ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq
JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities
كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

Image of Ontology and its Plastic Senses in Theatrical Performance

Assist.Prof.Dr. Suha Taha Salem

University of Baghdad - College of Fine Arts

Lect. Dr. Rahman Abdul-Hussein Fadel Al-Tamimi

Ministry of Education - Institute of Fine Arts

* *Corresponding author: E-mail* :
Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq
٠٧٧٣٢٦٨٧٣٣٠

***Keywords*:**
ontology
image
plastic senses

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 30 Aug. 2021
Accepted 12 Oct 2021
Available online 21 Apr 2022
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

This research aimed to study the (Image Ontology and its "plastic" senses in the theatrical performance). The researchers dealt with an international theatrical performance (Dead Class), by director (Tadeusz Kantor), starting from the problematic of the initial and original subject of the image and its plastic senses in the ontology of the structure of theatrical performance, because the image has several displacements that appear in its three dimensions, the first represents the (horizontal dimension) and the second represents the (vertical) dimension and the third dimension represents (depth), and with the completion of the triangle of philosophical beauty of the image, another depth is sought, which is the philosophical depth represented by the ontology of the image, that is, the search in the science of post-image and the techniques of its formation in the space of theatrical performance.

The two researchers determined the objective that they want to reach through the research problem, which is represented by the question about what the image and its ontological formations and its plastic senses are in the theatrical performance? In order to reach concepts that are consistent with the structure of the specific performance, and not others.

The two researchers also reached a set of results, some of which were mentioned, as represented in the ontology of the image that has formed a vague concept commensurate with the extent of ambiguity in human history by revealing the image of existence and its floods on the dramatic space with its aesthetic senses.

The theatrical space of the show was characterized by the sensual image of death through the performance, which consisted of non-consecutive movements and signals belonging to the right of war, destruction, and liberties.

© 2022 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.29.4.2022.23

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University

انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي
(مسرحية الصف الميت لتاديوش كانتور انموذجا)

ا.م.د سهى طه سالم/ جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

م.د. رحمن عبدالحسين فاضل التميمي/ وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة بغداد

الخلاصة:

استهدف هذا البحث دراسة (انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي) ، اذ تناول الباحثان عرضا مسرحيا عالميا (الصف الميت) ، لمخرجها (تاديوش كانتور) ، منطلقين من اشكالية الفاعل الاولي والأصلي للصورة وحواسها التشكيلية انطولوجيا في بنية العرض المسرحي ، لأن للصورة انزياحات عدة تتمفصل في ابعادها الثلاثة ، فالأول يمثل (البعد الافقي) والثاني يمثل البعد (العمودي)

والبعد الثالث يمثل (العمق) ، وباكتمال مثلث الجمال الفلسفي للصورة يتم البحث عن عمق اخر هو العمق الفلسفي المتمثل بانطولوجيا الصورة أي البحث في علم ما بعد الصورة وتقنيات تشكلها في فضاء العرض المسرحي .

حدد الباحثان هدف الوصول عبر مشكلة البحث الذي تمثل بالسؤال عن ماهية الصورة وتشكلاتها الأنطولوجية وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي ؟ بغية الوصول لمفهومات تنسجم مع بنية العرض المحدد دون غيره.

كما توصل الباحثان لمجموعة من النتائج يوردان بعضا منها ، اذ تمثلت في ان انطولوجيا الصورة قد شكلت مفهوما غامضا يتناسب وحجم الغموض في التاريخ الانساني عبر كشف صورة الوجود وفيوضاتها على الفضاء الدرامي بمحسوساته الجمالية . وان الفضاء المسرحي للعرض قد اتسم بالصورة الحسية للموت عبر الاداء الذي كان عبارة عن حركات غير متتالية وإشارات تنتمي لحق الحرب والدمار واستلاب الحريات

الاطار المنهجي . الفصل الاول

١ . مشكلة البحث :

ان البحث في المعارف الاولية الاصلية الخالصة هو ما دفع الفلاسفة للخوض في انطولوجيا الانسان وسبر اغوار وجوده الاولي والأصلي ، بعد ان (الانطولوجيا) هي البحث في انماط الوجود المختلفة ، والمسرح واحد من العلوم التي تأثرت بهذا المفهوم عبر ظهور المذهب الوجودي (Existentialisme)، الذي اسس له الفيلسوف الدنماركي (كيركجارد) ، وظهرت في كتابات الروائي (فلوبير) و(ديستويفسكي) واشعار (هولندرين) ، اما في المسرح فقد ظهرت في كتابات (سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار واخرون) ، واللذين قدموا نصوصا مسرحية اشارت الى الانسان واشكالية الوجود والعدم ، اذ تحولت العروض المسرحية (ذات الاتجاهات الوجودية) ، الى فضاءات صورية تعالق فيها التشكيل ليعطيها بعدا ثالثا تتجسم فيه الرؤى الاخراجية على وفق التطورات التكنولوجية التي اصابت الفضاء الدرامي في عمقه وهامشه ، اذ كان اثر التكنولوجيا على الصورة في المسرح بالغا حتى ظهرت بدائل تقنية تعبر عن المعنى الحقيقي للفضاء وتحولاته الدلالية في متن الحدث الدرامي ، مما شكل صراعا في البحث عن الصورة في فضاء العرض المسرحي ، ما بين الصورة الاولية والصورة الاصلية ، وهو نفس الصراع الذي يبحث في وجود الانسان .

لقد سعى (الباحثان) ، عبر بحثهما هذا في السؤال عن ماهية الصورة وانطولوجيتها على وفق حواسها التشكيلية في العرض المسرحي وكيفية تحولاتها من شكلها البدائي الاولي الى شكلها الاصلي المفعم بالوجود الحقيقي وليس الوهمي ، ولهذا اختار الباحثان عنوان بحثهما (أنطولوجيا الصورة وحواسها

التشكيلية في العرض المسرحي) ، وللإجابة عن تلك الاسئلة اصبح الشروع بهذا البحث ملحا للوصول الى نتائج تجيب عن تلك الاسئلة .

٢ . اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية هذا البحث في انه يؤشر عنصرا من عناصر العرض ومعالجته الاخراجية والذي يتعلق بالصورة ألا وهو (انطولوجيا الصورة) ، عبر الحواس التشكيلية للصورة التي تتشاكل وتتعالق مع صورة العرض الاصلية ، كما ان هذا البحث ذو حاجة ملحة للمخرجين فضلا عن الدارسين والعاملين في الحقل المسرحي كما انه يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في فروع الاخراج المسرحي ولاسيما الممثلون ايضا .

٣ . هدف البحث : يهدف هذا البحث للكشف عن:

١ . ماهية الصورة انطولوجيا في العروض المسرحية .

٢ . الحواس التشكيلية للصورة في فضاء العرض المسرحي .

بما يتيح للمخرج من ان يميز بين الصورة الاولية والصورة الاصلية انطولوجيا على وفق بنيتها في فضاء العرض المسرحي .

٤ . حدود البحث:

أ / الحد المكاني: عرض مسرحي لـ (تاديوش كانتور) قدم في ايطاليا .

ب / الحد الزماني: ١٩٩١.

ج / الحد الموضوعي : تحددت موضوعية البحث بماهية الصورة انطولوجيا فضلا عن الحواس التشكيلية لها وتشكلاتها في فضاء عرض مسرحية (الصف الميت) .

٥ . مصطلحات البحث:

(الانطولوجيا ـ ontology):

تعرف (الأنطولوجيا) ، في (المعجم الوسيط) ، على انها " (اسم) ، وكذلك تعني (الفلسفة والتصوُّف) وهي قسم من الفلسفة مرادف لعلْم ما بعد الطبيعة ، يبحث في طبيعة الوجود الأوليَّة ، عِلْم الوجود ، عِلْم الكائن " (١)

يعرف (الوجود) لغويا بانه " مصدر وجد الشيء بصيغة المبني للمجهول ، وهو مطاع لإيجاد كالانكسار للكسر ، وهو لغة تطلق على الذات والكون في الاعيان "(٢)

كما ان تعريف (الوجود) ، بوصفه " كلمة من كلمات اللغة تتطابق مع كلمة الذهاب والسقوط والحلم ، وهي الكليات اللغوية أسماء مثل الطائر والبيت والشيء " (٣)

اما (الوجود) اصطلاحا فيعرف على انه " الوجود مقابل للعدم ، وهو بديهي فلا يحتاج الى تعريف إلا من حيث هو مدلول للفظ دون اخر ، فيعرف تعريفا لفظيا يفيد فهمه من ذلك اللفظ لا تصوره في نفسه ، مثال ذلك تعريف الوجود بالكون او الثبوت او التحقق او الحصول او الشيئية او بما به ينقسم الشيء الى فاعل ومنفعل ، والى حادث وقديم ، او ما به ان يصح ان يعلم الشيء ويخبر عنه ، فهذه كلها تعريفات لفظية اخفى من الشيء المعرف ، ولا معنى لتعريف الشيء بما هو اخفى منه " (٤)

ويعرف الوجود على انه " ليس له حد وليس له رسم ، اذ هو ابسط المعاني وأعمها فلا جنس فوقه يعرف به ولا فصل نوعي يميزه من حيث كون كل ما يعرض للوجود وجودا وأما بالرسم فيكون بما هو أبين من المرسوم ، وما من معنى اوضح وأبين من معنى الوجود حتى يرسمه " (٥)

التعريف الاجرائي لاصطلاح الأنطولوجيا :

هو علم الوجود مقابل العدم ، ليس له حد او رسم ، هو ليس نسخة عن الصورة بل الاصل ، وهو الوجود الواجب والجوهر والعرض ، وهو علم الوجود بما موجود .

