DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/63-78

التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي

عقيل ماجد حامد محمد الملاحسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/31 , تاريخ قبول النشر 2020/9/27 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث : يُقدم البحث الحالي دراسة التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي عن طريق استعراض لمجمل الافكار والطروحات والاشتغالات التي قدمها الفلاسفة والمخرجون ضمن فضاء العرض، حيث تنوعت تلك التجارب في توظيف تلك التشكيلات الفراغية عبر الوسيط (الفراغ) متكئ على نحتية الجسد في تحقيق تلك التشكيلات ، التي اسهمت في بناء صورة مُرمزة ذات دلالة تركيبية متنوعة ، وقد تشكل ذلك عبر فصول البحث المُتضمنة الفصل الاول (الاطار المنهجي) ، الفصل الثاني (الاطار النظري) والذي اشتمل على مبحثين ، الاول (ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات) . والمبحث الثاني (متتاليات الجسد النحتي في فضاء العرض) ، وقد اسفر المبحثين عن مؤشرات منها :

1. تُشكل ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات الفلسفية والعلمية سلسلة من الدلالات وأفهوم مشترك مع بنائية الفعل الجسدي وضمن منظومة التشكيلات النحتية الذي يقدمه جسد الممثل والاعتماد على التأويل والتحليل في فك تلك الدلالات .

2. ارتبطت متتاليات الجسد النحتي في فراغية الفعل بوصف الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، ويؤثث شكلاً جمالياً عن طريق انسجامه وانسيابه في الصورة التشكيلية .

وقد جاء الفصل الثالث متمثلاً بإجراءات البحث ، حيث تم اختيار مسرحية (عرائس شارون) بوصفها عينة قصدية وانموذجاً للبحث ، وصولاً الى الفصل الرابع وفيه النتائج والاستنتاجات والمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية (التشكيل الفراغي ، الجسد النحتي ، الفضاء)

المقدمة: يتشكل الفضاء المسرحي من سلسلة علائقية تعمل على بناء الصورة المُتكاملة في العملية المشهدية ، ويندرج بناءها من افعال وتركيبات تتجانس وتتداخل عبر منظومة بصرية تشكيلية للفضاء التي تأخذ في مجملها بناء صورة العرض الكلية ، بيد أن تلك التركيبات المُتجانسة لا يمكن ان تتداخل دون وسيط ممتد وهذا الامتداد يعمل على ربط تلك الاجزاء ضمن ايقاع متوازن نابع من تركيبات حسية ومادية جسدية ، إن

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل, akeelmajed2008@gmail.com .

هذا الامتداد (الفراغ) يعمل على ربط الزمن بمجسات ديناميكية واستاتيكية لتحقيق لحظة نحتية في التشكيل ، وبما ان الجسد بوصفة كتلة مادية (ثابتة ومتحركة) يعمل عن طريقها بناء صورة نحتية بواسطة ادواته من الاطراف والحالات والتحولات والصور والافعال التي يجسدها في فضاء العرض بدلالات ورموز متحولة وثابتة ، وتلك الاشكال الرمزية الحاملة لدلالات ناتجة عن البناء النحتي لجسد الممثل عبر تلك التشكيلات الفراغية لتأتي متسقة ومتناسقة وقائمة بذاتها عبر الترابط بين الجزيئات الداخلية والخارجية ، وتشكيل تلك التركيبات بأبعاد ثلاثية مضافة اليها الزمن بوصفه بُعداً رابعاً للفضاء المسرحي ، ومما تقدم فقد صاغ الباحث موضوعة بحثه بالتساؤل الاتي (ما التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي) .وتتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي ، عبر تلك الممارسات والحالات والرموز التي يقدمها جسد الممثل ، وكيف تعمل تلك التشكيلات عبر وسيط الفراغ وابعاده ، أما الحاجة اليه تتمثل في الافادة منه لدى الباحثين في الحقل المسرحي . ويهدف البحث الحالي التعرف على التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي .أما حدود البحث فتمثلت بالحد الزماني : 2002 ، والحد المكاني : مهرجان القاهرة الدولي للمسرحي التجريبي الدورة الرابعة عشرة عرض مسرحية (عرائس شارون)، والحد الموضوعي : دراسة التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي عن طريق اختيار عينة قصدية للبحث .

تحديد المصطلحات : التشكيل : جاء تعريف التشكيل عند " جوردن" على انه " تشكيل وتأطير الاحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس " (Hayes ,2006,p.435)، في حين عرف "حمادة" التشكيلات على انها : التشكيل ، التشكيلة هي عملية تنظيم اوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح "(Ibrahim,1971,p.101) . وللفراغ او الفراغي عدة تعاريف بحسب طبيعة اشتغاله ضمن الحيز الذي يتواجد فيه ، ففي الحقل الرياضي او الهندسي يعرف المصطلح على انه (التوبولوجيا) اي العلاقة بين نظرية السطوح والمنهج الرياضي أي بين المحسوس والمعقول ، فضلاً عن الربط ما بين الحساب التصوري الذهني و النظام الرياضي الهندسي للجسد ، عبر وعي الجسد بالمتتاليات الحسابية الذهنية والمادية ، وعليه يربط الباحث ويعرف التشكيل الفراغي تعريفا اجرائيا من حيث الاشتغال المسرحي لجسد الممثل في فضاء المسرحي على انه " العلاقة ما بين الطاقة الحركية للممثل وبين الفضاء المسرحي موظفاً ادواته البلاستيكية وفق النظام الجسدي جاعلاً من الفراغية نقطة ارتكاز وتأسيس تشكيلاته الحركية المُرمزة . "

الجسد: جاء تعريف الجسد في المعجم الفلسفي " في بادئ النظر هو هذا الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة : الطول والعرض والعمق ، وهو ذو شكل ووضع ، وله مكان إذا شغله منعَ غيرهُ من التداخل فيه معهُ ، فالامتداد وعدم التداخل هما اذن المعنيان المقومان للجسم ، ويضاف اليهما معنى ثالث ، وهو الكتلة ويطلق الجسم على الجسد وهو مقابل الروح "(Jamil ,1982,p.402) ، وقدم (مدكور) تعريفاً للجسد على أنه " جسم : كل جوهر مادي يشغل حيزاً ، ويتميز بالثقل والامتداد ، ويقابل الروح والجسم الطبيعي عند القدماء هو الجوهر المركب من مادة وصورة "(Ibrahim ,1983,p.61) . ويستعرض الباحث تعريفا اجرائياً للجسد النحتي بما ينسجم ومتطلبات البحث على انه : تلك الكتلة الثابتة والمتحركة التي تشغل حيزاً في

الفضاء، وتعمل على الترابط الداخلي والخارجي بين جزيئاته لتشكيل متتاليات حركية مرصوصة ومُجسمة ، وقدرته على اظهار وحدة بنائية مُتكاملة في التعبير عن الحالات والصور والرموز . اما الفضاء فقد جاء بتعريفات متعددة منها :" فضاء space : وحدة ذات ثلاثة ابعاد تمتد دون حدود في جميع الجهات، وهي حقل الاجسام المادية والحوادث وعلاقتها بعضها ببعض" (Murad,2016,p.513)،أما ماري الياس فقد عرفت الفضاء مسرحياً " الفضاء المسرحي كلمة espace الفرنسية و space الانكليزية مأخوذتان من اللاتينية spatium بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود ، وكذلك بمعنى الفُسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة ، في اللغة العربية تُترجم هذه الكلمة الى كلمة فضاء أو فراغ او مجال او حيز "(Mary,2006,p.338)، ويستعرض الباحث تعريفاً اجرائياً للفضاء المسرحي على انه : ذلك اللامحدود واللامتناهي الذي يُدرك ويحس به والذي يسكنه الممثل بوعيه الجسدي والعقلي في آن معا .

