورة وبناء معالمها وفقا للفعل، "والفعل هنا سمة تواصلية تأخذ شكل التفاعل على أساس التوقع السلوكي للحدث ما بين إنتاجه وبين الرد علية وتستمد هذه الأفعال إرجاع الأحداث إلى المستويات النفسية والإدراكية في مستوى التفاعل والاتصال والتواصل"(See: Habermas, 2009, p. 160).

"إن فكرة الحرية هي برهان لرفض الثبات وإدراك الحياة والوجود بالمتغير، وان القوانين العلمية مجرد فروض ذهنية...وان إدراك الوجود والبرهان عليه هو في تغيير نظم القوانين وطبيعتها في أيدلوجيا الفعل الخلاق"(See: Navadi, 2009, p. 68).

"إننا إذا ما فكرنا في الارتقاء الإنساني بوصفه عملية من التعقيد، أصبح من الواضح إن هذا الارتقاء يعني الإفراط في الحساسية المتزايد وهو ميلا متزايدا لإبصار المعنى"(Wilson, 2009, p. 72).وهنا إحدى أهم المرجعيات للصورة الجمالية، فالمعنى ليس ذلك السطح المباشر الذي نتلقاه لحدود الرؤية لما تحتويه الأبعاد والكتل والمساحات والبؤر والألوان والتعبير ولكنها مجموعة العوامل والمعلومات والمعاني الأكثر عمقا والأكثر دقة وصولا إلى شبكة معرفية من المفردات التي تشكل الفينومينات جزئيات باتجاه العلامة المعرفية الكبرى وهي الدال الأهم لولادة وإدراك الصورة المسرحية في مستواه الجمالي.

المبحث الثالث: الصورة الجمالية في مسرح تادوش كانتور

اتسمت صفات المسرح البولوني عامة وخواص مسرح(كانتور) خاصة بالطبيعة الفلسفية للفكر الإخراجي وإنتاج الصور بطابع طقسي أو أيديولوجي أو جمالي خالص وهو مساحة في المعرفة المسرحية حدد معالمها (كروتوفسكي . يوجين باربا. (وأتممها) جوزيف شاينا.وتادوش كانتور)، إن النزعة المتبعة لهذا النموذج احدث منعطفا مهما في المسرح خاصة عندما لم يمتلك خصوصية بيئية محلية أو أوربية صرفة بل احتوى قيمة شمولية للإنسان في أي زمان وأي فرضية، لمساحة مكانية فهو المساحة المناسبة لإسقاط الأورام التي استفحلت في الوجود البشري وما كان للممثل وهو العنصر الجوهري الأساسي الذي يقود الفكرة والأداة في لغة الإخراج فكان له الدور الأهم في المسرح البولوني لسرد الصورة الجمالية بلغة أسطورية أو شعائرية أو أيدلوجية تتأسس من بعد أسطوري أو من بعد صفري حسب مفهوم(كانتور)، "إن المؤثرات الحاصلة بالتخلف الحضاري للعوامل السلبية الرائجة في المجتمع المتحضر أوعز عنفا وتطرفا وتباينا في المفهوم البشري وان التقزز من هذه الظواهر سمة للتطهير وان التكيف مع الواقع سمة للموت الإنساني ألسريري للبشرية"(See: Ennz, 1996, p. 436).

ويعتبر(تادوش كانتور) احد الأساليب المهمة في إنتاج الصورة الجمالية بمستوى لغة الإخراج وهو تفكير تقدمي لحداثة الأسلوب في دراسة السلوك البشري، وقد ارتكزت عوامل التأثر والتأثير تلك الفوضى العارمة

التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية والتي جعلت من فترات الطفولة والصبا لأنموذجنا ومساحة تراكمية لطابع نفسي وسلوكي اخذ الفن المسرحي وسيلة وغاية لأداء أفكار تناقش أيدلوجيا الوجود ومعناه من خلال الموت وانطلاقة الفعل من مسرح الموت، ويعتبر(كريكوت2) المساحة والفضاء المناسب الذي أنتجته أفكاره الجامحة اتجاه لعنة الوجود خاصة إن الحقيقة الملموسة هنا هي الحركة والجسد في التجسد والأداء كلعنه غايتها التحرر."إن المسرح السردي الذي أطلق عليه(مسرح ما تحت الأرض) جعل من (كانتور) ينظر إلى الأعماق البشرية كونها باتت ملعونة وان المسرح الأوربي هو موت للوجود وان العودة كانت من تلك الشقوق التي أحدثها تحت الأرض(See: Kazem, 2013, p. 83).ويعتمد هذا الفكر المسرحي على "مفهوم متعدد المعاني بوصفه يتسم بالشمولية وفق مستوى الجوهر أو الأسلوب"(Kosovic, 1994, p. 16).

