الاختزال بنية صورية في العرض المسرحي المعاصر (دراسة تنظيرية)

Reduction as a Visual Construction in Temporary Theatre (Endoscopic study)

أ.م.د. بشار عبد الغني محمد

تدريسي في كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

Basharalazawi204@gmail.com

07740937817

1441هـ **الموصل** **2020**

الخلاصة :

تعَد الصورة أحد المطالب الإبداعية في العرض المسرحي، واختلف أسلوب تشكيلها من مخرج الى آخر، بحسب تباين مرجعيات المخرج ومعالجاته، اذ يستند المخرج في النص المسرحي على صور ذهنية صاغها المؤلف المسرحي، ويحولها الى صور حسية داعمة لبصريات العرض.

ويعد الاختزال أحد المعالجات التي يسعى لها المخرج لتجسيد صوره المسرحية، وهو أسلوب قديم ومتجدد بذات الوقت، إذ اعتمد المسرح الآسيوي لدى كل من المسرح الياباني متمثلاً بمسرحَي النو والكابوكي، ثم المسرح الصيني والهندي قديما هذا المبدأ، وجاء مخرجو المسرح الغربي المعاصر، ليسيروا على هداهم، لاسيما (مايرخولد – آرتو – جروتوفسكي – بيتر بروك)، من أجل صياغة وتجسيد صورهم، بين محاولات التقليد أو محاكاة الأسلوب أو التفرد بالجديد، وقد لقى مبدأ الاختزال في الصورة المسرحية صدى كبير لدى الكثير من المخرجين حول العالم.

Abstract

Image is considered as one of the creative requirements in the dramatic show, and its formation style varied from an exit to another according to the variety of the relatedness of the director and his treatments. Because the director, in the dramatic script, bases on mental images that the playwright formed, then changes them into sensual images support the visual stuffs of the show. So, reduction is considered as one of the treatments that the director seeks for in order to embody the dramatic images, which is an old style and renewing at the same time. The Asian theatre implemented such a principle represented in the

Japanese theatre, Naw and Kaboki, and during the old times in the Chinese and the Indian theatres. Then the directors of the western contemporary theatre came to follow their steps, particularly (Mayer Hold, Arto, Krotowiski and Peter Brook), for the sake of forming and embodying their images; moving from imitating or simulating the style or making something new and unique. The principle of reduction in the dramatic image had great ego in many directors round the world.

الكلمات المفتاحية:

الاختزال (Reduction) ، الصورة (Image)

الفصل الأول/الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

سعى الفن المسرحي خلال تاريخه الى انتقاء مختلف الاليات للوصول الى الطريقة المثلى لبناء صوره المسرحية، وقد لجأ المسرح الاسيوي ممثلاً بالمسرح الهندي والصيني والياباني الى اعتماد مبدأ الاختزال في بناء صوره المسرحية، اذ كانت أحد المبادئ التي ميزته عن غيره لأجل الايحاء بكل شيء وبأبسط صورة، وهذا ما جعلهم تحت مرصد المسرح الغربي، اذ اعتمد اغلب منظري المسرح الغربي ذات المبدأ، بالرغم من اختلاف الأسلوب، اذ ان عملية تأثيث الفضاء المسرحي اخذت تتكر اعتماد الاشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركة والدينامية التي ميزت العروض المسرحية المعاصرة، بعد ان تصدر جسد الممثل الريادة في تلك العروض، لذا كان لزاماً ان يتم اللجوء للاختزال والتكثيف، وبعد هذه التجارب لم يعد التكثيف نقيصة، بل مطلباً ملحاً ساهم في تنوع التجارب المسرحية وفق صياغات مختلفة، منهم من اختزل المنظر واخر اختزل الزمان والمكان، وذاك اختزل عناصر السينوغرافيا واضعاً جسد الممثل في الطليعة، وهذا ما دعى الباحث لتسليط الضوء نحو هذه الالية للوقوف على تفاصيلها، ولهذا تجلت مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

كيف اعتمد الاختزال كبنية صورية في المسرح المعاصر؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى اهمية البحث من خلال: تسليط الضوء على صيغة توظيف الاختزال كبنية صورية في عروض [ارتو– مايرخولد– جروتوفسكي– بيتربروك]، وما مدى استفادتهم من اختزال الصورة لدى المسرح الاسيوي متمثلاً بالمسرح الهندي والياباني والصيني، فضلاً عن افادته العاملين في مجال المسرح تمثيلاً

واخراجاً، نظراً لما يقدمه من سعة معرفية، والحاجة الى البحث قائمة كونه بحثاً نظرياً اكاديمياً تخلق المقارنة بين الاساليب اخراجية معاصرة.