المبحث الاول/ ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات : يعمد الحقل العلمي والفلسفي بتشكلاته على مجموعة من التصورات يحقق عن طريقها اشكالاً مفاهيمية وادراكات تصورية للعمل الفني بشكل عام والمسرحي بخصوصية أكثر، إذ تمخضت تلك الاشكال عن نتاج سلسلة من الدلالات على المستوى التنظيري اوالتطبيقي، حيث تعالقت مع المحيط والبيئة التي افرزت افهوم مشترك نابع من معطيات دلالية ورمزية احدثت تحولات في القراءة والوعي منها ما افرزته الفلسفة من تعددية بالقراءات ومنها اشتغال (الفراغ / الفراغي)، فالكون عامة يتخلله امتداد لا متناهي ولا محدود تشتغل على مدى فاعلية وتفاعلية الجسد الانساني في الامتداد والتقلص داخل الفراغات الخاوية عبر الامتصاص والانسجام ضمنه ، كما ان الحركة والسكون الجسدي ماهي الا مادة ضمن تلك الفراغات تتشكل وتتكون بنائياً مع التجانس المنفرد لامتلاكه طاقة مستمرة وكتلة نحتية عبر الشكل او" الترتيب او التنظيم الذي تحقق بالفعل يقاوم الجديد، ونجد في كل مكان ان المضمون الجديد يحطم حدود الاشكال القديمة ، ويخلق اشكالاً جديدة ،ان الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجي بوسائل متعددة، وتلك الاستجابة هي الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها الى ظروف داخلية "(Ernst,1998,p.171)وتلك الظروف تتكأ على فعلية وتحريك الفراغ عبر اجسادها والتصورات التي يحملها ذلك الجسد في بناء معطياته الحركية للوصول الى رمزية الفعل واشكاله ودلالته وتحقيق تشكيلاته النحتية " ولّكون التشكيل يُدرك بصفته ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغة الحركات باعتبارها وسيطاً للاتصال من خلال استخدام رموز ايحائية اولاً بالإضافة الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المُستلم وخبراته المُكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالته " (Abdul karim,2014,p.39) باستخدام القدرة الفراغية على تحقيق تلك المعطيات ، وقد اعطت تلك التصورات نتاجات متعددة في المجال الشكل الرمزي وفلسفة الصورة والحركة عند كل من سوزان لانجر وأرنست كاسيرر وجيل دولوز، عن طريق تحليلاتهم وطروحاتهم حول التشكيل والرمز والفراغية .

اولاً : ارنست كاسيرر(1874. 1945) : يُشكل الرمز في فلسفة كاسيرر منطلقاً اساسيا لمجمل الطروحات والتصورات الحياتية والفنية، فهو يرى ان الفن هو شكل من الاشكال الرمزية وهي في الاساس ليست فارغة او معدومة المعنى ودائما ما يجد نفسه أي : الرمز مُحاطاً ومتجذراً في السلوك الانساني عبر وظيفته وحالاته وسلوكياته فهو بشكل عام رامز كبير يتعامل بجسده وحركته المتحركة والثابتة مع المعطى الرمزي في

السلوك ، وهو ينغمس بفراغ كبير وحيز من الدلالات المُتشكلة من تلك السلوكيات والافعال الحركية ، وعليه أن ثنائية التشكيل والفراغ في التصور الكاسيري قائم على افهوم العالم للجسد الانساني عن طريق استحضار الرموز ، بوصفه أي: الرمز ، هو بنية علائقية تتناسب مع التصور العقلي والجسدي للفهم ، كما و " يلعب الرمز دوراً مهماً في تركيز مضمون العالم الحسي وعكس حقائقه التي تتفاعل تخيلياً مع الوقائع الخارجية والمُعبرة عن الكوامن بمعطيات حسية تتكشف صورها بأساليب اختزالية تستوعب المواضيع الحياتية وتكشف طاقاتها الابداعية للتشكل الفني "(Imran ,2019 ,p.59) وهنا يتداخل الجانب الحسي مع الرمز الذي يعمد على تحريك تلك السلوكيات الجسدية وتفعيلها عن طريق استرجاعه للحظات تاريخية او قدرة تعبيرية في تحقيق فعالية الرمز المُدرك من قبل الانسان باندماجه مع فرضيات المكان والزمان والفراغ وتشكيلهم وتداخلهم مع العناصر الاخرة لبناء نظام وعلاقات متأسسة على فعل الادراك والوعي للرمز وارتباطه وانسجامه مع الفراغ الاحادي او المتعدد ، فنرى كاسيرر يذهب الى " عملية الترميز وهي عملية أكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بينهما وبين ما تنطبق عليه في الواقع عند كانط ، وبالترميز تعطي رموزاً لما ندرك، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز اليه او تمثله "(Al-Hanafi,1999,p.364)، وتعود فلسفة كاسيرر الى الفلسفة الكانطية عن طريق النسقية النقدية و تحليل ونقد العقل في الادراك والتصور والتاريخ والتأويل ، وهما يربط كاسيرر بين تلك التصورات بالأشكال الرمزية الانسانية التي يقدمها بصور متعددة ومختلفة وتكون " فكرة الرمز تشمل كلية الظواهر التي تعطي معنى في قلب المادي (...) وحيث يتصور الشيء المادي على انه تغليف لمعنى ما ، على انه ليس هناك من معنى قابل للتوضيح خارج بوتقته الثقافية التي أُستخرج منها ، وهذه البوتقة تُشكل الصورة الرمزية وهذه الاخيرة توزع الواقع "(Alpha,1992,p.234) ومما تقدم يرى الباحث بأن العلاقة الثلاثية ما بين الرمز / الفراغ / التشكيل تنصب نحو بنية وتكوين وحركة جسد الممثل بما يتناسب ونحتية التصور والبناء ، بوصف جسد الممثل كتلة مرمزة تتداخل وتشكل فراغية الفعل وبنية علاقاتها لتحقيق صورة ادائية رمزية منسجمة مع الحالات الجسدية المُنظمة وربط الاجزاء والتفاصيل والتعبير عن العلاقات بينها.