(الصورة) (visible picture):

تعد الصورة في المسرح عنصرا مرئيا قد يكون حسيا او ماديا ، اذ تعرف الصورة المرئية على انها " كل ما تقع عليه عين الفرد من صور بوصفها مدخلات , وكل ما تنتجه ذاكرة المتخيل من صور ضمن خصوصية التصور , وتتحدد الصورة أيضا من كونها " توقف الزمن للحظة واحدة "(٦)

اما (هاوزر) فانه يعرف (الصورة) على انها مجموعة " تباينات مستقلة ومنفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلفة " .(٧)

غير ان موسوعة (برنستون) قد عرفت (الصورة) بأنها " تفهم على إنها نسخة مادية أو شيء مادي , لكن على إنها محتوى فكرةٍ يكون الانتباه فيها مركزاً على توعية حسية بشكل ما "(٨)

اما (هوبز) , فانه يرى بأن (الصورة) نتاج الذاكرة " فالأشياء التي ندركها تقع على أعضاء الحس لدينا وتنتج صورا في الذهن ، وتبقى هذه الصور مخزونة في الذاكرة عندما لا يغدو للأشياء ذاتها وجود " (٩)

اما تعريف (الصورة) سيميولوجيا فإنها تعد " علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية : مادة التعبير و هي الألوان والمسافات ، وأشكال التعبير.(١٠)

التعريف الاجرائي لاصطلاح الصورة :

الصورة هي تشكل بصري ذات علامة دالة ندركها حسيا لتترجم الى صور ذهنية ويتم استدعائها عند حضورها كفاعل في الحدث او الموضوع وهي شكل من اشكال التعبير المقصود.

(الحواس التشكيلية)(Fine art senses) :

تعرف (الحواس) لغويا على انها " الحس بكسر الحاء من أحسست بالشيء وحس بالشيء يحس حسا وحسا وحسيسا وأحس به وأحسه شعر به وأما قولهم أحسست بالشيء ، حس بالشيء يحس حسا وحسا وحسيسا وأحس به وأحسه شعر به " .(١١)

كما يصنف الفن التشكيلي على انه فن بصري او مرئي حسي ولهذا يعد من الفنون البصرية ، اذ تعرف (الحواس التشكيلية) على انها " فن حسي على مستوى التشكيل وفن ما وراء الحسي فيما يخص الفنون التعبيرية ، اذ تتشكل المادة عبر الفنان لتنتج عملا ، وكلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث مع التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات " (١٢)

كما تعرف (الحواس التشكيلية) على انها " قدرة ايحائية فذه في التعبير عن الاحساس العاطفي والوجداني ... فتعطي المسموعات الوانا ، وتصير المشمومات انغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة " (١٣)

اما (الجرجاني) فقد عرف (الحواس) على انها تلك " القوة التي ترتسم فيها صور الجزئيات المحسوسة فالحواس الخمسة الظاهرة ، كالجواسيس لها ، فتطلع عليها النفس من ثمة فتدركها ، ومحله مقدم التجويف الاول من الدماغ ، كأنها عين تتشعب منها خمسة أنهار " .(١٤)

التعريف الاجرائي لاصطلاح الحواس التشكيلية :

هي تلك القوى البصرية والسمعية والشمية التي تتتابع عبرها بنية الصور المتلاحقة على وفق المرجعيات المعرفية ذات القدرة الايحائية بشقيها الحسي والمرئي لتتعالق في ذهن المتلقي لتنتج صورة جديدة .

الفصل الثاني

المبحث الاول / انطولوجيا الصورة

إن المعارف العقلية الاولى الخالصة منذ نشأة الخليقة حتى يومنا هذا ، تأسست على منطلقات فلسفية متنوعة المضامين ، فهي تتسم بالقدرة على محاكاة الزمن على وفق المفهومات الفلسفية وبما يتشاكل مع الاحداث وتفكيك شفرة الاشكالات التي ترافقها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وفنيا وإنسانيا ، اذ تعمل تلك المفهومات على تقديم طروحات فلسفية لمعالجة البنيات الاجتماعية لا سيما بنية الوجود وفاعلية الانسان وموقفه منها ، فضلا عن القصد الاول للصورة ومعناها قبل تحولها الى صور متعددة على وفق مفهوم التكرار ، فالأنطولوجيا هي مغادرة الممكن في متن التجربة الانسانية الى منطقة اللاممكن في المعرفة ومحاولة اعادة ترتيب الصورة العقلية الاولى ذات السمات الخالصة في جوهر العقل .

إن انطولوجيا الصورة مرتبط بالدرجة الاولى بالصورة ذاتها فضلا عن مخرجاتها المرتبطة بالمرجعيات الاولى الخالصة بما يساهم في اعادتها الى شيئيتها ثم كشف المضمر في تفاصيلها وما

جاورها من اشارات ودلالات قد تكون مبهمة في ظاهرها ولكنها تتكشف حين نستمكن المضمر فيها ، اذ قد تبدو الصورة على وفق المفهومات " غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدًا وواسع جدًا ، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص ، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة "(١٥) اذ يمكن للصورة ان تتمحور في اكثر من مركز وقد تكون في بعض الاحايين هامشا ، وهي ذات قدرة على التغاير والتغير حسب مخيلة المتلقي الذي يستجيب لما يطرحه فضاء العرض المسرحي وبما يسمح ببناء منظومة التلقي ومخيلته الاستباقية لما سيحدث .

إن لغة المسرح هي لغة شاعرية فاعلة تبنى على اساس الصراع المتكافئ ، وعناصر العرض المسرحي ما هي إلا محطات تتماهى معها الشخصيات وتدور في فلكها عبر مجموعة من الاضطرابات التي يعاني منها المكان او الزمان او الحدث والموضوع ، كون تلك العناصر تتفاعل فيما بينها لتشكل من محطات الصراع منطلقا لكشف المضمر في الاحداث وفي بنية الشخصيات ، كما انها تساهم في الكشف عن المسافة الجمالية للأسئلة الفلسفية التي تتوالد في بنية الصراعات مخلفة ورائها سلسلة من الصور ، فالصورة هنا قد يصعب تحديدها ورسم ملامحها وعمق تأثيرها ، بل قد تشكل " اضطرابا في التحديد الدقيق حتى بدت تحديداتها غير متناهية ، وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين "(١٦) لان الصورة الكلاسيكية غير الصورة في عصر ما بعد الحداثة ، لان الاولى لها محددات وقوانين وثوابت ، على عكس مفهوم الصورة في المسرح اليوم فهي اصبحت في عدة انساق تتشاكل مع مفهومات فلسفية متعددة ، ومن كل تلك المفهومات تبرز مفهومات جديدة تعطي للصورة المسرحية معنى مغاير مما يشكل صعوبة في فك شفراتها لكنها ليست مستحيلة ، اذ تعود أغلب جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة إلى حملها " لدلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي "(١٧) اي عدم الوقوع في فخ القوالب الثابتة ، فالمسرح فعل متحرك غير ساكن منذ نشأته وحتى اليوم ، اذ كانت للصورة تحولات في فضاء العرض المسرحي ابتداء من المسرح الاغريقي القديم حتى مسرح ما بعد الحداثة ، غير ان المتغيرات المؤثرة التي احدثت انقلابا في طبيعة المسرح نصا وعرضا وتلقيا جعلته يبحث عن مساحات اوسع عبر التأويل في منظومة العرض المسرحي بشكل عام وبنية الصورة المسرحية بشكل خاص مما تطلب من المسرح ان يستميل الفلسفة بعدها واحدة من الاسس التي احتوت المسرح كونه شعرا وبلاغة وارتبطت بداياته بالأسطورة والرمز ، فضلا عن الطقس الديني الذي كانت تمارس فيه الفعاليات المسرحية كجزء من التعبير عن البطولات في الحروب الاسطورية عبر الاعياد الدينية كأعياد (ديونيسيوس) .