هدف البحث: تعرف الاختزال كبنية صورية في العرض المسرحي المعاصر.

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال دراسة موضوعة الاختزال كبنية صورية في عروض المسرح المعاصر.

تحديد المصطلحات

الاختزال لغةً:

جاء تعريف الاختزال بانه:

"خزل يخزل، خزلاً، فهو خازل، ... اختزل يختزل، اختزالاً، فهو مختزل، والمفعول مختزل، اختزال شيئاً من المال: اقتطعه، قطعة وحذفه... اختزل الكلام: أوجزه"[1]

اصطلاحاً:

عرفه (حجازي) بأنه "عملية نفسية علائقية، يختصر فيها الشخص الاخر الى احد ابعاده، أو اوجه وجوده، او احدى خصائصه فقط يبنى من ذلك حكم يعم على كل وجوده"[2] .

كما عرفه (السعيدي) بانه: "طريقة تختزل بها الحروف والكلمات بقصد السرعة... محاولة لتفسير الظواهر أو الابنية المعقدة بمبادئ بسيطة نسبياً"[3] .

وجاء تعريف (البسيوني) بانه: "مجمل عمليات الحذف والانقاص والاختصار الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعه دون الاخلال بالعبر والمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً دون الوصول الى مسخ الشكل الى شكل اخر يختلف دلالياً"[4] .

التعريف الاجرائي:

عملية حذف واستبعاد لوحدات غير فاعلة في مظهرية الصورة، دون الاخلال بالمعاني والدلالات التي تجسدها، من اجل تحقيق اسلوبية خاصة، وفهم للصورة بشكل دقيق، والخروج من الشواهد الظاهرة المباشرة والكشف عن المبهم ذي الصفة الايحائية الباطنة.

الصورة:

لغةً: "صور: الصورة: الشكل. صور. والصَّيِّرُ: الحسَنُ الصورة. وقد صوره فتصور. وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"[5] .

اصطلاحاً :

الصورة تطلق على معان منها "كيفية تحصيل العقل الذي يعتبر الة ومرآة لمشاهد الصورة، وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقاً سواء كان في الخارج ، ويسمى صورة خارجية، او في الذهن، ويسمى صورة ذهنية"[6] .

وعرفها صليبا بانها "تطلق على ما يرسمه المصور بالقلم وآلة التصوير، او على ارتسام خيال الشيء في المرآة، او في الذهن، اوعلى ذكرى الشيء المحسوس الغائب على الحس"[7] .

وعرفها سمير بانها "وعي وفعل منجز بالتخيل، تتكون من مادة قبلية واقعية او رمزية ومن موضوع قصدي متخيل، الصورة خيال استرجاعي يستعيد صور الاشياء المدركة سابقاً، الصورة خيال ابداعي يعيد تشكيل صور لأشياء لم ندركها او تأليف صور جديدة وعوالم ممكنة"[8] .

كما جاء تعريف الصورة المتخيلة بانها "معنى لا واقعي يكمن في باطن الشيء المدرك، وتتلقى الصورة كل دلالاتها ومعناها في انبثاقها، اي في تدفقها وانبثاقها في اللغة"[9] .

وهنا يقدم كيرزايل تعريفاً لبنية الصورة بأنها "نسق من العلاقات الباطنية والمدركة وفقاً لمبدأ الاولوية للكل على الاجزاء له قوانينه الخاصة من حيث انه نسق يتصف
بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي"[10] .