ثانياً / سوزان لانجر (1895. 1985): تذهب لانجر الى حد كبير ما ذهب اليه كاسيرر في طروحاته وتصوراته نحو الرمز بيد انها تربط الرمز بالجانب الفني حيث " اتخذت لانجر من أراء كاسيرر الرمزية مرتكزاً اساسياً في تحديد موقفها من الفن ، ففسرت الفن تفسيراً رمزياً ، وذلك حينما وصفته بانه نشاط من الانشطة الرمزية الى ابدعها الانسان للتعبير من خلالها عن مكنونات الوجدان البشري ، حيث تعاملت مع الفن على انه رمز وان العمل الفني صورة رمزية "**(**Issa,2016,p.1341**)** وان هذه الصورة الرمزية للفعل الفني ما هي الا تجربة جمالية يخوضها الفرد في حياته ، وبالتالي يخرج المنتج بصورة ابداعية في الشكل عن طريق تشكلاته الفنية وهي بالأساس عملية قابلة للإدراك الحسي ، فضلاً عن ان تشكيل الحالات والصور والدلالات هي افرازات داخلية مستمرة والتي لا يمكن ان يعبر عنها الا عن طريق الرمز ، وهنا يصبح الرمز هو بمثابة أداة اساسية في حياة الفرد ويتعامل عن طريقه وطابعه التشكيلي والبنائي وانتاج واقعه ، فيكون هو أي : الرمز بحد ذاته واقعاً لا صورة انعكاسية له ، مما يترتب " على أن العمل الفني يقوم في اساسه على التجريد الذي يحتل مركز القلب فيه ، أي على انفصاله عن البيئة المادية المحيطة به بل وعن الكيان المادي

الذي لا يمكن ان يتحقق وجوده إلا من خلاله "(Kay,1999,p.126)أي بمثابة ترتيب النسق الرمزي في العمل الفني ويتمركز الرمز بوصفه ثناية أشبه بالحضور و الغياب ، حضور الرمز كمركز نشط مُدرك قائم بذاته لا انعكاس فيه، وغياب للصورة الواقعية التي تشكل حالات واشكال منفصله عنه ويكون الرمز هو الواقع ، وتبرز القدرة الفراغية في التشكيل لتحقيق تلك الثنائيات عبر حضورها الفاعل والمؤثر في تحليل الادراك الحسي بالنسبة للجسد وصورته الحركية النحتية عبر تلك الاشكال و الصور الرمزية التي يقدمها موظفاً طاقته وتشكيله الفراغي الذي يتعامل معه ، وقد ميزت لانجر " بين نوعين من الصور الاولى . الصورة الاستدلالية . وهي استخدام اللغة استخداماً استدلالياً ، والصورة الثانية هي الصورة المعبرة ، وهي التي يمكن لها ان تعبر عن المفاهيم المعقدة ، وتطلق على الصورة الفنية تسمية . الصورة العضوية . وهي صورة معبرة من خلالها حيوتها وديناميكيتها ، بينما الصورة الاستدلالية هي صورة نظامية لا يمكن لها ان تعبر عن العمليات الديناميكية المعقدة "(Issa,2016,p.1345)، ويمكن التعبير عن تلك الصور بواسطة جسد الممثل الذي يخضع لمفهوم الرمز بصورة مباشرة وبخاصة في الصورة العضوية والصورة المعبرة ، وهو بمثابة صورة فنية خاضعة لمُعطى دلالي يعمل ضمن تشكيلة مرمزة يُحركه الادراك حسياً نحو البناء الشكلي للفضاء الحركي والنحتي الرمزي وابداع اشكالا تجريدية .

ثالثاً : جيل دولوز (1926. 1995) : قدمت تصورات دولوز الفلسفية صوراً مُغايرة ومتجددة في يخص الصورة والحركة والمونتاج والزمن عبر اشتغالاته المُحدثة وقراءاته للمُعطيات والافكار التطبيقية والمُجردة لتحقيق (المفاهيم) فهو يبحث من منتصف الفلسفة وتصوراتها عن طريق ابداع اشكالاً مفاهيمية ، فعلى الجانب التطبيقي لحركة الصورة و الكاميراً قدم دولوز مُعطى قابل للتطبيق في جعل الصورة مكان العلامة بيد أنه لا يجعلها مكان الدال ، وهذا ما يجعل الصورة وحيزها الحركة . والصورة حيزها الزمن تلعب ضمن منطقها الفراغي عبر حركة جسد الممثل داخل مربع الصورة / الكاميرا ، فضلا عن اشتغال التقطيع المفرد والمتعدد في فضاء الكاميرا / بوصفها أداة لحظوية تعمل على ايقاف الزمن وتسجيل الحركة ، ويرى الباحث ان الحركة ـ الجسد = صورة نحتية ثابتة ومتحركة متقطعة في فضاء العرض المسرحي / السينمائي ، ويذكر دولوز أن الجسد /الحركة بوصفه مُعطى متغير فهي ليس " سوى تعبير عن . ديالكتيك . ، أشكال ، تركيب ، مثالي يمنحها نظاماً وقياساً ، والحركة المُتصورة على هذا النحو ستكون أذن انتقالاً مُنتظماً من شكل الى شكل آخر ، أعني انها نظام لأوضاع وللحظات ممتازة وبارزة"(Delouse ,1997,p.9) وهذا الانتظام يرتبط بتشكيل مُنسجم مع فضاء الحركة بالنسبة للممثل ، حيث ترتبط تلك الحركات الجسدية الديناميكية بالنظام الاستاتيكي / الثابت / النحتي بالنسبة للجسد عن طريق تداخل ثلاثية التعاقب / الزمن / الصورة المرئية ، فهي منظومة تعيد نفسها وتُعيد تشكيل الحركة / الجسد بصورة لحظوية مُدركة بصرياً وحسياً وتسجيل آية لحظة من اللحظات المُقدمة من قبل الممثل ، وتقدم الحركة وجهان وبمعنى من المعاني " فهي من جهة، ما يحدث بين الموضوعات أو الاجزاء ، وبين جهة أخرى فهي ما يعبر عن الديمومة او عن الكل ، وما يحدث هو ان الديمومة فيما هي تغير من طبيعتها تتجزأ داخل الموضوعات، وأن الموضوعات فيما هي تتعمق ، وبالتالي تفقد حدودها ، تتجمع داخل الديمومة، سيقال اذن بان الحركة ترد الموضوعات (الاجزاء) في منظومة مغلقة الى ديمومة مفتوحة " (Delouse ,1997,p.19) ، ويرى الباحث ان تلك الاجزاء والموضوعات

التي تقدمها الحركة بوصفها جزء من منظومة جسدية تتعامل مع وسط ناقل / الفراغ تعيد انتاج فضاءها عبر التشكيل للجسد وتستقر في داخل الموضوعات المطروحة عبر الكل بوصفه ثابت / مُتغير ويتحقق ذلك في الصورة المشهدية ففي " التصوير المؤثر في المسرح مستويين الاول ثابت وهو الصورة في لحظة من اللحظات والثاني متحرك وهو الصورة في مجموعة من اللحظات "(Abbou,1973,p.29) ومما تقدم فإن صورة الزمن والحركة ضمن اشتغالها السينما/ مسرح تقوم على نحت الجسد وحركيته عبر ابداع المفاهيم الاستاتيكية داخل المنظومة الفراغية لحركة الاشياء .