لقد مرت الدلالات والإشارات بعدة تحولات في المسرح بشكل عام وفي نظم الاداء بشكل خاص ، اذ توسعت المخيلة نتيجة التوسعات الحاصلة في المختبر المسرحي المرتبط بالتطورات التكنولوجية على

جميع الاصعدة ، وقد اثر ذلك في تغيير شكل العرض وبنية النص وطبيعة التلقي ، كل تلك التأثيرات ساهمت في بناء فضاء جديد للعرض تمثل في معالجات اخراجية غيرت شكل مسرح العلبة الى اشكال عدة فانزاح المكان ومعه انزاحت بقية عناصر الانتاج وعناصر العرض المسرحي الى اشكال متعددة فلم يعد ذلك البناء التقليدي الكلاسيكي لتأتي بعده الكلاسيكية الحديثة ثم الطبيعية والواقعية حتى متغيرات المسرح ما بعد الحرب العالمية الاولى والثانية وما بعد الثورة الصناعية ، لذلك فان المتغيرات في بنية المجتمعات تتحرك على وفق حاجاتها ومتطلباتها ، مما دفع القائمين على الفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص بالتفكير الجدي لابتكار مضافات جديدة وأزمنة افتراضية لمعالجة المشكلات التي يقدمونها على خشبة المسرح ، ومثلما حدث في مسرح (جاري) ، اذ ان " عرض (الملك اوبو) ، شكل تحولا مسرحيا جذريا عميقا تمخضت عنه الاتجاهات التجريبية في المسرح العالمي ، كالتعبيرية ، والسريالية ، والطليعية ، والبصرية ، والطقسية على مختلف اشكالها "(١٨)

اما على مستوى (انطولوجيا الصورة) فقد اهتم (غادامير) مؤسس مدرسة التأويل والذي اشتهر بعمله على (الحقيقة والمنهج) والذي اثار الكثير من الاسئلة التي تعمل على تغيير الفرضيات دون التوقف عند رؤية ثابتة او تلقي ساكن ، خاصة على مستوى العرض المسرحي ، لان جوهر الفن مبني على الحركة والحركة تعني الحياة والتوقف يعني الموت ، وهي منحنيات تعمل على تفكيك الوجود للبحث عن معانيه الحقيقية ، فالفلاسفة عمدوا في بحوثهم للكشف عن ذلك المعنى الذي يستتر خلفه الكثير من المعاني والذي يشكل جماليات الفضاء الدرامي ، بعد ان فضاء العرض المسرحي عند (غادامير) " بوصفه مبدأ جوهريا بالنسبة للفنون الأدائية ـ يحتل حيزا واسعًا من تفكير غادامير، ويعطي مصداقية أكبر للاقتراب من تفسيره للظاهرة الفنية. إذ تشير عملية العرض إلى الوجود بأن تجعله حاضرا ، بحيث يشارك المشاهد في هذا العرض بناء على حاضره الخاص . ومن هذا المنظور ينبغي الاعتراف إذن ، بالأولوية المنهجية للفنون الأدائية ، لاسيما المسرح ، أين تتخذ المواجهة مع الذات بعدًا " تاريخياً " Chronique"(١٩) والذات هنا تمثل الصورة الاصلية غير التي نراها في فضاء العرض فالأصل ينتمي الى المتغير الذي يبحث عن منفذ للظهور بأشكال مختلفة تساهم في بناء الفضاء الدرامي بجمالية عالية .

ان انطولوجيا الصورة يمكن لها ان تشكل وجودا اصليا في الفضاء المرئي الادائي اذ له قدرة على التحول مما يشكل ايقاعا فاعلا في بنية العرض المسرحي " لكن المشكلة تنشأ حينما نحاول تطبيق هذا المنظور الأنطولوجي على الفنون اللا أدائية ، كالرسم والنحت وفن العمارة . ذلك أن هذا النوع من الفنون يبدي مقاومة أولية لإمكانية توسيعه ، ففي الفنون التشكيلية يظهر العمل بأنه ينطوي على هوية ثابتة لا تسمح بأي تنوع في العرض ، فبإمكاننا أن نخبر العمل الفني التشكيلي مباشرة دون الحاجة إلى وساطة ، وهذا ما يمنع من تطبيق نمط وجود اللعبة كما حدده غادامير بوصفها عرضًا على نمط وجود العمل

الفني التشكيلي"(٢٠) وهذا هو خلاف الدراما التي تمتلك قدرة لإزاحة الصورة من موضعها الاصلي الى موضع اخر قابل للتأويل ، لان الحواس التشكيلية هي التي تحدد مسارات الصورة لونا وشكلا ومعنى فضلا عن الفضاء الذي تتفاعل فيه كونها تعمل ضمن نظام اللعب وهو اساس الصراع في العرض المسرحي .

لقد سعى (غادامير) للامساك بالصورة كونها تمثل الوعي الجمالي المتقدم خصوصا في الفنون الادائية على عكس اللوحة التشكيلية اذ ان " استقلالية اللوحة التي لا تشير إلى شيء آخر غير ذاتها ، تضع العرض بوصفه العنصر التكويني للفنون الأدائية خارج اللعبة " (٢١) فعندما تكون اللوحة خارج اللعبة تفقد حيز انعتاقها من الاطر التقليدية لتصبح منغلقة على ذاتها والأصل هنا هو عرض الصورة في الزمان والمكان المحددين سلفا كجزء من اللوحة ومتتم لها .

إن عمليتي الخطاب الصوري والتلقي المسرحيين تتماهى في الخطاب الذهني الذي يتشكل في مخيلة العرض فضلا عن مخيلة التلقي في بنية تكوينية للصورة عبر التمظهر الانطولوجي على وفق الصياغات الاخراجية ومعالجاتها للفضاء النصي والعرضي وصولا لعرض التلقي على وفق مفهومات تتعلق بالمرجعيات الفكرية والفلسفية المرتبطة بالمعنى الذي يزيح الموجودات المادية عبر توليف الصورة انطولوجيا .

إن انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي يرتبط بشكل وثيق وجوهري بالصورة الاصلية التي تتواجد في فضاءها او بيئتها او في فضاء العرض المسرحي ... وكون العرض صورة وليس الأصل لا يعني أنه وجود ناقص أقل شرعية ، بل واقع مستقل بذاته ، هكذا ، تظهر علاقة الصورة بالأصل مختلفة تمامًا عن علاقة النسخة به . إذ لا تشير الصورة إلى ما هو ممثل فيها ، لأن ما تشير إليه يكون ماثلا هناك بالفعل ، وطبقًا لذلك فما هو ممثل يوازي في أهميته الكيفية التي يعرض (يمثل) بها ... فكل عرض مسرحي من هذا النوع هو عملية أنطولوجية ، ويجلب معه مساهمته الخاصة في المقام الأنطولوجي لما هو ممثل ، اذ ان انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي لا يدل على زيادة وفائض للوجود ، بل ان وجوده ينمو عبر العرض ، وبوساطة عناصر الصراع الذي تهيمن على المشهد مرورا بحبكات متعددة ومتطورة ، ولهذا السبب يتحدد محتوى الصورة أنطولوجيًا بوصفه فيضًا للأصل في فضاء العرض المسرحي .(٢٢) مما يدفع باتجاه بنية صورية بصرية تمتزج بفيوضات الاصل الصوري دون غيره ، عبر عدة مستويات فكرية وجمالية وتقنية وفنية .

ان انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية تنبع من الوجود / الاصل ، وتلك الثنائيتان لا تبرحان فضاء العرض دون ان تتشاكل مع بقية عناصر العرض وتفيض عليها لتتعالق مرة اخرى في فضاءات

مجاورة تزدحم بالصور الذهنية التي تخاطب مخيلة المتلقي بوساطة الحواس جميعها لترسم لوحة تشكيلية بأطر متعددة ذات ابعاد مفتوحة على التأويل والانزياح دون التوقف عند حدود ما .

ان تطور مفهوم الفيض في تجليات الصورة الاصلية انطولوجيا هي نتاج الذاكرة بعدّها صندوقاً مغلقاً ينفتح بوساطة الاثارة لتشكل ايحاء وتفيض بلاغة في الفضاء الدرامي بالممثل والحوار او بالسينوغرافيا وحتى بالشغل المسرحي ، فهي مفردات تعوم على فضاء ملبد بالصراع تثير الكثير من التناصات ما بين حدث وآخر وما بين شخصية وأخرى وما بين لون وأخر ، صراع الثنائيات الذي يتفاعل عبر الحدث او الموضوع لينتج كيمياء العرض .