وبهذا الصدد يذكر (حميد صابر) ان "بنية صورة ما شيئاً مختلفاً عن مجموعة العلاقات التشكيلية المكونه له، على ان بنية الصورة هنا انما هي وصف للنموذج لا الواقع المباشر"[11]

التعريف الاجرائي للبنية الصورية: نظام من العلاقات المدركة، ذات تراتبية بحسب الاهمية، تتصف بالوحدة والانتظام، وهي وصف للنموذج لا الواقع، وتتكون من مادة رمزية تكمن في باطن الشيء المدرك، تظهر في حال انبثاق الصورة.

الفصل الثاني/ الإطار المنهجي

المبحث الاول: الاختزال الصوري في المسرح الاسيوي

المسرح الياباني: لليابان اشكال متعدد من المسارح، تحمل خصوصية خاصة لما تتميز به من احترام للتقاليد الصارمة والقوانين التي تحكم اسلوب العرض فيها، اذ ارتبطت في عمومها بالرقص والطقس، وهنا نجد ان اهم اشكال العروض فيها يكمن بنوعين اساسيين هما (مسرح النو، ومسرح الكابوكي) وبالرغم من تصنيفهما كنوعين مختلفين أحدهما ارستقراطي والثاني شعبي، الا انهما يجتمعان باستخدامهما لمفردات العرض بلغة بصرية تشكل معاني جمالية وفكرية نابعة من صلب تذوق المتلقي الياباني.

مسرح النو: يكمن الاختزال في مسرح النو في مكان العرض بصورة عامة، فهذا المكان لا يصلح لشيء سوى تقديم عروض مسرح النو "خشبة المسرح يعلوها سقف معبدي مقوس، ويجلس النظارة حول خشبة

المسرح على ثلاثة جوانب منها، ويمتد ممشى جانبي من فوق خشبة المسرح مخترقاً الجدار الخلفي للمسرح، ويفصل النظارة عن خشبة المسرح حيز متسع على شكل حديقة يتخللها اشجار الصنوبر"[12] .

ففضاء المشهد رمزي الى حد كبير ومؤثث بطريقة مختزلة، ولان المشاهد لا يرى تمثيلاً واقعياً فبالإمكان وخلال حوار الممثل "وبكلماته ايضاً يشرح طبيعة المنظر... فضلاً عن المساعدين في الجوقة في تفسير وشرح الموقف وماهيته بالكلمات والؤثرات الموسيقية"[13] . كما يشمل الاختزال الديكور خلال بعض الاكسسوارات، اذ "يعتمد الديكور على الاقتصاد، فلا يزيد عن مربع من القماش الازرق ممثلاً نبع ماء، او جانب من جبل وسماء مجسدين على شاشة، ويتم التعبير عن الانفعال الجسدي، مثل اشعال النار، دون استخدام اكسسوارات"[14] .

يدرك المتلقي في العرض ما يقدم من صور مسرحية عبر التكثيف، فمن اجل الاختزال يكشف الممثل استخدامه للأدوات، اذ نقف في مسرح النو "امام ادوات مسرحية هي البساطة بعينها، وبعضها ليس الا مجرد رموز وايماء... ويقوم الصمت بوظيفة اخصائية لا تقل اهمية عن الكلمات المنطوقة، والصمت الذي يكمن بصفة خاصة بين الكلمات المنطوقة على خشبة (النو) هو في بلاغة السكون الذي يتخلل الحركة"[15] .

فتشكيل الصورة يتطلب دقة متناهية وتكثيف مدروس، فاللغة البصرية مرمزة يدركها ويفك طلاسمها المتلقي كأتفاق مسبق بين الطرفين. لذا "ينفتح المجال امام عمل الصورة بما تحمله من تضمينات لانهائية، فكل خطوة من قدم، وكل ايماءة من يد، تقاس وتصمم في عناية كبيرة، فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة، ورفع اليد قد تعني البكاء"[16] فأداء الممثل يتم بخطوات محسوبة بدقة، فحركة اليد او القدم تعابير رمزية خلال شكل بلاستيكي، يدعم تشكيل الجسد فيه فضاء العرض، كما ويقوم اداء الممثل بترجمة الكلمات المنطوقة ليشتق منها مفرداته التي تعبر عن مشاعره وانفعالاته "ويجمع الممثل في ادائه بين البساطة اللامتناهية والترميز اللامتناهي"[17]