المبحث الثاني: متتاليات الجسد النحتي في فضاء العرض: يُشكل جسد الممثل مادة اساسية ومهمة لدى الكثير من المُنظرين والمُخرجين في استعراض وتقديم افكارهم وطروحاتهم في العرض المسرحي ، إذ اخذ جسد الممثل بوصفة منطلقاً متعدد التوصيفات والقراءات وحامل لمجموعة من التأويلات والرامز، فالجسد مادة حية وكتلة نحتية تتفاعل وتنسجم مع فرضيات العرض وفضاءات المختلفة ، فمن الناحية الجسدية / النحتية فهو ينسجم ويتداخل مع العنصر الفراغي بوصفه طاقة ممتدة تتشكل في بناء العلاقات لأن " الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، حيث يشكل الفراغ المسرحي فراغاً زمنياً ، الكلمة ، الموسيقى ، الاضاءة ، وفراغا مكانياً : الممثل، المنظر ،الحركة "(Mahdi,2007,p.11)فمن خلال تلك الثنائية المتمثلة بالتشكيل / الفراغية التي يعمل عليها جسد الممثل ضمن فضاءه الادائي فانه يُستخدَم نحتياً لينسجم مع تلك الخواص والتكوينات بصفة متتالية عبر التشكيل المؤثث لأن " اعتماد الفراغ شكلاً جمالياً في التأثيث الفضائي ، هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المُطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على ادراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي وتقود الى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي " (Shakir,2008,p.94) وهنا تلعب الفراغية بوصفها منطلقاً ديالكتيكيا في تحقيق ذلك الشكل الجمالي من ناحية والشكل الوظيفي من ناحية اخرى في جسد الممثل النحتي كما أن " الاشكال والمناهج التي تبنتها الاعمال النحتية . المُسلسلة . أي التي تتشكل من سلسلة من الجزيئات المتوالية التي تكمل بعضها البعض . أو الاعمال النحتية التي تنتمي الى مذهب الحد الادنى من الفن . توفر بدورها منطلقات لتحليل وتفسير التطورات التي حدثت في مجال الممارسة المسرحية من منظور ما بعد الحداثة "(Kay,1999,p.69) وهنا يقدم الباحث نماذج من المخرجين الذي قدموا جسد الممثل نحتياً عبر التشكيل الفراغي المُدرك بصرياً وحسياً بالاعتماد على عناصر الرمز والتوافق والتجريد والصورة التشكيلية .

اولاً :جاك ليكوك (1921. 1999): بحث ليكوك عن شعرية جسد الممثل عبر تطبيقه لبيداغوجيا الفعل والحركة والفضاء، إذ انطلق من التدريب على الفضاء والاكروباتك ، حيث بدء بنفسه من الرياضة بحسب توصيفه بأنه جاء من الجمناستك الرياضية وهنا أسست لديه قدرة حسية في التعامل مع معطيات جسده وقدرته وطاقاته الحركية والاحساس بالفراغ في القفز والسكون ، كما أن " ثلاثة مرجعيات شكلت فكر جاك ليكوك ، الاولى هي الثقافة الرياضية والثانية هي الكوميديا دي لارتي ، والثالثة هو معمل البحث الحركي الذي أسسه عام 1977 "(Al- qass,2009,p.168) ففي الجانب الرياضي يأخذ تدريب ليكوك جسده اولاً ومن ثم المُتدربين على التفاعل والانسجام والاحساس القبلي بالجسد عبر تلك الحركة وتقسيماتها والعمل

على التشكيل الحركي بالنسبة لجسد الممثل المفرد ، و التشكيلات الثنائية والمجاميع ، أما المرجع الثاني فكان للكوميديا دي لارتي التي تقوم على مبدأ الارتجال واللعب والقدرة الحركية والقناع ، حيث أخذ القناع بوصفه قدرة تعبيرية على تأسيس طاقة الممثل في الفراغ وتشكيل حركته وثباته وتحقيق صورة أدائية بالنسبة لتلك المتتاليات الجسدية المُقدمة داخل شعرية الجسد ، وعن طريق بيداغوجية الممثل فان ليكوك ذهب في عمله الى ما هو " مهم وجوهري لعملي التربوي من خلال علاقة الايقاع ، بالفضاء ، وبالقوة ، وان الشيء المهم هو معرفة قوانين الحركة ، انطلاقاً من الجسم البشري ، وهو في حالة حركة : التوازن وعدم التوازن ، والمعارضة والتناوب ، والتعريض ، والفعل ورد الفعل ، وهناك العديد من القوانين الموجودة في جسد الممثل "(Leacock,2018,p.51) لأن تلك الثنائيات تشكل منطلقاً لفضاء جسد الممثل والاحساس بقيمه تداخل العناصر الداخلية والخارجية وتحقيق فعل نحتية الجسد عبر الصورة المُجسمة ، كما أن " لكل جزء من الجسد يعمل في نفس الوقت وتصل الاذرع والسيقان في نفس المدة الى وضع الامتداد ، دون أن يسبق أي جزء من الجسم الآخر وتكمن الصعوبة بوجه خاص في ايجاد ذلك التوازن وتلك الديناميكية بلا أي عقبات وفي أغلب الاحيان يصل أعلى الجسم متقدماً على النصف الاسفل "(Leacock,1997,p.134)من خلال فعل الاتزان والثبات والقدرة على التعامل مع فرضية المكان وفراغيته وايقاعه التشكيلي ، كما أن عملية الاشتغال على تجزأ جسد الممثل وتحريك كل جزء وطرف منه يأخذ شكل الصورة الثابتة ، ونحت كتلته المادية التي يمتاز بها .

ثانياً: ريتشارد فورمان (1937 -): ينحو الاتجاه التشكيلي / البنائي في مجمل الاعمال المسرحية التي ظهرت أبان حركة الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي ، حيث أخذت هذه الاتجاهات تتداخل مع أغلب الفنون / نحت / رسم / فوتوغراف / معمار هندسي / تصاميم ، جاعلةً من الفضاء الشكلي / البصري منطلقاً ومركزاً للصورة الدلالية التي تثير المتفرج وتحرك الفضاء نحو بناء علاقة مع المتفرج ، وتأسيس فضاءاً سينوغرافيا الذي ترتبط بغايتين " اساسيتين هما تحديد ابعاد المكان الفيزيائي للحدث ، وتحديد الزمان ، هذا من جانب ، ومن جانب اخر ، وضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث بمعنى خلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية "(gawad,2019,p.27) وهذا ما نجده في طروحات وعروض فورمان بوصفه مخرجاً باحثاً عن الشكل البصري / التشكيلي في تنظيم وتكوين فضاءه ، " ففي مسرحية (الصخور) نجد اننا أمام صورة واحدة لعالم متكرر او تنويعات على لحن واحد بالتعبير الموسيقي ، فالممثلون يتحركون حول خشبة المسرح في بطء شديد وكل منهم يركز على حركاته الذاتية دون تنسيق مع الاخر ، بينما يقف أحد الممثلين يحملق في المتفرجين كأنه أحد التماثيل المعروضة في نوافذ المحلات التجارية "(AboDouma,2009,p.109)،إن هذه الخاصية الادائية التي اتبعها فورمان في تأسيس فضاءه المسرحي والعمل مع ممثليه وبناء صورة وحركة جسد الممثل تأتي لبناء شكل نحتي عبر بطء الحركة أي: تأخذ الحركة وصورتها بصرياً وتشكيلياً من معطيات رمزية مترابطة ، فكل تعبير داخلياً كان ام خارجياً لابد أن يتلامس وينسجم مع حركية الجسد ، فضلا عن ذلك فإن " التشكيل الحركي لجسم الممثل الواحد يرتبط في كل موحد على خشبة المسرح مع ما يقدمه جسم ممثل آخر في .تحاور . حركي ذي خاصية ايقاعية من شأنها أن تعمق الاداء بشكل عام وتكسب عمل المخرج امكانية على ترصين الايقاع العام للتكوينات المعمارية في الحيز الفراغي من خلال ما تمنحه من