ان " مفهوم الفيض وتطبيقه على الجمالي ، هو ما يؤسس المقام الأنطولوجي الايجابي للصورة . فجوهر الفيض يعني أن ما يفيض يعبر عن زيادة وكثرة ووفرة ، ولا يعني أن الشيء الذي يفيض قد أصبح أقل مما كان عليه ، ومنذ اللحظة التي يصدر فيها المتعدد المتكثر عن الواحد الأصلي (الإله One) دون أن يؤدي ذلك إلى الانتقاص من وجوده ، فإن ذلك يعني أن وجوده ينمو " .(٢٣)

ان نمو الوجود او النمو الأنطولوجي للصورة انما ينمو في الاصل لا في الاستنساخ ، لان النسخة الثانية ما هي إلا انعكاس للأصل ، وهي لا تحمل نفس الصفات انطولوجيا وهي في نفس الوقت منغلقة على ذاتها وثابتة غير متحركة وتخلو من الروح ، غير ان الاصل هو المتحرك الذي يحمل جينات التطور والنمو وقابل للتغير والانبعاث في كل لحظة وهو عامل ديناميكي لتطور الصورة /الاصل ، اذ " أن هناك تطابقًا تامًا بين نمط وجود اللعبة التي تقوم في جوهرها على العرض ، ونمط وجود العمل الفني في الفنون التشكيلية ... لأن الصورة تشير إلى عملية أنطولوجية وحدث وجود . وكل فهم حقيقي للبنية الأنطولوجية للصورة يقتضي الانطلاق من ظاهرة التمثيل . فبفضل الصورة يصل الوجود إلى تجل محسوس ذي معنى ... فأنطولوجيا الصورة هي بمثابة آذان على سقوط الامتيازات الممنوحة للصورة المؤطرة من طرف الوعي الجمالي ، لأن الصورة لا يمكن أن تنفصل أبدًا عن عالمها" . (٢٤)

الفصل الثاني

المبحث الثاني / الصورة وحواسها التشكيلية في فضاء العرض المسرحي

ان المسرح وعلى مر العصور كان زاخرا بتلك المعاني التي تطورت بتطور مفردات الحياة التي كان محورها الانسان ومركز تلك التطورات التي اثرت على خطابه الفكري والإنساني والنفسي فبدأ رحلة بحثه عن وسائل وأنساق تساعده في التعرف على انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي وتحديدا الصورة البصرية كجزء من الخطاب الدرامي المؤسس على نتاج الفنون التعبيرية كالمسرح والفن التشكيلي والصورة السينمائية او الفوتوغرافية على وفق التجريب المسرحي الحديث ، اذ

يعد (شاينا) [*] احد المخرجين المهتمين بالتجريب المسرحي ليس فقط في بولندا فحسب بل على مستوى العالم ، وهو " صاحب التجارب المسرحية في مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحي والتشكيل المرئي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخزونه الانساني ، انه صاحب ما يطلق عليه (مسرح الدمار)، (مسرح الموت)، (مسرح مأساة الانسان والعالم)، في نهايات القرن العشرين" .(٢٥)

تعد نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين عصرا للصورة والاستعارات البصرية ذات الرؤى التشكيلية للعالم الموضوعي على مستوى المخيلة الابداعية مما حسنت من الخطاب المعرفي للإنسان على وفق تصوراته المستقبلية وقراءاته المتجددة للميثولوجيا فضلا عن مخيلته المبدعة.

ان انطولوجيا الصورة في العرض المسرحي تعد فضاء مهما يصنع فيه المخرج المسرحي معادلاته وتصوراته وانثيالاته الصورية بشكل يتيح له بناء رؤية واضحة وتشكيلية ذات مكونات جمالية وفكرية ينتج عنها صورا ذات معنى دلالي.

كما ان (دافعية)، الفن التشكيلي تمنحنا محفزا للمخيلة ، (مخيلة المخرج المسرحي / مخيلة التلقي) الممتلئة بالمرجعيات المعرفية والوسائل الفنية وكما اشار اليها (ماكدوغل) [*] اي (الدوافع)، على " انها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به او يفكرون فيه"(٢٦) كجزء من معرفتنا المسبقة بالمكونات الجمالية والفكرية لمعنى الصورة المرئية والتي يقابلها في الفن التشكيلي مكونات اللوحة وذاكرة اللون وأسرار اللغة البصرية التعبيرية . وهذا ما يذكرنا بآلية عمل المخرج المسرحي واستخداماته لحواسه التشكيلية في بنية العرض المسرحي.

ان (شاينا) ، استطاع البحث في حيثيات المادة واستنباطه لقيم جمالية مما اعطى للتشكيل مديات فكرية وجمالية لمعنى (اللوحة / الصورة المسرحية) ، فضلا عن تشكلها على وفق ضرورات وجودها ، اذ هي لا تخلو من صعوبات لأنها " تنبع من تكوينات الفضاء المسرحية الزاخرة بالحركة والمتممة للحدث ، لتمثل معا سردا تشكيليا مسرحيا ... والصفة الرئيسية / الحقيقة للعمل الفني عند (شاينا) ،هي تحطيم الخيال الاستعاري وانهزامه امام أعين النظارة اذ تتمثل الطبيعية في تجريدية فنية ... انها حركة وحدث وحالة "(٢٧) وعليه فان (شاينا) قد بشر بأسطورة السطوح والكتل والألوان وحاول منح تكويناته الجمالية والفكرية حسا تشكيليا بأبعاد صورية مرئية وبأساليب تأويلية او استعارية على وفق مضمون القسوة في

---

[*] شاينا (جوزيف) ولد في بولندا، رسام، سينوغراف، مخرج، مدير المسرح التجريبي (ستديو). وفي أثناء الحرب العالمية الثانية كان سجيناً في معسكري الاعتقال الرهيب (باوشفيينشيما) و (بوخينوالد). في عام (١٩٦٢) اشترك مع المصلح المسرحي (غروتوفسكي) في تنفيذ العرض المسرحي (اكروبوليس) في عام (١٩٧٣) وادار مسرحه التجريبي (Studio). يتعامل (شاينا) مع العرض بعدّه رؤية بلاستيكية (تشكيلية) وبلا ريب فأن اعماله المسرحية يُشاهد فيها قدر غير ضئيل من الانجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحي... أنشأ تيار مسرحي يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية، التي تصبح بديلاً في اعماله عن رؤية ادب المسرح... من اهم اعماله (ربليكا) و(دانتون) و(سيرفانتيس) و(فاوست). توقف عن إدارته لمسرح ستديو التجريبي، ليصبح مخرجاً مسرحياً متفرغاً يخرج أعماله المسرحية في بولندا وخارجها. للمزيد ينظر: هبنر (زيغمونت)، جماليات فن الإخراج، تر: عبد الفتاح (هناء)، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٣، ص ص٢٢٦-٢٢٧.

[*]وليم ماكدوغل (١٨٧١-١٩١٨) عالم سلوك إنكليزي، أطلق على الدوافع مصطلح "الغرائز". للمزيد ينظر: دافيدوف (لندا ل)، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط٣، القاهرة: (الدار الدولية للنشر والتوزيع)، ١٩٨٣، ص٤٣١.

الزمن والتهديد الذي يحف بالجنس البشري وإبادته ، وقد اعتمدت تكويناته الجمالية والفكرية على قوتين (الدمار ـ الصراع) وقد وظفها في عروضه عبر تفكيك النص وتحويله الى صرخات وثرثرة قد لا يفهم منها معنى واضح ، كذلك اشغال المكان صوريا وصوتيا وملئه بملحقات عديدة تتسم بالوحشية وتتحرك بعنف مضيفا اليها نظام الالوان ذات البهرجة المستخدمة في السيرك اذ يكون الاستيعاب الصوري البصري مصحوبا بموسيقى متصاعدة كموسيقى الروك آندرول .

وعلى جانب آخر من تشكل المكونات الجمالية والفكرية لمعنى الصورة المرئية على وفق حواسها التشكيلية في العرض المسرحي نجد ان تجارب (كانتور) [**] قد تميزت بالأسلوب التشكيلي بصيغه المتقدمة والتي كانت تمتاز باللون والخط والظل والضوء وهي البؤرة التي يستلهم منها (كانتور) ، رؤيته للأشياء وبما ان الصورة المرئية وحواسها التشكيلية جزء من اللوحة / العرض ، فكان (كانتور)، يخصها بالاهتمام ويعدها وسيلة من وسائل التجديد في المسرح لأنها حينما تخضع للجمود يكون العمل الفني قد فشل تماما في ايصال معناه وتحقيق اهدافه " كونها تلعب اهم دور في هذا المسرح الجديد ، وتبدو في سياق العرض المسرحي محصلة لعدد من الاحداث والمواقف المسرحية ، التي تصاغ وتشيد عبر مختلف مفردات العرض المسرحي ، وليس مجرد مادة تشكيلية خالصة فقط "(٢٨)

ان الغرائبية المركبة تركيبا هندسيا بوسائل تكنولوجية متقدمة في مسرح (كانتور)، هي نتاج عروضه الـ " مكتظة بالشخوص الغريبة ، مثلا هناك رجل نمت لوحة خشبية في ظهره ، وآخر يملك اربعة ارجل يستعرض امام المتفرجين ... وهناك انسان براسين يحاول ان يوفق بين نتائج افعاله النابعة من وعيين ونظامين لردود الافعال والقرارات ، انه يريد ان يلخص غير الممكن والمخبوء في الطبقات السفلى من اللاوعي والوجود البشري "(٢٩)

ان العرض المسرحي عند (كانتور)، عبارة عن لوحة تشكيلية ، تتخللها مفردات متعددة لا تظهر معناها إلا عبر اللوحة ذات المعاني المتشظية في فضاء العرض وتراكمية الصور انطولوجيا في تكوين وتركيب الصورة المسرحية ، اذ " يأتي المعنى من الحركة الداخلية ذاتها... بداية من الكشف عن اهمية الاشياء الموضوعة فوق تلك الخشبة. وهي تنشئ لغة العرض المسرحي نفسه ، لغة على درجة فائقة من التجريد"(٣٠)