مسرح الكابوكي: وعلى عكس مسرح النو، تعرض مسرحيات الكابوكي في مسارح كبيرة، وبحضور اعداد غفيرة من المتفرجين، كما ويميل العرض في الكابوكي نحو الفرجة اكثر منه دراما كمسرح النو. ومسرح الكابوكي عبارة عن "مسرح علبة، اسطواني الشكل، يرتفع في عمق المسرح مستوى خشبي اعلى من مستوى الخشبة، ويسمى طريق الزهور، ويستخدم لدخول وخروج الممثلين"[18] .

والكابوكي فن بصري يعتمد الابهار والدهشة وصولاً لإمتاع المتلقي، من خلال استعراضات كغور في عوالم خيالية حلمية، ورؤى شاعرية، تتشكل فيها الصور، اعتماداً على فضاءات بسيطة ومتنوعة، وقطع ديكورية مختزلة وقليلة، تحمل دلالاتها الواضحة والمباشرة، اذ ان " تشفير الايدي لدى اليابانيين لا تعبر عن كلمات وانما عن معاني بذاتها ... وهكذا يتحقق حلم الشرقي في تحويل الفضاء المسرحي الى

ساحة، يتجسد فيها اللامرئي، وساحة يتأكد فيها الحضور، فالمسرح يصبح الاقوى حين يكشف لنا الاشياء غير الواقعية"[19] .

ويعتمد خلال هذا الفضاء مبدأ الاختزال، من اجل الوصول الى تجسيد للمكان، بحسب متطلبات العرض، فيه "يسمح لجميع الافكار والاحلام ان تنفذ على خشبته، بحيث يمكن ان تتحول الى بحيرة وغابة في وقت واحد، وفي بعض المناظر يمكن ان نرى قوارب كبيرة، تستغرق المسرح من يمينه الى شماله"[20] .

والاختزال في المنظر، مشروط بإيصال الصورة النهائية الى صيغة توحي بالواقعية، بالرغم من اعتمادها مبدأ الاختزال والتكثيف، وهذا الاختزال انعكس كذلك على الية عرض الأفعال، واستخدام القطع الاكسسوارية، حيث ان "كثير من الافعال التي تتم على المسرح، تمثل عن طريق الحركات التقليدية المعبرة، دون الالتجاء الى ادوات خاصة، فقد تتم المبارزة في شكل حركة رقص من نوع معين، فيمر السيف قريباً من السيف الاخر دون ان يلامسه، وكذلك قد يتم شرب الشاي من اقداح ليست موجودة على الاطلاق"[21] .

فيمتلك الممثل هنا القدرة على الاداء الجسدي الرمزي، وهو بالأساس يعد كأداة تكثيف واختزال لمفردات طقسية وتقاليد تحقق اتصالاً مع المتلقي، وفق شفرة معروفة، ومتفق عليها مسبقاً بين الطرفين " فالإشارة مجردة وخاصة، وتنعزل عما هو متعارف عليه من وظائف واعضاء الجسد الانساني، في الواقع المعاش، كما ان التعبير لا يكون الا وفق رسمه لحركة يديه ورجليه ووجهه بشكل معبر، حيث تتركز الطاقة، ويتكثف التخيل، وتتضح الهدفية والقدرة على الحسم والنوعية بطريقة اشمل وادق"[22] . وينطبق ذات التكثيف والاختزال الدلالي، في الماكياج، فللأشرار الوانهم المتوهجة، وللأبطال لونهم الابيض، فضلاً عن ما تحمله خطوط التلوين من دلالة تتعلق بالعمر أو المركز الاجتماعي ونوع المزاج.