صور متجددة عبر لحظات العرض "(Rashid,2013,p.159)، لقد قدم فورمان صور الجسد الفراغي وتشكيله عبر مقومات التشتت ، تعددية البؤر ، التناقضات ، التشظي ، من أجل بناء نسق مُركب يلعب فيه الفراغ دوراً مهماً في تأسيس بنائية المشهد بالنسبة لجسد الممثل ، فضلاً عن تحقيق تلك المتتاليات الجسدية التي يقدمه الممثل بنحتيته المُنظمة عبر تنظيم مساحته واحساسه بكتلته وادراكه الارتباطي لقيمة خواصه التركيبية .

ثالثاً : ليشيك مونجيك : تسيد الاسلوب التشكيلي / البلاستيكي على أغلب المخرجين في القرن العشرين نظراً لما يمثله هذا الاسلوب من حداثة في التوجه من الناحية الشكلية والتجريبية الى فرض سلطة الصورة والفضاء البصري على الكلمة المنطوقة ، وهنا نجد ان مونجيك قد برز في هذا الجانب من الاسلوب ، فخشبة مسرحه صورة تشكيلية قائمة بحد ذاتها يتداخل فيها الضوء والظلام / الموت والحياة / الابيض والاسود / الحركة / الجسد / التركيب والتفكيك ، إذ " ينبني العرض في المسرح البلاستيكي وفق مفهوم السرد التشكيلي ، هو بناء بصري متتابع من اللوحات ، تحكم ثيماتها علاقات تضاد وصراع ، تؤسس في تتابعها وحدة درامية تشكيلية "(Al-Laithi ,2018,p.163)ان مفهوم التشكيل هنا هو ترابط العناصر والالوان والخطوط والاشكال ضمن وحدة بنائية تجمع بين عناصر سينوغرافية افقية وعامودية، على الرغم أن فضاء العرض ككل يتجه نحو السريالية من حيث العوالم الغامضة من موت ودمار وأحلام وميتافيزيقيا ،إلا انه أدخل الجسد كعنصر بلاستيكي / تشكيلي / نحتي ضمن هذا الفضاء للتخلص من سلطة الكلمة والاستعانة بدلاً عنها بالصورة البلاستيكية عبر لغة بصرية مجردة وليكون الفراغ ممتلئ بالأداء الجسدي عبر متتاليات كما " تخلو عروضه المسرحية من الحركة بالمفهوم التقليدي المفسر لكلمة . حركة . حيث تتنامى هذه الاحداث في مسرحه وفقاً للقوانين التي تحكم تراكم اللوحات فوق بعضها البعض وتتابعها فوق الخشبة أمام المشاهد . فالصمت ، لا حضور الكلمة ، هما السمتان الاساسيتان المؤكدتان لبنية مسرح . خشبة المسرح البلاستيكي "(Moravic,1998,p.44)، فالصمت يتعامل مع الجسد وتعبيراته وقدرته على الاداء، وتشكيل فراغية الفعل بواسطة الجسد وتنظيم وتركيب الاحداث، فضلاً عن أن جسد الممثل يُشكل مادة وكتلة / " فليس وجود النحت في الفراغ يقرر نوعية العمل النحتي المراد وضعه بل الاسلوب المُتبع في تكوينه ومدى صلاحية المضمون مع الجو الذي يُنعشه التمثال "(Abbu,1973,p.314)فالجسد النحتي يمثل التعبير الخارجي الذي من خلاله تتشكل العناصر والتكوينات الفراغية عبر التعامل مع الاشكال الجسدية المنحوتة وتتعالق داخل الفراغ / المكان / الزمان / التركيب ، وهذا ما جعل مونجيك يتجه في ذلك "بالتنظيم نحو صيغ تركيبية ، معقدة ، من التشكيل السينوغرافي الذي يصبح آلية تدوير العرض ، وممثلين بالكاد يتكلمون جملة ، ومعالجاُ الشكلة لديه من خلال الظل والضوء ، وكذلك الصمت والصوت ، ورابطاً كلية المشهد بنسيج موسيقي ، وبناء حركي جسدي ، تجريدي تعبيري ، لنقل المشاعر والحقائق وإطلاقها في العرض "(Al-Laithi ,2018,p.164) بعيداً عن لغة الحرف والكلمة والاحاسيس التي غادرها المسرح الحديث ، فهو مسرح بصري / جسدي / تشكيلي / نحتي عبر أجساد وحركة الممثلين .

رابعاً / بينا باوش (1940 ـ) : شكلت حركة المسرح الراقص في العصر الحديث نقطة فاصلة بين نتاجات الما قبل والما بعد ، إذ اخذت تنحو باتجاه توظيف الرقص بوصفه عنصراً دراميا بعيداً عن الشكلية والتصنع ،فالرقص الحديث " يتميز بسعيه الى اعادة اكتشاف الطاقة الحيوية ، مما يجعله ضمناً يحقق لنفسه مكانةً خاصة وهدفاً مميزاً فيما يتعلق بطبيعة ووظيفة الرقص وذلك لأنه يتوجه نحو الدعائم الاساسية لهذه الوسيلة من وسائل التواصل " (Kay,1999,p.122)وقد استمدت باوش تلك الطاقة من معطيات الجسد وقدرته على التعبير والتشكيل واندماجه مع الفراغ، فضلاً عن " الخبرات الاجتماعية اليومية للجسد والتي تترجمها وتطورها الى ان تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية الى الموضوعية . ويتم توضيح هذه الخبرات اليومية للفرد والعوائق والقيود الجسدية التي تصل الى نقطة الضبط للذات "(Schmid,DT,p.30)فهي تسعى الى تحرير الطاقة الجسدية اولاً ومن ثم تبدأ بتشكيل صورة العرض وفق الخطوط والاشكال الافقية والعامودية عبر ثنائيات او مجاميع تتشاكل جميعها داخل فرضية الفراغ الادائي " ففي مسرحية بلوبيرد عام 1977 استدعى ان تكون معظم حركة الممثلين ملتصقة بالأرض حيث نرى احياناً زحفاً على الارض ونرى المكان بعد الزحف يعاد تشكيله بجسد الممثلين بحيث يشكل لوحة تشكيلية على الارض مكونة من الفراغ وورق الشجر اليابس "(Al-qass,2009,p.207)بوصف ان الفضاء المسرحي لوحة خالية من الموضوع وتبدأ باوش بتركيب الاجزاء سواء بالرمز او التجريد وتوزيع الكتل والتوافق ، وهذه العناصر تلعب دوراً اساسياً في بنائية التشكيل الفراغي ، ويقوم الممثل وجسده بتنظيم تلك الاجزاء وتركيبها واعادة انتاجها عبر فضاء نحتي قائم على الحركة والتشكيل ، لقد حولت باوش وظيفة الجسد الى عنصر درامي تتم قراءته وفتح رموزه للوصول الى طاقة تأويليه تنسجم وبنيته الحركية / النحتية ، ففي مسرحية " الفالسات يتحرك الراقصون في تشكيلات متقاطعة وهو يبتسمون باستحياء اثناء محاولة توازن مراكب ورقية صغيرة على كفوفهم وايديهم الممتدة ، يرحب النداء الالي في ميناء هامبورج بالسفن القادمة بنبرة رتيبة عالية كخلفية مصاحبة لهذه العملية الدقيقة "(Schmidt,DT,p.163)، إن الفراغ الجسدي المحيط بالممثل يتناغم مع معطيات الفضاء العام للعرض عبر فيزيائيته وامتداده اللامتناهي مما يشكل علاقة ومُعطى مفاهيمي مترابط ، يحقق الجسد فيه بعداً ثلاثيا تشكيليا يتعالق على إثرها جسده النحتي مما يخلق اشكالاً متعددة ذات تعبيرات مترابطة متكاملة الشكل والهيأة .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