فالمنطلق الأساسي لفكرة هو المبدأ السريالي والدادائي الذي حرره من أي مرجعيات أو قيود وألزمه البحث في أعماق النفس وأغوارها بطريقة تجعل الرعب أو الصدمة قيمة للحدث المجرد، (كانتور) يجعل من الصورة تأملا فلسفيا فهي لا تحمل نسقا معرفيا متداولا فهي صورة خالصة من شمولية زمكانيه للواقع البشري الغير مكتشف في الواقع ذاته فالصفرية هي مفهومه الحر لإنتاج الأفكار، ويعبر عنه (كانتور) "بأنه الإطار الذي يحتوي تعبيرات غير محسوسة أو ملموسة، فهو النقيض لحالات الدمار التي علينا أن نبدأ من النهاية أو العدم والصفر هو إعادة السكون أو الموت للجسد الآدمي والانطلاقة من جديد"(See: Kosovic, 1994, p. 17), فالفكر الجدلي هو المساحة للغة الإخراج لدية وهنا مبدأ الرقابة الإخراجية واضحة لدية في اشتغال عروضه المسرحية فهو متواجد دوما في العرض محركا تارة للكتل أو قاصدا نمطا سرياليا من الحركة القصدية محاكيا ضامرا لكل الحوارات والصخب والأصوات التي تعزف إيقاعا صوتيا يشكل هرمونية بين الصوت والمؤثر الموسيقي وبين الصوت البشرية ليس بنسق سمعي منتظم بل بنسق سمعي مدرك للغة الإخراج المتحكمة المتسلطة في مفهوم الإخراج المسرحي لدية. "إن المهارة في إنتاج الأداء يجعل من المستوى الفيزيقي والروحي صفة سايكلوجية لبناء الحدث واستخلاص المعنى ويتحقق المدرك من مستوى التفسير لايدولوجيا الصورة المنتجة"(See: Barba, 2001, p.87).

ولعل الصورة المستوحاة من المسرح الصفري تشتغل على الحركة الترميزية المتشكلة من عدة علامات مركبة لا تخضع لنسق متآلف بل تؤسس لذاتها نسقا معرفيا يتم التعامل والتواصل معه وفق الشفرات اللغوية التي يؤسسها العرض دون أي قيمة للحدث بل للفعل المستحدث في صورة اللحظة المتجسدة "إن الممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد للإشارة...وان النطق بالجسد لا يشكل معادلا موضوعيا للنطق بالحوار، فلإيماءة باليد والوجه والأطراف السفلى تثبت معنى الملفوظ الحركي"(See: Aston, 1996, p. 164).

ويرى الباحث إن كل ما يفعله ويعمله(كانتور) في صناعة الصورة المسرحية هو استعادة جمالية للغة الإخراجية في محاكاة المدلولات الإنسانية ليس بطابعها المباشر أو السطحي وليس بأحادي البعد نفسيا كان أم اجتماعيا أم فكريا بل هو يخطط لتداخل تلك المستويات في طريقة أسلوبية تحمل مدركات حرفية (سينوغرافية) تجسد دلائل المفهوم الإخراجي وتحدد عمق وتأثير المنتج الصوري، إن الخوف والرعب والموت إحالات نفسية تهيمن على سوداوية التعبير وان المنتج العبثي أو شبه العبثي من حيث الأسلوبية الحديثة