المسرح الصيني:

جاء تميز المسرح الصيني باعتماده الاختزال كمبدأ في اكثر من محور، من اجل تكوين صورته المسرحية، وفي مقدمتها تشكيله لفضاء العرض، وهنا "يخلق الممثل الفضاء لحركته، بزيه وبالأقنعة، يساعده في ذلك الاقمشة والالوان ذات الايحاء الرمزي ... فاذا كان بناء الفضاء في المشهد شيء اساسي والادوات التي تبني السينوغرافيا بسيطة، تصبح الخاصية الجمالية والقوة الرمزية للمشهد في اكثر حالات ثرائها هي التكوين والتجسيد الديناميكي الذي يبدعه الفنان"[23] .

ولم يتوقف الاختزال عند هذا الحد، بل تجاوزه باعتماد ديكور مختزل، بل بالإمكان وصفه بالغائب فعلياً، فتجسيد الشكل كان بديلاً عن الديكور "كان على الممثلين اتباع اشارات متعارف عليها، مثل القرع

على الباب (وهو باب وهمي) وفتحه، وركوب الحصان، والنوم والبكاء والموت، مما كان يشكل حركات ترمز الى الفعل"[24] .

ولتأكيد الصورة، يدعم الممثل اختزال الشكل المقدم بأفعال مؤسلبة رمزية، تحمل دلالاتها خلال تعدد صيغ الحركة الداعمة لتشكيلات الحركة لممثلين آخرين، فمن اجل تصوير الريح مثلاً، نرى الممثل "يتمايل في سيره، وهو يعبر خشبة المسرح، حاملاً علماً صغيراً اسود، وثمة لوحات مرسوم عليها سحب متموجة، رسماً ركيكاً، يحملها عمال يحركونها قبالة النظارة"[25] .

ويتمحور الاختزال بحركات رمزية تتمفصل الى نمطين، اولهما يقوم على حركات مصاحبة للإكسسوار، اذ يكتفي الممثل بالقيام بتحريك مجاذيف بيديه، ليشكل صورة الابحار بقارب، والنمط الثاني والاكثر اختزالاً، اذ ينجز الحركة دون اي اكسسوار، اذ بمجرد ان يناوب الممثل حركة قدميه وذراعيه، ليدرك المتلقي ان الممثل يصعد درجاً، دون الحاجة لوجود الدرج، ليقرب الصورة لذهن المتلقي [26] .

ويمثل ستاراً معلقاً امام كرسيين اختزالاً لصورة سرير، ويصور جدار قلعة بواسطة قطعة قماش يمسكها عمال المسرح، وتصوير عربة أو اية مركبة صغيرة، تختزل بواسطة علمين من الحرير الاصفر، رسم عليهما عجلات، ويؤدي الممثل حركاته بينهما، ويديرهما كأنه يركب عربة.[27] . ويظهر هنا ان اداء الممثل، يعلب دوراً اساسياً في تشكيل الصورة المختزلة، ويدعم ذلك بعضاً من القطع الديكورية، التي تحمل رموزاً تساهم في انشاء الصورة المقدمة للمشاهد، "فالكرسي المستند الى جنب واحد، يمثل الصخرة، والسجادة المرسوم عليها ازهار تمثل الحديقة، والمنضدة تمثل الجبل، وكل انواع الاشارات من رمزية او تقليدية تمثل حركات لا تظهر في الحياة الواقعية"[28].

وفي المسرح الصيني تشكل الحركة المؤسلبة والمختزلة، رمزاً من رموز العرض، التي تعوض عن الحوار، ويتطلب ادراكها معرفة المتفرج لهذه اللغة المختزلة ومعانيها، باختلاف مصادرها في جسد الممثل، من حركة العينين والرأس، الى حركة الايدي والاصابع والاقدام، وهذا ما يحمل "عبء ايصال الزمن والمكان والجو العام على الممثلين الذين يتدربون منذ سن مبكرة، على السيطرة البهلوانية على أجسادهم ويتعلمون اضافة الى ذلك مجموعة كبيرو من الايماءات التقليدية"[29]

وهنا يرى الباحث، ان المتلقي الصيني لم ينظر الى الواقعية بعدّها غير ضرورية فحسب، بل قد يصل الامر الى عدم الرغبة في تلقيها، لذا توجب حضور الخيال وبقوة في المشهد ومدعماً بمبدأ الاختزال، فكل الافعال المطلوب عرضها، يتطلب من الممثل ان يطلق العنان لخياله، فاذا "تعين على الممثل ان يخوض في الماء، لوّح بعلم صغير مرسوم عليه سمك، واذا كان مفروضاً ان يركب حصاناً، اتخذ خطوات طويلة وفرد سوطه، فبدلاً من تقليد الواقع، نجد ان الممثل الصيني يقدم لنا رمزاً متفقاً عليه، يمكن تخيل الواقع عن طريقه"[30] .