فقد ابتعد مسرح (كانتور)، عن اللغة واقترب من الصورة كونها اصل لا استنساخ ، غير انه حاول استغلال بعض طبقات اللغة حتى وان كانت هامشية لتتحول في عروضه الى مجموعة من " علامات دالة لإبداع معان حقيقية ، لإبداع نوع خاص من الطرق والأساليب الفنية الجديدة ، له اهميته الكبيرة في

[**] كانتور (ثاديوش)، فنان بولندي، متعدد المواهب، فهو رسام بارز ومصمم، ومنظر مسرحي، فضلاً عن كونه من المخرجين الذين اثر في الحياة المسرحية، في بلاده والبلدان الأخرى، أسس عام(١٩٥٦) فرقة تجريبية بأسم (كريكوت2) حيث اعتبرت من أهم المراكز المسرحية الفكرية الطليعية التجريبية في بولندا والعالم، ومن أهم عروضه التجريبية: ١. موت الفصل الدراسي. ٢. فيلبوبولا- فيلوبولا. ٣. اليوم يوم ميلادي. ٤. فليتعفن الفنانون. كما أصدر عدد من البيانات، رافقت عروضه المسرحية وكان أهمها: ١. المسرح المستقل. ٢. المسرح اللاممكن. ٣. مسرح الموت. للمزيد ينظر: عبد الفتاح (هناء)، مسرح كانتور التشكيلي، مجلة القاهرة، العدد٦٠، ١٥يونيو، القاهرة: (مطابع المجلة)، ١٩٨٦، ص٥٦.

تتابع اللوحات وتسلسلها ، وعلى الرغم من قلة الحضور المعنوي (من المعنى)، إلا ان المضمون العام تتسع مداركه في العرض المسرحي وقد يشيد هذا المضمون تحديدا من اللوحات التي يحدث تواصلها داخل الحركة ، تؤدي اهميتها . في نهاية الامر . الى تمثيل تيار يمثل ظاهرة ما في مجال الايقاع المتغير لسير هذه اللوحات وتتابعها ".(٣١) اذ تم حذف المتغيرات السيكولوجية للشخصيات المسرحية في عروض المسرح التشكيلي من داخل العمل وليس من خارجه على ان تكون هذه القراءات مرتبطة ارتباطا وثيقا بدلالات الصورة المرئية في العرض المسرحي على وفق قيمها التشكيلية.

اما " المتفرج في هذا المسرح ذو مهام خاضعة لمرجعيات ، فعليه اولا ان يفك شفرات المشاهد المسرحية ذات الطابع الادبي ولا يتم ذلك إلا من خلال استحضار وصفات الحركة الدرامية التي بواسطتها يتم حدث التلقي من خلال التصوير (الرسم) ، او النحت الخالص "(٣٢)

فالصورة المرئية في مسرح (كانتور) ، تعبير ينتقل الى المتلقي ، وهو بدوره يحيلها عبر مرجعياته المتعلقة بوصفاته الحركية الدرامية التي تلتقي مع صورة الحركة المعبرة . اذ " ان جميع عناصر التعبير المشهدي تعيش على حده : الكلمة والصوت والحركة والضوء واللون والشكل. الواحدة منها لا توضح الاخرى او تصورها ، اذ هي مستقلة في هذا البناء المسرحي "(٣٣) كما ان تشتيت البؤرة في مسرح (كانتور) تعمل على صياغة العناصر كلا على حده دون ان تفسرها او تحللها ، كما ان مسرحه يعمل على تنشيط المخيلة (مخيلة المتلقي) ليكون مؤلفا اخرا للعرض وصانعا له على وفق مرجعياته وافقه المعرفي ، اذ ان (كانتور) يعمل على " نفس الرغبة في إقحام المتفجر في كيمياء العرض من خلال تغذية عروضه بذكرياته الخاصة ، المعاشة منها والمتخيلة ، ملتجئا في ذلك إلى القيء والرغبات التي يمكن أن يشترك فيها كل فرد من الأفراد (مسرحية الصف الميت ، عام ١٩٧٧) "(٣٤) الذي شكلت فيه الذاكرة عند (كانتور) مرتكزا مهما في صياغته للمشاهد داخل الصف المميت عبر صور ذات طبيعة أنطولوجية ترتسم اساسا في الاصل الذهني للمخيلة الاخراجية لتنعكس على فضاء التلقي بصور جديدة .

ويستنتج الباحثان من ان اعمال (كانتور) ترمي منذ البداية الى ايقاعات الفن الحديث وخاصة الصيغ التشكيلية الحديثة للأشكال المسرحية غير التقليدية عبر مشاركة المتلقي بالعرض ، كما انه يحاول ان يضع التشكيل في حوار او ما يسمى بـ(السرد التشكيلي) ويجعل المتلقي مؤلفا مساعدا ، وغالبا ما تكون مشاهده مؤلفة من السطوح الهندسية والفن الشعبي ويعتمد على الارتجال (الارتجال هنا مبرمج اي حوار مبرمج) كما ان (كانتور) اعتمد على رسم الفعل والتجريد المحسوب والفن التشكيلي .

مؤشـــــرات الاطـــار النظـــــــري

١ . انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي تتمركز في مضافات جديدة وأزمنة افتراضية لمعالجة المعضلات التي تقدم على خشبة المسرح ، وتلك المضافات تمخضت عبر اتجاهات

تجريبية في المسرح العالمي ، كالتعبيرية ، والسريالية ، والطليعية ، والبصرية ، والطقسية على مختلف اشكالها وفلسفاتها .

٢ . ان الفضاء الأنطولوجي للصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي انما يحتل المركز في جوهر الفنون الأدائية ، وكذلك يشغل حيزا واسعًا في عملية العرض عبر الوجود اذ تجعله حاضرا ، بحيث يشارك المشاهد في هذا العرض بناء على حاضره الخاص .

٣ . يتحدد محتوى الصورة أنطولوجيًا بوصفه فيضًا للأصل في فضاء العرض المسرحي.

٤ . التمظهر الأنطولوجي الايجابي للصورة هو الفيض ، وذلك لا يؤدي إلى الانتقاص من وجوده ، بل أن وجوده ينمو عبر ذلك الفيض .

٥ . الصورة تشير إلى عملية أنطولوجية وحدث وجود . وكل فهم حقيقي للبنية الأنطولوجية للصورة يقتضي الانطلاق من ظاهرة التمثيل . فبفضل الصورة يصل الوجود إلى تجل محسوس ذي معنى.

٦ . أنطولوجيا الصورة تكشف عن سقوط الامتيازات الممنوحة للصورة المؤطرة من طرف الوعي الجمالي ، لأن الصورة لا يمكن أن تنفصل أبدًا عن عالمها.

٧ . انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية يتشاكل دوره في مسرح ما بعد الحداثة ، ويبدو في سياق العرض المسرحي محصلة لعدد من الاحداث والمواقف المسرحية ، التي تصاغ وتؤثث عبر مختلف مفردات العرض المسرحي ، وليس مجرد مادة تشكيلية خالصة فقط .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

١. مجتمع البحث.

تحدد مجتمع البحث بعرض مسرحية (الصف الميت) للمخرج (تاديوش كانتور) .

٢. عينة البحث

تم اختيار عينة واحدة تمثل مجتمع البحث بصورة قصدية إذ سيتم تحليلها على وفق الكشف عن ماهية انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في العرض المسرحي .

٣. منهج البحث.

اعتمد البحث على المنهج (الوصفي– التحليلي)، في إجراءاته لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى النتائج .

٤. أداة البحث.

تم بناء أداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وكذلك اعتماد العرض المسرحي عيانيا وفيلميا فضلا عن المصادر والمراجع ومراجعة ما كتب عن العرض من دراسة ونقد .

٥ . تحليل عينة البحث

عرض مسرحية : الصف الميت . **اخراج : تاديوش كانتور .**

انتاج : ١٩٩١ . **المكان : مسارح ايطاليا .**

خلاصة قصة مسرحية (الصف الميت) .

الصف الميت تمثل ملحمة الموت التي قدمها (كانتور) في قبو قديم يعود تاريخه الى القرون الوسطى والتي اعتمد فيها على نص مسرحي قصير للكاتب البولندي (فيتكيفتش) عنوانه (الورم الدماغي) ، اذ تشكل فضاءه (١١) شخصية من العجائز يبحثون عن الحياة ويهربون من الموت الى اللاموت ، كما ان مجموعة الدمى تشكل صورة الوجود الاصلي التي ترافقهم كطفولة مقيدة لا تشيخ ولا تموت وكان الزمن توقف عند عمر معين دون حراك ، ليستعيد العرض ذاكرة الحربين العالميتين اللتين دمرتا العالم ومنها بولندا منشأ المخرج وصندوق ذكرياته .