والدرامية المشفرة تجعل من مواجهة العدمية والفراغ والسوداوية نمطا لإدراك الوجود فالمحرك للأفعال ليست الأجساد ولا التمرد ولا الاعتراض التعبيري وصرخاته المدوية بل هو إرادة تنتفض من أنقاض الفكر الإنساني وتحاول إعادة الوجود البشري بعد تهالكه. وتهيمن (الاستعادة الفنية) نمطا لخواص لغة الإخراج وبنية الصورة المتجسدة وان "مجموعة المفاهيم والنتائج العملية التي تحتوي مسرح (كانتور) تؤكد بأنه مسرح ليس له نظاما مغلقا أو نهائيا، بل يمكن تميز المفاهيم والأسس بين مستوي (الثابت والمتغير)، فهو مسرح يتغير وفقا لنشوء الفكر الجديد بعيدا عن الثوابت التي يمكن لمسها من العروض السابقة "(See: Kosovic, 1994, p. 49).ويعتبر المكان في مسرحه المحتوى الفلسفي للصورة المسرحية وهو قيمة فنية تشكيلية سريالية بحد ذاتها لاكتشاف القيمة الإدراكية والجوهرية لنسق الصوري المنتج، فالفن المسرحي برأيه "يقع بين (السينوغرافيا والإخراج) وهو اقتحام واعي بالتشكيل لمفهوم الإخراج المسرحي من تحديد الأدوات والمفردات تحل محل النص كحدث وتحتوي لغة العرض ودلالاته"(See: Kazem, 2013, p. 85).

إن الفكرة المسرحية التي تتأسس منها لغة العرض لديه تبدأ من المستوى الصفري في مفهوم مغاير لما يحدث أو يستحدث وهو انتقاله مفاهيمية في الأسلوب الإخراجي تخضع العناصر الإخراجية للوسائل التجريبية والتجريدية في تحديد الاشتغال وإنتاج الصور المتجسدة في الفضاء، وتخضع الوسائل والمرجعيات الخاصة في مسرحه إلى البساطة في توظيف المفردات والكتل بطابع يبتعد عن الإيقونات والإشارات والرموز فهي بنيات مادية تأخذ مساحة في الصورة لتجسد المعنى حين تكتمل الأفعال المتجسدة من الممثل في ذات اللحظة إن فنه هو "فن تصويري تجريبي ينهض ضمن إطار تلاقح البنيوية والسريالية والدادائية والهابينغ المتجسد في النمط السينوغرافي"(Al-Takamji, 2011, p. 108).

وتعتمد الوسائل والمستويات البصرية المرتبطة بالمستويات والوسائل الحركية من متناغم إيقاعي خاص يخضع لسلطة الإخراج وهو يتخذ من وجوده في عروضه قيمة تغريبية لكسر الحائط الرابع أو التعاطف أو التركيز في تعبير الممثل بل جعل من الوسائل البصرية فكرة تترجمها الوسائل الحركية في مستويات الصورة المنتجة في عروضه المسرحية.

إن مسرح (كانتور) يظهر عمقا حرفيا لفكر إخراجي له مساحته التي تستوعب الوجود البشري بشموليته الذي لا يخضع لزمكانية معينة، ويعتبر الفن البصري هنا نمطا بارزا في تشكيل التعبير وهو ستراتيجية مفهوم المكان الذي ينتشله من واقعيته إلى مستويات الفكر والتخيل والاستدلال.