المسرح الهندي:

يعتمد هذا المسرح، التمثيل الذي يقوم على الاداء المؤسلب والخيال بشكل أساس، ويرتكز العرض باعتماده على الرقص والغناء والشعر كمرتكزات أساسية، يقوم عليها شكل العرض، من اجل هدف واحد، وهو خلق الشعور بالسعادة والمتعة، فهم ينظرون الى الدراما بعدّها "فناً مسرحياً يقوم على التخيل وليس واقعاً، انها تعالج الزمان والمكان معالجة تخيلية، فنجدنا ننتقل من مكان الى آخر (مفترض)، فهي لا تتكون من منظر واحد، وهذا يفرض ازمة مختلفة اضافة الى غياب وحدة الفعل"[31] .

ويكمن الاختزال في مفاصل عدّة، ومنها تشكيل الصورة والفضاء في العرض، اذ لا شيء على المنصة يوحي بمناظر واقعية، فالمكان يختزل علاقاته بالأصل، اي القصر مثلاً، بل يعتمد على احالات دلالية للمكان، "والامثلة متعددة حول تأكيد القدرة التخيلية التي يضع فيها المتفرجون، لكي يضيفوا للعرض بعداً يسهم فيه الخيال لإكمال صورة العرض الحركية، عن طريق استخدام المناظر التخيلية، بواسطة طرق الاداء الايمائية، التي تنظم معالم المكان، وحجم الاشكال التخيلية"[32] .

فالممثل هو من يقع على عاتقه تعويض ما يتم اختزاله في العرض، فالشخصية هي من تخلق الحياة على المنصة، وتخلق صور حسية مختزلة للمكان والبيئة، بفضل ما تقوم به حركات، تحمل منظومة دلالية عالية، فلم يكن هناك ديكور بالمعنى المتعارف عليه، بل "مجموعة اكسسوارات فحسب، يحملها الممثلون معهم من مرحلة الى اخرى في العرض، فقد كانت تضم صخوراً مزخرفة وعربات وهياكل متحركة ودروعاً وتروساً واسلحة مختلفة، واعلام ونماذج حيوانات من الطمى"[33] .

فحركة الممثل، تعد الحد الفاصل في اختزال كل ما هو مألوف، ويقربنا من الواقع، من اجل عرضه خلال صور حركية متخمة بالدلالات، ومدعومة بالشعر، "ان الاستخدام الايمائي لمكونات العرض، يؤكد على طبيعة توظيف الدلالة الرمزية للحركة واشاراتها، بطريقة عرفية، الى الدال والمدلول، عن طريق العلاقة التي يثيرها الرمز، في الايحاء عن معاني الصورة الحركية داخل العرض، والمدعومة بالصورة السمعية للإشعار"[34] .

وما تم اختزاله من بنية صور المناظر وفضاءات العرض، يتكرر في عناصر أخرى، فالاختزال هنا من اجل تحقيق الطقسية لتقاليد دينية في العرض، فالمكياج والازياء يعدّان من يمنحان الصورة لمستها الأخيرة، "فالملابس الزاهية، تعبر عن الاحتفال او عن عيد ديني، اما الملابس المزركشة، فكانت من نصيب الملوك والعشاق والالهة، وكانت الملابس الداكنة، من نصيب الشخص المجنون أو المسافر او المريض، اما الماكياج، فكان يتم على اساس قانون خاص برموز الألوان، يتحدى احياناً رموزها الطبيعية... ليحصلوا على الوان الماكياج بعد مزج باليد اثناء ترتيل بعض مقاطع طلب الغفران المباركة"[35].