1. تُشكل ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات العلمية والفلسفية سلسلة من الدلالات وأفهوم مشترك مع بنائية الفعل الجسدي وضمن منظومة التشكيلات النحتية التي يقدمه جسد الممثل والاعتماد على التأويل والتحليل في فك تلك الدلالات .

2. اعتمدت الاشكال الرمزية في الحقل الفني على تركيز العالم الحسي ومضمونه ، والتفاعل مع الفراغية بوصفها عنصر تشكيلي مُؤسس قابل للإدراك بصرياً ، فضلاً عن اعتمادية الزمن وحركيته داخل فلسفة الصورة / المونتاج التي ترتبط بالحركات الجسدية الديناميكية والاستاتيكية والتعامل مع اللحظة / الزمن في تحقيق بنية علائقية .

3. ارتبطت متتاليات الجسد النحتي في فراغية الفعل بوصف الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، ويؤثث شكلاً جمالياً عن طريق انسجامه وانسيابه في الصورة التشكيلية .

4. استندت كل من شعرية الجسد والمسرح البلاستيكي على قدرات الجسد في الاتزان والتوافق والايقاع والقدرة على بناء الخواص للتشكيل الفراغي وانتاج طاقة أدائية ذات صيرورة في التكوينات والتعبيرات بالنسبة لنحت الجسد .

5. يعمل المسرح الراقص على انتاج سلسلة من الحالات والصور والدلالات داخل المنظومة الفراغية ، عبر تشكيل صورة الجسد بالاعتماد على الكتل والتجريد والرمز وتحقيق بُعداً ثلاثي التشكيل والتكوين .

الفصل الثالث .. اجراءات البحث

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله للعينة

عينة البحث : اختار الباحث عينة قصدية تمثلت في مسرحية (عرائس شارون) لفرقة راقصي مركز دانكن التشيكي بوصفها انموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

أداة البحث : اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث على مؤشرات الاطار النظري والعروض الفيديوية المسجلة في تحليله للعينة .

مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث من (40) عرضا مسرحيا مشاركا في مهرجان القاهرة الدولي للمسرحي التجريبي . الدورة الرابعة عشر / 2002 .

التحليل: مسرحية عرائس شارون*

يذهب العرض الى تقديم صورة حية ومجسدة لإحدى الاساطير القديمة الى تعود الى (هرقل) مع العالم السفلي ، وهنا تظهر الممثلات بوصفهنّ عرائس لذلك العالم ، بيد أن يرتدين ملابس سوداء ممزوج بفضاء فارغ من الديكور غير أجسادهن اللاتي أثثّ ذلك الفراغ عبر حركاتهم وتعبيراتهم المُستمدة من روح العالم السفلي ، وهن يتراقصن على أصوات الحيوانات الغرائبية واصوات الصقور وفضاء الموت / السواد / الدمار / الظل والضوء والظلام / أشبه بأجواء حُلمية تعيشها تلك الاجساد .

التشكيل الفراغي الاول .. الجسد النحتي الاحادي .

تظهر أحدى الممثلات في بداية العرض مستخدمةُ الخشبة الارضية لانطلاق فعل الحدث مع أصوات الصقور والطيور الجارحة القوية ، حيث يحيل المؤثر الصوتي الى فضاء من الوحشة والقلق والرعب ، وتبدأ الممثلة بالتعبير الاولي مع حركات الرأس والايدي المتناسقة دون بقية الجسد ، فهناك تقسيم للحركة الى وحدات تعبيرية ودلالية ، وتبقي اطراف الجسد في حالة من الثبات القصدي ، يظهر أمام الممثلة مسحوق أبيض اللون / تراب بكمية قليلة ، تأخذ منه لتضعه على رأسها وشعرها ، مما يحيل رمزية الفعل الطقسي الى نوع من النواح والعويل ، فضلاً عن اعطاء طاقة ولغة بصرية في فراغية الفعل وملئه ، يستمر فعل رفع التراب ووضعه على الشعر بإيقاع أسرع وتعبير حركي أكثر قوة الى أن يمتلئ الفضاء برذاذ التراب ، فضلاً عن استمرارية اصوات الطيور الجارحة مع حركة الممثلة الارضي . تأخذ الممثلة حركة ثابتة برفع الايدي لفترة من الزمن ، وهنا يظهر نحتية الجسد في عدم الحركة عبر تشكيل ثابت مع استمرار رذاذ التراب في التساقط على الارض . لقد اعتمدت الممثلة في حركيتها وتعبيراتها الجسدية المُعبرة عن قدسية المكان/ الفضاء العام

على رمزية الاداء وتقديم شكلاً رمزيا يتجه نحو تحريك العالم الحسي ومضموناته الداخلية وإظهار القدرة التعبيرية للجسد وبخاصة نحتيته على التعامل مع عنصر الايقاع والتوافق والانسجام والتجريد وبخاصةُ فيما يتعلق بالأسطورة ومرجعياتها الدلالية

التشكيل الفراغي الثاني ... التداخل البلاستيكي للمجاميع .