إن الصورة الجمالية المنتجة في مسرحه تؤكد استقلاليتها من كل المرجعيات الأسلوبية والمعرفية وهي لا تخضع إلا ثابت أو قاعدة يمكن التمييز فيها بأسلوبيته فهو يتخذ من الغموض والعمق البشري والمفهوم الصفري حاله من الإشكالية المعرفية المتغيرة دون التقليد أو التكرار رغم إن هنالك مفردات مادية تتكرر أو تعتمد الثبات في الحضور بعروضه المسرحية ولكنها تكون معدمة التشابه مهمة التواجد تحتاج إلى استكمال العناصر في الصورة للولوج إلى المعنى المتسق في ثيمات الإخراج المسرحي، فلا تشكيل للمادة ولا محدودية في الاستخدام فهو يستخدم الابتكار في صناعة آلات غرائبيه الشكل بمسميات خاصة مثل (آلة العذاب. مصيدة الفئران. سرير الموت. سرير المهد) وهي استعارات ترميزية لمحتويات الصورة الخالصة والتي تحتوي المعنى الخالص في الوحدات المشهدية.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. الصور الجمالية في الفن والإخراج المسرحي حالة فكرية تفلسفيه لأسلوبية تجعل من الوظائف تتحرر من مستواها الواقعي إلى مستواها الجمالي.
2. الصورة الجمالية أساسها الحكمة في التصور المنطقي والخيال هو الجوهر الذي يجسد تحولها من حالتها الذاتية إلى حالتها الموضوعية في سياقات العرض المسرحي والتي تعطي للجمالية حقيقتها التنظيرية والمعرفية في الفن.
3. المتغير هو الحالة الجمالية في الفن المسرحي المتباعد عن كل التابوات الأسلوبية التي تريد أن تحرر الفكر الإخراجي من واقعه التقليدي إلى واقعه الجمالي من خلال إنتاج الصورة الجمالية.
4. الثبات هو قاعدة انطلاق المخرج لاكتشاف الذات من حقيقتها الفنية إلى حقيقتها الجمالية الخاصة.
5. تاوش كانتور فكرا إخراجيا مبتكرا في إنتاج الصور الجمالية من خلال منق فكري غي هجين يعتمد الابتكار في مسرحه التشاؤمي (كريكوت 2).

اجراءات البحث

مجتمع البحث : تحدد مجتمع البحث بشكله العام بكل عروض المسرح البولوني عامة وعروض مسرح (مسرح كانتور) بصورة خاصة وتم من خلالها انتخاب عينة البحث للتحليل

عينة البحث: من خلال الموضوعة المستخدمة والخاصة بدراسة الصورة الجمالية في الإخراج المسرحي قد تحددت عينة البحث من خلال الأنموذج المتخذ في العنوان، وقد اعتمد المخرج (تادوش كانتور) أنموذجا لعروضه المسرحية في دراسة القيم الجمالية للصورة، وسوف يتخذ الباحث من مسرحية (موت الفصل الدراسيDead Class) التي أخرجها عام 1975 عينة تحليلية لدلالات الصورة وجمالياتها ما بين الثابت والمتغير، وقد تم اختيار هذا العرض للأسباب التالية:

1. بوصفه من أهم عروضه المسرحية حسب كل الآراء والمصادر التي تحدثت عن مسرح (كانتور) لما يتوفر فيه من خصائص مهمة لمسرح (كريكوت 2).
2. توفر العرض في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) من القناة التلفزيونية البولونية وبجودة عالية.
3. التعرف على الحقائق لأهداف ومتطلبات إشكالية البحث وموضوعاته.

تحليل عينة البحث:

(موت الفصل الدراسي Dead Class)

إخراج تادوش كانتور1975

زمن الغرض 1:30:11

(تعددية الصور وجمالياتها في فكر العرض)هكذا من الشارة الأولى التي أحدثها العرض بصدمة من دخول المتفرجين تحت الأرض عبر مدرج نازل إلى المساحة المفترضة، قد شكلت بعدا استفزازيا مابين تواجد المخرج كوسيط متحفظ بين ماسحة الفرجة ومساحة التلقي.

(الصور الجمالية الأولى): محتوى سينمائي متعدد الأبعاد في مساحة الفضاء، صوت يصاحب الكتل لتراتيل سمفونية مع إيماءات موحدة لمجموعة الممثلين اللذين يجلسون في الفصل الدراسي الميت بأجوائه

وتعبيرات الممثلين الظاهرة عليها الشحوب والاصفرار وعدم التعبير وفتح العينيين دون أي تأثير أو تعبير لهذه الأصوات أو حتى في حركات الممثلين الدالة على الموت وليس الفعل.

الفكرة الأولى: ولادة معرفية ⟵⟶موت إنساني

هذه الثنائية المتقاطعة في محتوى الفضاء تعطي زيادة إدراك الجو الداكن التي أحاطت بجو الفرجة وقد وضعت الكثير من المفارقات مابين الوظائف الدلالية لسينوغرافيا العرض وبين الثبات المنطقي لتوظيف تلك المحتويات والموجودات وكما يلي:

الثابت المفترض: شكل العرض واستهلاله الذي كان بمثابة إيقونة لفكرة تقليدية في تقديم العرض.