فيقف الرقص في طليعة ما اختص وتميّز به المسرح الهندي عن غيره، فهو يختزل ويختصر كل شيء، في دلالات حركية مصاحبة للموسيقى، فمنحت العرض لغة، اعتمدها المسرح الهندي منذ القدم

ومازال، فالرقص وسيلة مثلى للتعبير عن اللحظات كافة، "وفي الرقص الهندي، دلائل على الامكانات الهائلة، الكامنة في الحركة، فقد استطاع عبر الزمن، تشكيل اعراف اجتماعية ثقافية بين المتلقي، فأصبحت احد اشكال الخطاب المعزول تماماً عن الكلام، فالشخصيات تتحاور وتتخاطب عبر الحركة وحدها"[36] .

وهذا ما منح الممثل الفرصة لاعتماد الاختزال كمبدأ اساسي في تشكيل بنية الصورة، فأدوات الممثل هنا جسده، وما يمنحه للمتلقي من دلالات اختزلت كل الزوائد، وخرجت بلغة يدركها المتلقي، فإيماءاته تشكل صور تعبيرية تروي الاساطير والحكايات، "ان اليد عندما تعلو تتحدث عن الحماية الالهية، وعندما تشير الى القدم تعني طلب المغفرة، وعندما تدق على الطبلة، فهي تتكلم عن الخلق، وعندما تمسك بالنار، تتحدث عن الغناء، وهذا الرقص فن إلهي وبشري في الوقت نفسه"[37] .

ويمثل جسد الممثل الهندي الادارة المادية الاساسية في العرض، خلال استخدام جسده وما يمنحه للصورة المختزلة من دلالات مدعمة بما يحيط به من عناصر داعمة، وبالأخص الموسيقى وعوالمها الخيالية، بحيث "يتحول الجسد الى رمز مؤسلب لهذه المضامين، ويندمج معها في عرض بصري، يحفز خيال المتلقي، لخلق تصور دلالي لمعنى العرض البصري، الذي تمتزج به عناصر العرض كافة، لتعزيز اداء الجسد"[38] .

المبحث الثاني: الاختزال الصوري في العرض المسرحي العالمي

فسيفولد مايرخولد :

يكمن التعامل مع مبدأ الاختزال ضمن عمل (مايرخولد) في نطاق (البيوميكانيك)، والذي يعني العامل الماهر الذي يصون الالة، وما قصده هنا ان الممثل هو عامل ماهر يصون آلته، والالة هي جسد الممثل، فهو يختزل الطاقة في تعامله مع هذا الجسد، فممثل (مايرخولد) ليس المطلوب منه ابداع شخصيات بقدر ما هو " ابداع اشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني – المكاني، وهو ما يعني ظهور قوة / طاقة، لكائن حي يجب حسابها وتنظيمها، فتمارين البيو – ميكانيك تعمل على تحضير الممثل... كما تعمل على التكثيف الاقصى لمخطط الحركة"[39]، فاختزال الجهد في الأداء، يعني القيام بحركات معلومة ودقيقة وبجهد اقل.

وبما ان الديكور هو الصورة المختزلة، التي يلتقطها المتفرج خلال سير أحداث العرض، وهو المكان والزمان المكثف الذي تنفعل فيه الشخصيات، لذا يعد أحد العناصر المؤثرة في الملتقي، وهنا عمّد (مايرخولد) الى الاختزال فيه، يبقى منه ما هو مفيد، اذ " استخدام مبادى (التركيبية) في محاولة لتحقيق منظر ماكنه للتمثيل، بدون اية تفاصيل زائدة، وناقش بان المسرح مثل اية ماكنة صناعية، يجب ان تكون ذات فائدة عملية وليس تزيينية " [40] ، وهذا الديكور يسمح للممثل بالحركة، وتساعده على الكلام والفعل وليس الكلام فحسب، فالفعل عنصر رئيس للممثل، لذا عمد (مايرخولد) ان يدعم الممثل من خلال