ان عرض مسرحية (الصف الميت) تكشف النقاب عن هول الموت والشيخوخة التي تسبقه ، في اجواء تبعث على الرعب والخوف والهلع ، كما ان العرض يقدم مفهومات فلسفية لانطولوجيا الصورة التي يبدوا عليها الانسان في صراعه ما بين ثنائية الدمية والانسان مع اختلاف الزمن عبر رؤية تشكيلية تبعثر الاحداث وسط فضاء العرض المسرحي المتمثل بالصف الممتلئ بالطلبة والدمى الذين تفصلهم عن جمهور الصالة حبل متين يوحي بعدم الاقتراب ، فالعرض صرخة مدوية ضد الحروب والقتل والدمار وكشف النقاب عن حجم الصفوف الميتة في دواخلنا كما هي سؤال فلسفي وجودي يبحث عن الاصل والعودة اليه ونبذا لاستنساخ الجامد الذي لا حياة فيه .

انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في عرض مسرحية (الصف الميت) .

يبدأ العرض منذ لحظة دخول الجمهور الى قبو تاريخي قديم يعود الى القرون الوسطى لنرى المعلم الذي مثل دوره (كانتور) وهو يقف مسلطا نظره اتجاه الجمهور وهم يأخذون دورهم بالجلوس على المقاعد متمما بتلك الشراكة ما بين العرض والمتلقي رغم وجود حبل متين يفصل بينهما .

ان حركة (المعلم) وهو يضع احدى كفيه على كامل حاجبيه وهو ينظر الى الجمهور لحين استقرارهم في اماكنهم وكأن به قد ادخلهم في جو الصف الدراسي ليصبحوا جزءا من التلاميذ الذين هم على خشبة المسرح ومن ثم ليغادر الى عمق الخشبة في اعلى اعلى وسط المسرح وهو يراقب تلاميذه من خلفهم .

الصف يبدو ساكنا بتلاميذه الذين يواجهون المتلقي وقد انطلت وجوههم بمساحيق خضراء شاحبة وبدلات سوداء ، وهم يتبادلون الادوار نهوضا ببطيء رافعين اصابعهم دلالة الاستئذان للإجابة على سؤال لم يطرح بعد ، في حركة دائرية تطوف حول مساطب التلاميذ كأنها دوامة الزمن الذي يحاولون العودة به الى الخلف الى زمن الطفولة التي لا تحمل بين طياتها سوى صور حقيقية غير مشوهة وغير قابلة للاستنساخ ، انهم عبارة عن اشباح قد عادوا من الموت ، اذ ان انطولوجيا الصورة شكلت مفهومات غامضة كونها امتزجت بالأصل / الوجود ، في دوامة الجمود التي لا تمثل الاصل ولا تكشف عن مضمره القابع في قعر الذاكرة .

تبدأ الحركة الدائرية للشخصيات بالتسارع على انغام موسيقى (فرانسواز فالس) ، ليخلو الصف من التلامذة العجائز ليبقى واحدا منهم ساكنا دون حركة وهو نفسه الذي سيبقى جامدا دون حركة حتى نهاية العرض وكان الزمن توقف عند صورة الرجل حينها ، وكأنه قد اصيب بالشلل فيعود احد العجائز التلاميذ ليصطحبه بحركة دون ان يدير ظهره الى المتلقي ليختفيا في عمق المسرح ، وهنا لا يمكن تحديد اطار معين للصورة كونها تعدت مجموعة من الاطر اذ هي تحمل دلالات مختلفة وترابطات متشابكة ، لامتلاكها قدرة ذات طبيعة مرنة غير قابلة للتحديد فهي تتشضى في اكثر من هامش وتارة تجتمع مراكز الصورة لتشكل مركزا .

يعود التلامذة العجائز وهم يحملون الدمى بطرائق مختلفة فمنهم من يحتضن الدمية ومنهم من تعلقت الدمية على ظهره ومنهم من يجرها خلفه ومنهم من امتطت الدمية على كتفيه ومنهم من حول دميته الى عجلة ، وهم يسيرون على انغام موسيقى كأنها جنائزية وبحركات ميكانيكية لا تمتلك اية روح ، ليستقروا مثلما كانوا سابقا على مساطبهم دون حراك .

وفي مشهد اخر يجتمع التلاميذ العجائز على كشف مؤخرة احدى زملائهم في الصف المتقدم ، ليثيرون السخرية حوله ويتهمونه بأبشع الالفاظ والصور ، كاشفين عن كون زميلهم قد فعل فعلة مشينة داخل الصف فأثار الجميع وتسبب بنشر الوساخة في المكان ، وها هو يدافع عن نفسه كاشفا عن مؤخرته بخجل . ومن ثم يلقي على مسامعهم بعض من الكلمات المتقطعة غير انها مبهمة ولكن بإيقاع يثير الصف ليرددون بعده ما يقول في اشارة الى الكلام الذي انقطعت سبله وصفته عبر الحروب التي انتزعت منه التواصل بين البشر . في اشارة الى ان انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في هذا المشهد تمركز في مضافات جديدة وازمنة افتراضية لمعالجة المعضلات التي تعاني منها تلك الشخصية ، وهي النكوص والانكسار ، وانحسار فكرة المواجهة والرضوخ للأمر الواقع .

وفي مشهد التلميذة العجوز ذات الشعر الابيض وهي تسرع حاملة دميتها ممتعضة وكأنها اصابها الغثيان لتهرب مسرعة باتجاه المرحاض عبر ممرات المسرح حتى تستقر على مقعد غربي في ممر يجلس فيه رجال عراة وكأنهم قدموا من حروب بعيدة . اذ ان الفضاء الأنطولوجي للصورة وحواسها

التشكيلية قد اخذ شكلا ومضمونا اخر خارج الصف وفي الممرات الخلفية ليحتل جوهر الحدث ويكشف عن رجال عراة تناستهم الحروب على ساتر الذاكرة الممتلئ بالدخان وأصوات سرف الدبابات ، انه زمن اخر زمن افتراضي ينقل المتلقي من الصورة الاولى الى الصورة الثانية ويستفز وجوده وكيانه .

وفي الصف يقف المعلم وهو منفعل امام تلامذته وهو يعلمهم كلمات بإيقاعات سريعة ينفذها التلاميذ كل في جانبه المخصص ، لينتقل التلاميذ الى وظيفة الآلة التي تعزف بشكل منفرد ولكل تلميذ نغمة تختلف عن الاخرى ، والمعلم يشير بيديه كأنه مايسترو ومن بعدها تعم الفوضى بخروج التلاميذ العجائز لتبقى الدمى وحدها على المساطب ويعم الصمت بدخول رجل يرتدي الملابس العسكرية وهو جالس على كرسي مدولب ليستقر في وسط الصف . ويكشف المنظور الأنطولوجي للشخصية فراغا كبيرا في اندماجه مع الصورة الاخرى (صورة التلاميذ العجائز) فضلا عن كونها (الصورة الانطولوجية) ، تتمركز في شخصية الرجل العسكري في الجانب الايمن للصف من وجهة نظر المتلقي ، ليصبح تركيز الصورة اكبر وهذا ما يسهل تطبيق نمط وجود اللعبة في فضاء العرض المسرحي .

اما مشهد المنظفة فهي ثابتة في الصف وتعمل على تنظيف المكان من جميع القذارات بعد كل درس وكل فوضى ، ثم ليقف العسكري فجأة وهو يتلو نشيدا ويؤدي التحية باتجاه المتلقي ثم يسير بضعة خطى ليخرج من عمق الخشبة كاشفا عن علاقة الصورة بالأصل والتي قد تبدو مختلفة تمامًا عن علاقته كعسكري خاض حروب عديدة . لنجد ان المقام الأنطولوجي لما هو ممثل في شخصية العسكري ، ويمكن ان نتحسس انطولوجيا الصورة وحواسها التشكيلية في جلوسه على الكرسي المدولب وهو يحمل صحيفة قديمة دلالة على اخبار الحروب المزمنة وهي اشارة لا تدل على زيادة وفائض لوجوده ، بل ان وجوده ينمو عبر العرض ، ولهذا السبب تحدد محتوى حضوره في يمين الصف أنطولوجيًا بوصفه فيضًا للأصل في فضاء العرض المسرحي.

يدخل التلاميذ العجائز مرة ثانية وهم يحملون المرأة العجوز ذات الشعر الابيض ويجلسونها على كرسي عالي بالقوة ، وهناك امرأة عجوز اخرى تتلاسن معها بالكلام ليأتوا بها بعد ذلك ويفتحوا ما بين قدميها ويجلسوها على الة تشبه آلات التعذيب في القرون الوسطى على انغام ايقاع يصدر عن تلك الالة الحديدية والتي يرافقها المعلم وهو يسدد توجيهاته لتلاميذه بالحديث على اشارة منه . ويتزامن مع نفس المشهد حركة المنظفة وهي تنظف كل شيء يقع في طريقها مما يمثل تمظهرا انطولوجيا ايجابيا للصورة (صورة القاذورات) وهي لا تنتقص من وجود التلاميذ بل تعزز حضورهم وتروي حكايتهم كما ان وجودهم ينمو عبر ذلك الفيض الذي ينتج فاعلا ودافعا للكشف عن معطيات الشخصيات على وفق تاريخها الزاخر بالأحداث والألم والموت والدمار .