المتغير: وجود المخرج كوسيط فاعل ومؤدي غير نمطي يضفي ترقبا بين انطلاقة العرض وجلوس المتفرجين.

الثابت المفترض: شكل الكتل وما تعبر عنه كموجودات أشارية لل:

مصاطب الجلوس التي تعطي فكرتين الأولى(كنيسة أظهرت مدلولاتها من خلال نمط الأزياء وعمر الممثلين) والثانية (المصاطب المدرسية من خلال إشارة المجموعة التمثيلية كدلالة إشارة الاستئذان في الوقوف والتحدث أو بداية الفعل)

المتغير: نمط التعبير الذي يعكس حالات الإدراك الأولى لاحتواء الشكل ومدلولاته من خلال تعبير الوجه ذات دلالات الموت واقتران الدمية ذات الأعمار الصغيرة بالأجساد المؤدية التي تؤكد لعبة الفكر الإخراجي على النمط التقليدي للحركة والفعل ما بين المستوى المنطقي الفني الذي تفترضه الأبعاد ألتوصيفيه للشكل وبين المستوى المتحرر في بناء الصورة التي تحكمت فيها المنطلقات الصوتية والأدائية الجماعية التي لا تتميز فيها الأجساد الذكوريه عن الأنثوية إلا في سمات بسيطة في التشريح الجسدي مما يجعل من الشكل أو الصورة المستوى الأولي الفاعل في تأكيد فلسفة الفكرة وبوصف الصورة نتاج معرفي يمكن من خلال الشكل العام للحظة الجمالية من تأكيد حضوره المعرفي المركب والعميق

الكتل ⟵ الجو العام ⟵ فلسفة الإخراج ⟵⟶غرائبيه الفعل

اشتغالات الفكر الإخراجي بالعرض:

تتحرك مجريات الأحداث بشكل استفزازي لفكر التلقي وفق سلسلة من الصور المتراكمة المتفقة في المستوى النفسي والانفعالي والفكري في بوصلة أشارية واحدة تحددها أيدلوجيا الفكرة إزاء ما وصلته البشرية تحت ظروف الحرب أو الاستهتار بالمصير البشري والذي أوصل الإنسانية إلى موت سريري يحصده بنظرة تشاؤمية للقادم الزمني.

ويتحرك العرض بعيد عن جميع الدلالات الثابتة التي يمكن أن ينتجها بوصف إن الأفعال والحركات الجسدية تميل إلى طابع تعبيري أو تصميم لبانتوميم حركي فيه فكرة ترميزية، بيد إن المخرج ومن خلال

متابعته ورقابة العرض السلطوية المغايرة للنمط المألوف يخترق العلامة وتصنيفها الاشاري والدلالي ويذهب إلى العلامات الكبرى الانفجارية التي تولد أكثر من فكرة فلسفية أو إدراكية لقيمة الصورة وقيمتها الجمالية.

الثابت: بقاء العرض بين متواليات التعبير والصوت والحركة الغير منطقية عبثية أو إيمائية مستخدمة الأدوات المهملة المتناثرة من إكسسوارات وعلب وأدوات ركبت بطريقة اعتبارية لدلالات الفوضى والتخمة الناتجة من الأفعال المسببة للقذارة الإنسانية التي أوصلت البشرية إلى المستوى ألعدمي دون وجودي أي إشارة إلى أمل منشود.

المتغير: فكر التوظيف المغرب لواقع الترميز المنطقي لأسس الاستخدام السابقة والتي أجلت إدراك المعنى من خلال الفعل الغير مألوف الجماعي في تحديد الصورة وفق حركة متناغمة مع بعضها للآلات والأصوات التي تصدرها خاصة(سرير الطفل) الذي يتحرك فيصدر صوتا أشبه بالآلة الخاصة بمعامل الحرب وأيضا فارغة من أي جسد وحركته الروتينية المميتة التي أعطت إيقاعا مستمرا لصوت واحد يجعل من الإيقاع السمعي يصل إلى الرتابة.

الشكل في الثابت السابق لا يعمل ضمن المستوى المألوف وهو يضمر غرائبيه مستمرة في الشكل ما بين همس المخرج في أصوات غير مفهومة حين يصدح الأداء الجماعي ما بين حوارات تكون حذرة أو معدومة بين الفرد القريب والآخر والذي لا يشكل أي علائق بين الإنسان والآخر رغم تواجدهن في الفصل الدراسي الواحد الذي لا يؤسس إلى فكرة بشرية بل إلى انعدام بشري في فصل الموت الجماعي.