ما زالت الممثلة في حالة من الهدوء والايقاع البطيء جداً (سلو موشن) للعودة الى رفع رأسها نحو الاعلى لتحقيق فعل نحتي جسدي ناتج عن فعلية الرقص الدرامي الذي يحمل سلسلة من الدلالات الحركية و الاعتماد على الكتلة في الفضاء الدرامي . تظهر من الزاوية العليا لخشبة المسرح مجموعة من الممثلات وهنّ يدخلن الفضاء المسرحي بحركات راقصة متناغمة و متوافقة مع الايقاع الصوتي الالي و اصوات الحيوانات الجارحة ، حيث تأخذ تشكيلها الحركي للمجموعة وفق شكل الطيور ، مع بقاء الممثلة الاولى على ارضية الخشبة مما خلق مستوى بصري متغير افقيا وعموديا بوساطة لغة التعبير الجسدي وامتداده المتجانس المنفرد والتشكيل الحركي للمجاميع باستخدامها الاسلوب البلاستيكي في التعبير فراغيا عن فعل الرمز واشكاله في تأثيث جمالية الفضاء ، مما يستدعي استمرارية الاداء وتكرار الحركة بالنسبة للمجاميع لتحقيق قصدية الفعل الطقسي وتناغمه وانسجامه للمُعطى والمؤثر الصوتي لفضاء العرض ، في حين تتمركز الممثلة الاولى بوصفها المحرك للفعل الادائي في منتصف الخشبة وهي تشكل حيزاً مكانيا ومتتالي حركي / ثابت ، بوصف الثنائية الادائية الثابت والمتحرك يعيشها الجسد وفق حالات وتعبيرات تنتج جسد نحتي مُعبر عن فراغية التشكيل في الاداء . حيث تستمر تلك المجاميع بالتشكيل الحركي المحوري ضمن حيز محدد في المساحة ، بيد أن فعلهم الجسدي والحركي يأخذ متتالياته المتوافقة لإنتاج اشكالا رمزية تُحيل الى صورة الطقس وتفاعله مع العالم السفلي ، حيث تستثمر المجاميع بتشكيلاتها فعل الوعي بوصفه حساب ذهني وامتزاج الفعل الصوتي والبصري للتعبير عن تلك المتتاليات الجسدية البلاستيكية وشعريته داخل فراغية الصورة كما أن عملية تقطيع الحركات الى مجموعات ما بين الحالة الاولى للممثلة الرئيسية والمجاميع الاخرى تأخذ منحى مونتاجية الصورة عبر اللغة البصرية .

التشكيل الفراغي الثالث .. مونتاج نحتية الجسد .

تنسحب الممثلة الاولى باتجاه افقي نحو جانب الخشبة بأسلوب طقسي رمزي وخلق مساحة ادائية للمجموعة في التعبير عن حالاتهم ، برفع الثوب وانحناء الرأس لتدخل المجاميع نحو منتصف الخشبة مع استمرار الجانب الصوتي للطيور الجارحة التي ملئت الفضاء منذ بداية العرض ، حيث تستكمل المجاميع تشكيلها الجسدي بالحركة نحو منتصف الخشبة مع تصوير شكل رمزي يحيل الى حركة الطيور وهي تسير وتقفز بطريقة اكروباتيكية مع صوت الطيور ، حيث يتطابق الجانبي الصوتي والجسدي لإعطاء صورة دلالية رمزية لبنائية الفعل الجسدي وامتداده داخل بنية المشهد . تأخذ الممثلة الرئيسية شكل ثابت في الوقوف (stop) بينما تتحرك باقي الاجساد وتنفتح داخل الفضاء لملئه عبر توزيع كتلته بشكل متناسب ومتوازن داخل الفضاء العام ، وقد اعتمدت تلك الحركات على تشتيت البؤر لإعطاء لغة بصرية مونتاجية لصورة العرض ، منها ثبات الممثلة الرئيسية وتشكيلها النحتي الجسدي والمتحرك لباقي الاجساد حيث تستثمر المجموعة واستكمالا لفضاء العرض الطقسي بتشكيل صورة نحتية رمزية لصور الطيور الغرائبية

عبر حركة الجسد بوصفه أداة مُعبرة عن مختلف الاشكال في الطبيعة وغيرها ، وتعمد المجموعة على تحرير الطاقة الحركية والجسدية وانتاج سلسلة من متتاليات لفعل الجسد النحتي وتشكيل فراغه الادائي عن طريق ثبات الحركة (stop) للحظات بإيقاع بطيء لإثبات حرية الجسد في انتاج التعددية في البناء الجسماني ، وقدرته على التوافق والانسجام مع باقي المجموعة في اعطاء صور مختلفة عن الاخرى ، فتغدو لنا اختلاف في المشهد والتعبير فكلا المجموعتين تنتج حالات تعبيرية واشكالاً ودلالات بمجملها تشكل صورة مونتاجية عند دمج الصورتين ضمن لوحة واحدة داخل فرضية الفضاء الاكبر .

التشكيل الفراغي الرابع .. الجسد النحتي وطاقة الرقص الدرامي .

تقترب المجموعة من بعضها عبر كينزياء متساوية فيما بينهم موظفتاً حركات الارجل عبر الوقوف على قدم واحد لتحقيق مبدأ التوازن والارتكاز مع بعض انحناءات في الرأس و حركة الملابس التي ذهبت الى أن تكون عروس تسير بخطى واثقة في فضاء العرض ، بيد أن تلك الفراغية التي أخذت في التمركز لبنية الحركة عملت على افراز طاقة جسدية / فردية و جماعية في التشكيل الحركي مما أعطت قيمة جمالية في تأثيث الفضاء الطقسي / الرمزي ، فضلت أجساد الممثلات على انسلاخ التكوين الجماعي والاعتماد على فردية التشكيل في الحركة معتمدين على مبدأ الممثل أقوى عنصر ومفردة في الفراغ ، فضلا عن اعتمادهم على توحيد الحركة ضمن البطء في الايقاع المتناغم مع المؤثر الصوتي ، واعتمادهم على متتاليات الجسد والتشكيل ، وانتقالاتهم بين الفراغية بطاقة حسية عن طريق مبدأ الرقص كعنصر درامي في التعبير عن الحالات والسلوكيات الداخلية. وفي لحظات من الصمت الجسدي الذي تجلى بوضوح وهذا الصمت هو ثبات الجسد عن الحركة لإنتاج تشكيل نحتي حامل للأبعاد متعددة ، ففي انتقال المجموعة من تعبير وتشكيل الى آخر يقوم بنحت جديد لصورة الجسد في الرقص الدرامي اللاتي استخدمته المجموعة فضلا عن جعل مبدأ التوازن والتكوين والفعل ورد الفعل في التعبير عن الرموز والاشكال وترابط جزيئات الحركة كوحدة واحدة ومصفوفة ، وهنا تظهر المجموعة بتشكيل أشبه بنهاية القداس وتقديم القربان باستعارة أجزاء من حركات الطائر المتقوقعة التي تحتاج الى أعصاب وعضلات يعمل فيها الجانب الفيزيائي كعنصر بارز في التعبير عن بلاستيكية الحركة وتشكيلها الفراغي وقدرتها على ابداع أشكال افقية وعمودية متجانسة ، تنسحب الممثلات وتتوزع في اماكن منفردة ذات اتجاه واحد ومع اصوات المؤثر الخارجي (قرع الطبل) تأخذ حركاتها بالتقهقر والبطء وكأنها قدمت طقسها في العالم السفلي . انتهى .

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع ... النتائج والاستنتاجات

النتائج .