ان التضاد الحقيقي بين انطولوجيا الصورة والمتمثلة بنسختين الاولى العجائز والثانية الدمى ، وهما يتصدران المشهد فتارة نجد الدمى في المركز وتارة في الهامش وذلك ينطبق على العجائز ايضا ،

عبرة فكرة الخوف المزمنة التي يواجهها ابطال المسرحية ودماهم التي ترافقهم وسط انفعالات وسلوكيات ممتلئة بالقلق والرعب ، لتبدو الصورة اكثر اشارة إلى عملية أنطولوجية وحدث وجود . اذ ان كل فهم حقيقي للبنية الأنطولوجية للدمى وللعجائز التلاميذ تقتضي الانطلاق من ظاهرة التمثيل عبر مجموعة من الحركات والإشارات والسكنات مما يكشف عن معنى الصورة ووجودها الذي يتجلى عبر المحسوس الذي ينتج معنى مغاير .

وفي مشهد النافذة التي يطل منها احد العجائز ليكشف عن صورة الحياة القاتمة ذات المأساوية المركبة في نفوس البشر عبر فكرة الموت التي لا تغادرهم ابدا والفوضى العارمة التي يفتعلونها داخل الصف والمعلم هو المايسترو الذي يضبط ايقاع تلك الفوضى عبر صورة انطولوجية تكشف عن سقوط الامتيازات الممنوحة للفضاء المؤطر بالانزياحات السلوكية للشخصيات بوعي جمالي كون الصورة وحواسها التشكيلية لا يمكن ان تنفصل عن عوالمها .

حين ينظر المعلم الى تلاميذه وهم يغادرون صخب هذه الحياة التي تمثلت بالصف والدمى وهي تتبادل المراكز مع العجائز على المساطب ليتجلى الرجل العسكري شاخصا في وسط الصف والمنظفة وهي تكنس كل الدمى والكتب المتهرئة التي لم يمسسها انسان منذ سنوات طويلة ، تتجلى صورة الموت مرة اخرى انطولوجيا اذ تتشاكل وتعالق في فكرة مسرح ما بعد الحداثة التي تعددت المراكز فيه وتقدم الهامش في احايين اخرى عليها على وفق نسق جمالي وفكري يؤثث لعناصر العرض بحاسة تشكيلية تساهم في بناء فضاء العرض المسرحي .

نتائج البحث ومناقشتها

اولا : نتائج البحث :

١ . شكلت انطولوجيا الصورة مفهوما غامضا يتناسب وحجم الغموض في التاريخ الانساني وهو يكشف صورة الوجود ويفيض على الفضاء الدرامي بمحسوساته الجمالية .

٢ . اتسم الفضاء المسرحي للعرض بالصورة الحسية للموت عبر الاداء الذي كان عبارة عن حركات غير متتالية وإشارات تنتمي لحق الحرب والدمار واستلاب الحريات .

٣ . تجلت سمة الحاسة التشكيلية في العرض عبر التكوينات والتركيبات البشرية ممتزجة مع الدمى لتشكل تاريخا واحدا بأكثر من معنى لتضل متحركة على الدوام .

٤ . عملت المنظومة الاخراجية على تشتيت بؤرة الصورة انطولوجيا وجمعها عبر عناصر العرض في الفضاء الدرامي بشكل مغاير لكل مشهد .

٥ . فرضية العرض تمت في فضاء قبو قديم يعود تاريخه الى القرون الوسطى في معالجة للمكان المرتبط بزمن مفتوح على جميع الافتراضات فضلا عن معالجات الحدث او الموضوع الذي تشاكل مع ثيمة الموت .

٦ . استطاعت الصورة انطولوجيا ان تتمظهر في فضاء العرض المسرحي كعنصر فيض يتعالق مع جميع المشاهد .

٧ . ان الحواس التشكيلية في انطولوجيا الصورة قد انكشفت في سلوكيات الشخصيات المجتمعة في الصف فضلا عن سلوك الرجل العسكري والمنظفة والمعلم .

٨ . المعالجة الاخراجية اسقطت فرضيات البناء التقليدي للصراع عبر اسقاط امتيازات ذلك البناء وإعادة بنية العرض على ضوء الفوضى التي خلقتها الحروب لتصبح صورة الحرب هي الاصل الذي يشبه الموت والتي لا يمكن ان تنفصل عن عوالمها .

ثانيا : الاستنتاجات :

١ . انطولوجيا الصورة هي المادة الاصل ويجب ان تكون مركز الفيض على جميع الصور الاخرى في فضاء العرض المسرحي .

٢ . المرجعيات المعرفية للمخرج انعكست على العرض بما يسمح بنقل التجربة الفردية عن هواجس الموت بحساسية تشكيلية تكشف الوجه الاخر لانطولوجيا الصورة ما بين الموت واللاموت .

٣ . تشكلت بنية العرض من شخصيات ودمى واكسسوارات تنتمي لنفس الصورة في الاصل مما ساعدت على فضح المستور والمضمر في اشكاليات الوجود والعدم .

٤ . ان فضاء العرض المسرحي في عروض كانتور مرتبطة بالمرجعيات المعرفية للمخرج وتاريخه وبهذا فان الصورة انطولوجيا برزت ديناميكيا على الشخصيات وعلى المكان كما كشفت الزمان ومرت بالكثير من الاحداث .

٥ . تجلت الحاسة التشكيلية لانطولوجيا الصورة في العرض المسرحي عبر المواقف المؤثرة التي عاشها الشخوص وكلها كشفت عورة المجتمعات والسياسات التي قضت على جمال الحياة وأهدافها السامية .

ثالثا : التوصيات :

١ . من الممكن تعميم تجارب عالمية على وفق الاتجاهات الحديثة وما بعد الحداثوية كدروس تكشف قيمها الجمالية بوساطة التحليل العيني لتلك الاتجاهات والمدارس والطرائق في مفردات ومناهج طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة بجميع فروعها وأقسامها المسرحية .

٢ . اعتماد التطبيق الحرفي لبعض الاتجاهات كنموذج تطبيقي يفيد الطالب في فهم جميع العناصر والسمات لذلك المنهج .

رابعا : المقترحات :

(دافعية الصورة وتركيبها في فضاء العرض المسرحي)

الهوامـــــــش

(١) انيس ، (إبراهيم) ، واخرون ، المعجم الوسيط ، مج ١ ، ط٤ ، القاهرة: (مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية) ، ٢٠٠٤ ، باب الواو ، ص١٠٤٠ .

(٢) ابو البقاء ، (أيوب بن موسى الحسيني الكفوي) ، الكليات ، بيروت: (مؤسسة الرسالة) ، ١٩٩٨ ، مادة وجود .

(٣) هايدغر ، (مارتن) ، مدخل الى الميتافيزيقا ، ط١ ، تر: (عماد نبيل) ، بيروت : (دار الفارابي) ، ٢٠١٥ ، ص٥٨ .

(٤) صليبا ، (جميل) ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج٢ ، بيروت : (دار الكتاب اللبناني) ، ١٩٨٢ ، باب وجود .

(٥) مراد ، (مجدي) ، والمهندس ، (كامل) ، المعجم الفلسفي ، القاهرة : (دار قباء الحديثة) ، ٢٠٠٧ ، باب وجود .

(٦) اسعد ، (سامية احمد) , الدلالة المسرحية , مجلة عالم الفكر , الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، يناير فبراير مارس ,١٩٨٠, مج /١٠ ، ع/٤ ، ص٨٥.

(٧) مسلم ، (طاهر عبد) ، عبقرية الصورة و المكان : التعبير ، التأويل ، النقد ، ط١ ، عمان : (دار الشروق للنشر والتوزيع المنارة) ، ٢٠٠٢ ، ص٩٩.

(٨) xxx،xxx ، الصورة الفنية (نقلا عن موسوعة برنستون للشعر) ، تر: نايف العجلوني وآخرون , مجلة الثقافة الأجنبية , ع/٢ ، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٨ ، ص٩٦ .

(٩) بريث ، (ر. ل) ، التصور والخيال , تر : عبد الواحد لؤلؤه , بغداد : (دار الرشيد) , ١٩٧٩، ص١٩٢.

(١٠) فضل ، (صلاح) ، قراءة الصورة و صور القراءة ، القاهرة : (دار الشروق) ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٦ .

(١١) ابن منظور ، لسان العرب ، (بيروت) : (دار احياء التراث العربي) ، ج٧ ، مادة حس ، ١٩٩٩ ، ص٣٤٩ .

(١٢) اسماعيل ، (عزالدين) ، الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط٧ ، القاهرة : (المكتبة الاكاديمية) ، ٢٠١٠، ص٤٥ .