الثابت: هو بقاء المنظومة الجمالية للتجسيد تتحرك وفق متواليات أشارية أو ترميزية وفق نمط الأداء المقترن بالموجودات في الفضاء والتحول من وحدة معرفية مشهديه إلى أخرى وصولا إلى المعنى المتضمن في أيدلوجيات الفكر ومنطلق التفكير الإخراجي.

المتغير: وهو التحول غي المنطقي وغير المتسلسل في المتحولات المشهدية التي لا تتبع نسقا معرفيا تواصليا بل هو يتبع التفكير المتغاير في تحويل الصورة من معنى إلى معنى ومن رؤية جمالية إلى أخرى دون التطرق إلى نسق فني واضح مما يجعل من انعدام وصفرية المتن الحكائي وليس دورانه أو عبثيته بل هو انفتاح تام للمعنى من خلال الصور المتتابعة غير المتسلسلة في منظومة العرض الزمنية، وهنا لا يحكم الفكر الإخراجي إيقاعا متناغما محددا للجو العام، بل يتبع إيقاع للذهن عبر تواصلية التلقي في تركيب الوحدات الصورية بوحدة معرفية واحدة لا تعطي إدراكا للواقع بل إنها تعطي قيمة فلسفية يطرها العرض لنتاج ذلك الواقع.

الثابت: وحدة اللون في الشكل والأزياء والكتل والموجودات والدمى.

المتغير: هو تجاوز تلك الموجودان من أشكالها الأيقونية أو الاشارية أو الترميزية حتى لينفتح المعنى إلى ما ورائية التوظيف ألقصدي خاصة عندما تلتهم تلك الموجودات وفي نسق غير منطقي أو تقترن بالشخصيات الحقيقية وما بين الجامد والمتحرك،والمتحرك الجامد تخلق أيدلوجيا الشكل وتتضح الصورة في منطوقها

الجمالي دون منطوقها التعبيري ليفقد التلقي وحدات التواصل المنطقية ويبحث عن قنوات الاتصال الفكرية دون الانفعال وفقدان الشعور ليأتي التركيز مهيمنا على الفعل المتجسد في محركات الفكر الإخراجي.

ويستكمل العرض محاور التحول المفاجئ من حالة هستيرية في الفضاء الثابت إلى حركة التنقل في دهاليز ومداخل الممرات التي تعرض على شاشة لنرى الصورة الجمالية التي تتحرك في ثبات الكتل البشرية ما بين الجسد العاري والجسد الميت، والعاري هنا ليس القيمة الأيقونية للكلمة فالثابت هنا هو المعنى المتجرد والمتغير هي القيمة الفكرية الدلالية من الصورة التي تستوحي معرفة ونسقا موضوعيا لتوالي الأفكار الغير متسلسلة والمرتبطة بالفكرة الأساسية أو العلامة البرى للعرض.

إن المستوى الفكري الخالص للغة الإخراج التي شكلت طابعا معقدا يروي قصة الانهزام التام بل الموت وعدم القدرة على تحويل الحالية من مستواه الصفري الميت إلى الحلم أو الفعل ولذا فأن كل الأفعال التي يتحرك فيها الممثل مع قرينه (القرين هنا هو الدمية) يجعل المتغير في المفهوم ينعكس على مبررات التعبير للدمية المقترنة بالجسد المتحرك الميت.

إن العرض يجعل من التابوات الدينية محورا أساسيا للتمسك في لحظات تنويرية بين الانسلاخ من الفوضى أو الجسد ومخلفاته أو أدرانه التي استوحى العرض محاولة المخرج في غسل الأجساد أو جزءا منها أو الولادة التي تشكلت في إحدى الصور الجمالية والتي أوصلت المرأة لولادة فارغة جوفاء ولسرير طفل متحرك فارغ ولمقصلة لا تنتج موتى والأحداث لا تنتج معنى.