1. ارتكزت ممثلات العرض المسرحي على تأسيس تشكيلات فراغية عبرت عن طريقها بأجسادهنّ ضمن المنظومة الحركية والادائية في فضاء العرض .

2. اعتمد العرض المسرحي على مجموعة من الاشكال الرمزية والذي ظهر ضمن اشكال التعبير الادائي ، مما أعطى بعدا بصريا وحسياً وقدرة على مونتاجية اللقطة / الحركة وتحقيق فعل ديناميكي واستاتيكي في آن معا .

3. أظهرت متتاليات الجسد النحتي قدرة في التعبير والادراك والتوازن والايقاع ضمن عينة البحث ، مما احتفظ الجسد بوصفه عنصراً فعالاً في تركيبية العرض .

4. اتكئ الجسد النحتي في عينة البحث على شعريته وبلاستيكيته الادائية والتعبيرية وانتاج صوراً ودلالات نابعة من فرضية المكان والطقس .

الاستنتاجات

1. برزت قيمة التشكيل الفراغي للجسد النحتي على اعطاء إمفهوم مشترك مع التصورات العلمية والفلسفية وإظهار المنظومة الجسدية كعملية انتاجية لمجمل الاشكال الرمزية والتعامل مع شعرية الجسد البلاستيكي بوصفه شكلاً جمالياً وتقنياً في الفضاء المسرحي ، وخلق حالات ثابتة وتوافقية في الافعال وتراتبية في الايقاع والاحداث واعطاء صورة تشكيلية في تأثيث الفضاء المسرحي .

References

1_ Gordon,H.(2006).*Acting and the Theatrical performance* ,Ter Muhammad Al- Sayed, (Cairo: Academy of Arts – Supreme Council of Antiquities).

2_ Hamada ,I ,(1971).*Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms* ,1st Edition ,(Cairo: Dar Al-Shaab).

3_ Saliba ,J.(1982*).The Philosophical Dictionary of Arabic ,France ,English and Latin Expressions part 1.*(Beirut : The Lebanese Book House).

4_ Madkour ,I.(1983).The Philosophical Dictionary ,(Cairo: The General Authority for the Affairs of the Emiri Press).

5_ Wahba ,M.(2016*).The Philosophical Lexicon* ,(Cairo: The Egyptian General Book Authority ,The Family Project –Social Sciences).

6_ Elias ,M, &H.(2006*).The Theatrical Dictionary.*(Beirut : Lebanon Library Publishers House .

7_Fischer,E.(1998). *The Necessity of Art* ,Ter Asaad Halim ,(Cairo : The Egyptian General Book Organization).

8_Abboud ,A.K.(2014).*The Movement on Stage between the theoretical connotations and the applied vision* ,(Iraq : House of Arts and Literature).

9_ Imran,M.A.H.(2019). *The Aesthetics of Forming the Theatrical Body* ,(Amman: Dar Al-Radwan for publishing and Distribution).

10_Al-Hanafi,A.m. (1990).*The Philosophical Encyclopedia* ,(Cairo: Madbouly Library).

11_Alpha , R.E.(1992). An Encyclopedia of Foreign and Arab Philosophers ,(Beirut : Dar Al-Kutub Al-Ilmiya).

12_ Issa ,Y &J.(2016 ,). The Philosophy of Distinctive Forms and Their Relation to Aesthetic Judgment by Suzanne Langer .*An-Najah University Journal for Research Humanities* ,(30),p.1434.

13_ Kay ,N.(1999).*Postmodernism and the Performing Arts* .Ter Nuhad Saliha ,(Cairo : The Egyptian General Book).

14_ Deleuze ,G.(1997).*The Image –Movement or the Philosophy of the Image* , Ter Hassan Odeh ,(Damascus : Publications of the Ministry of Culture).

15- Abbou ,F.(1973).*Training in Plastic Arts* ,(Cairo : Dar Al- Nahda Al -Arabiya).

16_ Mahdi ,A.(2007,March 30*).Laws of the Visual Language .Al-Zaman Newspaper* (2638),p.8.

17_ Shakir ,A.M .(2008).*Theatrical Space and the Aesthetics of Furnishing* ,(Damascus: Al-Hayat Theater Magazine),(6),p.20.

18_ Al _ qasas ,M. (2009).*Pioneers of theater and modern dance in the twentieth century* ,(Oman : Ministry of Culture).

19_ Leacock ,J.(2018).*Poetics of the Body – Teaching Creativity Theater* , Ter Muhammad Saif ,(Iraq ,Dar Al- Sadiq Cultural Foundation).

20_ Leacock , J.(1997). *The Poetic System of the Body of the Actor* , Ter Souhail El-Gamal , (Cairo: Ministry of Culture).

21_ Ado Douma ,M . (2009). *The Transformations of the Theatrical Scene* ,(Cairo : The Egyptian General Book).

22_ Rashid ,Y.(2013). *Theatrical Construction and its Elements,* (Baghdad : House of General Cultural Affairs).

23_ Al_Laithi ,Th .(2018).*Surrealism _ Aesthetic Dimensions and Contemporary Correspondence _Approaches to Contemporary Iraqi Theater* ,(Iraq: Dar- Al-Sadiq Cultural Foundation).

24_ Gawad ,Th.(2019,june19).*Aesthetic approaches to the dialectical development in the functions of the contemporary theater director – Macbeths play directed by Salah al – Qasab as a model .Academic journal* , (92),27.

25_ Moravic , AL,(1998). *On the Plastic Theater Ensemble ,an article in Leshek Munjik and his theater book* , ter Hanaa Abdel Fattah ,(Cairo: Ministry of Culture Publications).

26_ Schmidt , J.(DT*).Dancing theater ,See the Center for Languages and Translation* ,(Cairo: Academy of Arts Publications Unit).

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/63-78

Spatial Formation of the Sculptural Body in the Space of the Theatrical Show

Aqeel Majed Hamid[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 31/8/2020…....Date of acceptance: 27/9/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The current research presents a study of the sculptural body in the space of the theatrical show through reviewing most of the ideas, propositions and workings presented by philosophers and directors within the space of the show, that there were various experiences of employing those spatial formations through the mediator (the space) based on sculpturing the body in achieving those formations, which contributed in building a symbolic picture of various structural connotations. That was formulated through the research chapters, which include the first chapter (the methodological framework) which consists of two sections. The first section (the duality of space formation and imaginations). The second section (sculptural body sequences in the show space). The two sections came up with a number of indications including :

1- The duality of the space formation and the philosophical and scientific imaginations constitute a series of connotations and a joint concept with the constructivism of the physical action within the sculptural formations system which are presented by the body of the actor and relying on explanation and analysis n deciphering those connotations .

2- Sculptural body sequences are associated with the action space by describing the actor as the most powerful element in the space, and furnishes an aesthetic form through his harmony and flow in the plastic art image .

The third chapter includes the research procedures, where the play (Sharon's Brides) has been chosen as an intentional sample and model for the research. The fourth chapter presents the results, conclusions, resources and references in addition to an abstract in English .

Keywords: spatial formation, sculptural body, space.

[1] College of Fine Arts / University of Mousel, akeelmajed2008@gmail.com