(١٣) السامرائي ، (علي اسماعيل) ، اللون ودلالاته الموضوعية والفنية في الشعر الاندلسي ـ من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي ، بغداد : (دار غيداء للنشر) ، ٢٠١٣، ص٢٠٥.

(١٤) الجرجاني ، (علي بن محمد بن علي الزين الشريف) ، كتاب التعريفات ، ج١ ، ط١، بيروت : (دار الكتب العلمية) ، ١٩٨٣، ص ٨٢.

(١٥) مورو ، (فرانسوا) ، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية ، تر: محمد الولي وعائشة جرير، الدار البيضاء : (إفريقيا الشرق البيضاء) ، ٢٠٠٣ ، ص١٥ .

(١٦) صالح ، (بشرى موسى) ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط١ ، بيروت : (المركز الثقافي العربي) ، ١٩٩٤، ص١٩ .

(١٧) صالح ، (بشرى موسى) ، المصدر السابق ، ص١٩ .

(١٨) علي ، (عواد) ، مسرح الصورة ، بلاغة المشهد والطقس والجسد ، نقلا عن : التجنيس وبلاغة الصور ، تقديم وتحرير : فخري صالح ، عمان : (دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع) ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص٢٤٣ .

(١٩) Grondin , (Jean) , Introduction à Hans Georg Gadamer, Édition du cerf, paris, 1999, p78.

(٢٠) مغيث (انور) ، اللعبة والفن عند غادامير ،الفلسفة والعصر، القاهرة : (المجلس الأعلى للثقافة) ، ع/٣ ، ٢٠٠٤ ـ ٢٠٠٥ ، ص ١٧٢.

(٢١) Grondin , (Jean) , Introduction à Hans Georg Gadamer, previous source , p78.

(٢٢) ينظر : غادامير ، (هانز جورج) ، الحقيقة والمنهج ـ الخطوط الاساسية لتأويلية فلسفية ، تر : حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، طرابلس : (دار أويا للطباعة والنشر) ، ٢٠٠٧ ، ص ٢١٩.

(٢٣) غادامير ، (هانز جورج) ، الحقيقة والمنهج ـ الخطوط الاساسية لتأويلية فلسفية ، المصدر السابق ، ص٢١٩.

(٢٤) غادامير ، (هانز جورج) ، الحقيقة والمنهج ـ الخطوط الاساسية لتأويلية فلسفية ،المصدر السابق ، ص٢٣٨.

(٢٥) بشونياك (باربرا لاسوتسكا) ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، تر: هناء عبد الفتاح ، القاهرة : (مطابع المجلس الأعلى للثقافة) ، ١٩٩٩ ، ص ٣٧.

(٢٦) دافيدوف (ليندا ل) ، المصدر السابق ، ص ٤٣١ .

(٢٧) عبدالفتاح (هناء) ، جوزيف شاينا . فنان المسرح البولندي ، مجلة فصول ، مج / ١٢ ، العدد (٢) ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣٣ .

(٢٨) مجموعة نقاد ، ليشيك مونجيك ومسرحه ، تر :هناء عبدالفتاح ، القاهرة : (مطابع المجلس الاعلى للآثار) ، ب ـ ت ، ص ٢٦ .

(٢٩) المبارك (عدنان) ، مسرح تادوش كانتور ، (مجلة الاقلام) ، العددان ، (٦/٥) ، السنة الحادية عشر ، بغداد : (دار الحرية للطباعة) ، ١٩٧٦، شباط/اذار ،، ص ١٠٤ .

(٣٠) مجموعة نقاد ، ليشيك مونجيك ومسرحه ، المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٣١) بشونياك (باربرا لاسوتسكا) ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .

(٣٢) ينظر : عبد الفتاح (هناء) ، مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة القاهرة ، ع/٦٠ ، القاهرة : (مطابع المجلة) ، ١٩٨٦ ، ص٥٧ .

(٣٣) مجموعة نقاد ، ليشيك مونجيك ومسرحه ، مصدر سابق ، ص ٣٦ .

(٣٤) سيف ، (محمد) ، انطوان ارتو وتثوير المسرح ، مجلة نزوى ، عدد(٩٣) ، سلطنة عمان : (مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان) ، ٢٠١٨ ، ص١٣٤ .

Sources and references

1. Ibn Manzur, Lisan al-Arab, (Beirut): (House of Reviving the Arab Heritage), part 7, Hass article, 1999.
2. Abu Al-Baqa, (Ayoub bin Musa Al-Husseini Al-Kafwi), Colleges, Beirut: (Al-Resala Foundation), 1998.
3. Anis, (Ibrahim), and others, Al-Mu'jam Al-Wasit, Volume 1, 4th edition, Cairo: (Arabic Language Academy - Al-Shorouk International Library), 2004, Bab Al-Waw.
4. Brith (R. L), Perception and Imagination, tr: Abdul Wahed Lulua, Baghdad: (Dar Al-Rashid), 1979.
5. Pshuniak (Barbara Lasotska), theater and experimentation between theory and practice, see: Hana Abdel-Fattah, Cairo: (Prints of the Supreme Council of Culture), 1999.
6. Davidoff (Linda L), Introduction to Psychology, see: Sayed Al-Tawab and others, 3rd edition, Cairo: (International House for Publishing and Distribution), 1983.

7. Salih, (Bushra Moussa), The Poetic Image in Modern Arab Criticism, 1st Edition, Beirut: (The Arab Cultural Center), 1994.
8. Fadl , (Salah) , Reading the Image and Reading Images, Cairo: (Dar Al-Shorouk), 1st edition, 1997.
9. Saliba, (Jamil), The Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin Words, Volume 2, Beirut: (Dar Al-Kitab Al-Lebanese), 1982.
10. Muslim , (Taher Abd) , The Genius of Image and Place: Expression, Interpretation, Criticism, 1st Edition, Amman: (Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution Al-Manara), 2002.
11. Ismail , (Ezzedine), Contemporary Arabic Poetry - Its Issues and its Artistic and Moral Phenomena, 7th Edition, Cairo: (Academic Library), 2010.
12. al-Samarrai , (Ali Ismail) , color and its objective and artistic implications in Andalusian poetry - from the Almoravid era until the end of Arab rule, Baghdad: (Ghaida Publishing House), 2013.
13. Al-Jurjani , (Ali bin Muhammad bin Ali Al-Zain Al-Sharif) , Book of Definitions, Volume 1, 1, Beirut: (Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya), 1983.
14. Ali, (Awwad), the theater of the image, the eloquence of the scene, weather and the body, quoted from: Naturalization and the eloquence of images, presented and edited by: Fakhri Saleh, Amman: (Jordanian House of Ward for Publishing and Distribution), 1st edition, 2008.
15. Gadamir, (Hans Georg), Truth and Method - The Basic Lines of Philosophical Interpretation, see: Hassan Nazim and Ali Hakim Saleh, Tripoli: (Oya House for Printing and Publishing), 2007.
16. Moreau, (François), rhetoric: an introduction to the study of graphic images, see: Muhammad Al-Wali and Aisha Jarir, Casablanca: (White East Africa), 2003.
17. A group of critics, Leshik Munjek and his theater, see: Hana Abdel-Fattah, Cairo: (Supreme Council of Antiquities Press), B-T.
18. Moghith (Anwar), Gadamir's Game and Art, Philosophy and the Age, Cairo: (Supreme Council of Culture), v/3, 2004-2005.
19. Murad, (Magdi), and Al-Muhandis, (Kamel), The Philosophical Dictionary, Cairo: (Dar Quba' Modernity), 2007.
20. Hebner (Zygmunt), The Aesthetics of Directing Art, see: Hana Abdel-Fattah, Cairo: (Egyptian General Book Organization), 1993.

Magazines and periodicals

21. Asaad , (Samia Ahmed) , Theatrical Signification, Alam Al-Fikr Magazine, Kuwait: (National Council for Culture, Arts and Letters), January-February-March 1980.
22. Seif, (Mohammed), Antoine Artaud and theater revolution, Nizwa Magazine, issue (93), Sultanate of Oman: (Oman Foundation for Press, Publishing and Advertising), 2018.
23. Abdel-Fattah (Hana), Joseph Shayna, Polish theater artist, Fosoul magazine, volume / 12, issue (2), Cairo: (Egyptian General Book Organization), 1993.
24. Abdel-Fattah (Hana), Cantor Fine Theatre, Cairo Magazine, Issue (60), June 15, Cairo: (Majalla Press), 1986.
25. Al-Mubarak (Adnan), Tadush Kantor Theatre, (Al-Aqlam Magazine), Al-Aqman, (5/6), eleventh year, Baghdad: (Dar Al-Hurriya for printing), February / March, 1976.
26. xxx, xxx, the artistic image (quoting from the Princeton Encyclopedia of Poetry), see: Nayef Al-Ajlouni and others, Foreign Culture Magazine, p/2, Baghdad: (House of General Cultural Affairs), 1988.

foreign sources

Grondin , (Jean) , Introduction à Hans Georg Gadamer, Édition du cerf, paris, 1999.. 27