إن كل هذه المفردات التي ابتكر محددات وجودها الموضوعية (كانتور) جسدت حالة المتغير في المفهوم الوظيفي للعناصر المنظر وهي بدورها أعطت حالة (ميتا ترميز) من المجسدات الصورية التي أضفت جمالية فلسفية للصورة المسرحية، وتعتبر مسرحية الفصل الدراسي الميت واحدة من الأشكال الحقيقية لأسلوبية واضحة جسد نمط لغة الإخراج لدى (كانتور) وتوضح التحرك الأساسي للعرض كان سيناريو من المتخيلات الذهنية العميقة للكثير من التحليلات الإنسانية لما آلت إليه البشرية من دمار وما وصلته من واقع حياتي، لذا إن النظرة المباشرة لهذا العرض لا يعني مدلولات مباشرة للحظات المتجسدة بل يعطي مغايرة في التصنيف الدلالي الذي يبتعد بكل العلامات التي أنتجها العرض من قيمها المعروفة إلى قيمها الصورية الفلسفية ضمن اطر صورية خالية من الفكر المتحرر للمخرج المسرحي.

نتائج البحث:

1. الفكر الإخراجي يؤسس متخيلا منطقيا لأبعاد إنسانية شمولية للوقائع العرض للنقد الفني من خلال نظرة تشاؤمية متفقة مع الواقع المتجسد في منظومة حرفية ابتكاريه عالية في توظيف العناصر الإخراجية.
2. التوظيف الجمالي لم يعتمد علامات بنسقها المعتاد لتصل إلى المنجز ككيان متكامل دون التجزئة أو التفكيك، فالمنجز الصوري هو علامة كبرى متشعبة في لحظات العرض التواصلية جماليا.
3. المفهوم لثنائية (الموت / الحياة) هي الجوهر المحدد لفضاء العرض الافتراضي ولمساحة الأداء المتشكل ولتداخل هوية المخرج كوسيط مع هوية العرض وهوية التلقي.
4. الصور الجمالية هي حلقات منفصلة في وحداتها الموضوعية ولكنها متراسلة في وحداتها الفكرية وصولا إلى المعنى من خلا التوصل الذهني المتقد للمتفرج وصولا إلى إدراك جمالي لرسالة العرض الفنية.
5. الإخراج المسرحي هو فكرا فلسفيا ومرجعا تداوليا لجماليات التوظيف التي تبتعد عن الثابت المعتاد وتنشأ متغيرا خاصا خالصا لمحتويات العرض المسرحي
6. الابتكار في سينوغرافيا العرض وتحديد الفعل المتجسد منه فكرا وحالة الصورة بمعناها التام دون المزاجية والتوقيت لاكتمالها في إيقاع منضبط للصورة الجمالية المتجسدة من الصورة الفلسفية التي ابتكرتها.

الاستنتاجات:

1. الصورة الجمالية في الإخراج المبتكر هي تجسد الفكر وليس سرد الفكر.
2. المتغير في المحتوى الفني يجعل من الصورة المتحررة كيانا متفردا لفكر تفلسفي في الإخراج المسرحي
3. الثابت هي أساس انطلاق المتغير في الصورة الذهنية المتخيلة لتجسد شمولية المعنى من الصورة الجمالية المتحررة.

Sources:

1. Adler, A,(2009) *The Meaning of Life*, Tr. Adel Naguib, 2nd edition, Cairo: "The National Center for Translation".
2. Alloush, S, (1985) *Glossary of Contemporary Literary Terminology*, 1st Edition, Beirut - Casablanca: "The Lebanese Book House - Sushbers House".
3. Al-Takamji, H, (2011) *Theories of directing (a study of the basic features of the theory of directing*), Baghdad: "Dar Al-Masader".
4. Aston, E, and G, S, (1996) *Theater and Signs*, Tr. Sibai Al-Sayyid, Cairo: "The Academy of Arts Series (13), Supreme Council of Antiquities Press".
5. Atiyah, A, A, (2010) *Thought and Life in the Philosophy of Humanities*, 1st edition, Beirut: "Enlightenment for Printing, Publishing and Distribution".
6. Barba, E, (2001) T*he Land of Ash and Diamonds (my theater experience in Poland)*, tr. Hanaa Abdel-Fattah, Cairo: "The Ministry of Information - Cairo Festival for Experimental Theater, Press of the Supreme Council of Antiquities,".
7. Bergson, H, (2015) *Evolution Creator*, Tr. Muhammad Mahmoud Qasim, Cairo: "The National Center for Translation,".
8. Edmond, J, (2013) *The Image*, Tr. Rita El-Khoury, 1st edition, Beirut: The Arab Organization for Translation.
9. Eiwad, r, (1994) *introductions to the philosophy of art*. Tarabulus: gross press.
10. Ennz, C, (1996) *The Vanguard Theater*, Ter. Sameh Fekry, Cairo: "Publications of the Academy of Arts (18), Supreme Council of Antiquities Press".
11. Eyd, k, (1990) *Theatrical Aesthetics*, Bagdad "house of general cultural iffairs.
12. Habermas, J, (2009) *Knowledge and Interest*, Ter. Hassan Saqr, Cairo: "The Egyptian General Book Authority".
13. Hawking, W, E, (2006) *The Meaning of Eternity in Human Experiences*, Ter. Mitry Amin, Cairo: The National Center for Translation.
14. Kosovic, Y, (1994) Cantor's Death Stage, tr. Hanaa Abdel-Fattah, Cairo: "The Ministry of Culture - Cairo Festival for Experimental Theater, Supreme Council of Antiquities".
15. Marquina, P, (1994) *The Theater of Pictures*, t. Sumaya Yahya Ramadan, Cairo: "The Ministry of Culture - Cairo International Festival for Experimental Theater, Supreme Council of Antiquities Press."
16. Mazuz, A, (2014) *The Philosophy of Image*, Casablanca: "East Africa Press"

17. Mhdi, t , (2000) *Aesthetics* .Bagdad "house of general cultural iffairs.
18. Navadi, E, (2009) *Necessity and Probability between Philosophy and Science*, Cairo: "Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution".
19. Taylor, K, (2014), *Cruelty (the evils of man and the human mind)*, tr. Firdous Abdul Hamid, 1st edition, Cairo: "The National Center for Translation".
20. Triki, F, and R, T, (2014) *Philosophy of Modernity*, Morocco: "Dar Al-Amal for Printing, Publishing and Distribution".
21. Victor, D, (2015) *Publicity and Image*, Tr. Saeed Benkrad, 1st Floor, Rabat - Beirut: "Dar Al-Aman - Al-Khudaf Publications".
22. Wahba, M, (1998) *The Philosophical Lexicon (Glossary of Philosophical Terminology)*, Cairo:"Qabaa House for Printing, Publishing and Distribution".
23. Wilson, C, (2009) *The Man and His Hidden Powers*, Tr. Sami Khashaba, Beirut: "House of Arts".

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/143-162

The Constant and the Variable in the Aesthetic Image of the Theatrical Direction

Hazim Abdul Majeed Ismail [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 7/8/2020…....Date of acceptance: 14/9/2020….....Date of publication: 15/9/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The theatre is one of the main pillars of the human aesthetic thinking as it contains logical explanations for the public human life aspects outside time and environment. When we find that the directive philosophical thinking moving away from the stylistic constants and the virtual laws in taboos that control the accomplishment in terms of the traditional shapes, the employment and the theatrical reception. Some directors moved in post-modernism concepts in a perceptive that liberates thought from its natural context in thinking into an innovative perceptive. The aesthetic images are the basic premise in the prohibition of the philosophical thinking interpretation in order to move the directive thinking and this movement depends on the variable in sign mobility of the overall form in the theatrical process. This includes the suggested space and the innovative scenography away from the legal view that the director gives to his stylistic features.

The research, here, introduces a directive model that adopts the pure thinking to constitute the aesthetic image through the philosophical variable of the director's innovative thinking which bridges the difference between the constant and the variable in accomplishing the aesthetic image and its ingredients. The research, in its theoretical framework, consists of three sections and the procedural chapter addresses a thorough analysis of a theatrical show for the suggested directive model from the Polish theatre, the actor (Tadeusz Kantor) and an analysis of one of his theatrical shows using the intentional method. The theatrical show (the dead class) (1975). The researcher then reached at results driven from the analysis and conclusions.

[1] College of Fine Arts / University of Basra, hazimami@yahoo.com.