الديكور اذ " يحرر الممثل من الديكورات، ويعطيه فراغاً ذا ابعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية" [41] ، فهو يحطم التعقيد في الماكينة المسرحية ويختزلها وصولاً الى البساطة، لتساعد الممثل على اداء حركاته بجودة عالية" [42] ، جذبت البنائية على المسرح انتباه المشاهد نحو الممثل، ليمكن مخيلته من اتمام الصورة التي رأها ، صورة قام بتكثيفها واعتماد مبدأ الاختزال في تشكيلها، ليتمم المتفرج تصوّر ما تم اختزاله من خلال مخيلته، فالمتفرج " يحفز خياله فيكمل ابداعياً رسم مالم يرسم على الخشبة/ مستعيناً بما تقدمه التلميحات والاشارات" [43] ، ويمكن الاختزال في الديكور لدى (مايرخولد) باتباع اسلوب الاختزال في المسرح الياباني، فيقول (مايرخولد) بإحدى محاضراته بهذا الخصوص " لنفترض انه لا يوجد امانا سوى نافذة وستارة قديمة، ومع ذلك سوف يطل علينا الربيع، اذا ما عبرّنا عنه بصورة غصن نراه في تلك النافذة " [44]، فهو اراد ان يعبر عن الربيع بغصن، وفكرة (مايرخولد) عن الفضاء المسرحي، هو المكان المختزل فيه كل الزوائد، ليحدث فيه اداء الممثل، فهو " مكان دياليكتيكي وبالتالي ديناميكي، بشيء ثابت يتوسط بين المشهد والصالة، الممثل والمشهد، الدراما والمخرج" [45] .

ولم يكتفي (مايرخولد) من اعتماد الاختزال في الديكور والفضاء، بل وظّفه كذلك في توظيف حركة الممثل، اذ سعى (مايرخولد) الى " خلق نظام حركي يتميز بالدقة ويحاكي في نفس الوقت الانضباط الموسيقي، ويكتسب الممثل من خلاله مرونة لاعبي السيرك ورشاقة راقصي الباليه، والاستفادة من القاموس الرمزي الاشاري الصادر من حركة الجسد الانساني بشكل عام، بل يمكن القول انه اراد ان يصوغ قاموساً اشارياً للمسرح " [46] .

والاختزال في منهج (مايرخولد) لم يرتبط بتنظيم الزمن في مجرى عمل الممثل، بل يعثر على حركات تجعل الزمن مجدياً، وعند مراقبة العامل نلاحظ عدم وجود حركات اضافية غير منتجة وهذا ما ينطبق على الممثل، فهو يختزل الحركة ليبقي منها الصالح للعمل، فعمله يرتبط بتنظيم المادة، أي توظيف اعضاء جسمه بصورة معبرة وصحيحة، فيطالب الممثل بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، ويختزل فيها ما يستطيع ليضمن له دقة في الحركة [47] .

كما شمل الاختزال لدى (مايرخولد) في اختزاله للزمن المهدور في تحضيرات الممثل للدور، فيلزم الممثل اختزال وحدات زمنية تشغل لوضع الماكياج واعداد الأزياء، لذا يرى" ان ممثل المستقبل سوف يعمل دون ماكياج، مرتدياً ملابس انتاجية خاصة، تتلائم مع الحركات والمهمات التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح " [48] .

وبنية الصورة مختزلة لدى (مايرخولد) ، غير واقعية، بالرغم ما كونها منتزعة من الواقع، فأدواتها استمدت مصادرها من الواقع، لكنها مختزلة وليست نقلاً عن واقع ، " لان الصورة في المسرح تركيبية فنية تنتمي في جوهرها الى عالم الفكره في الشيء، اكثر من انتمائها الى عالم الواقع، وهي مكثفة للبعد الفكري والفلسفي" [49].

أنطوانين آرتو:

استثمر (آرتو) المسرح الاسيوي، متمثلاً بمسرح بالي والمسرح الصيني، لإيجاد البدائل عن المسرح الغربي، في استخدام وتوظيف الطقس الروحي، كما سعى (آرتو) خلال تنظيراته المسرحية، للتوصل الى نمط مسرحي مستقل، يكشف عن كوامن النفس البشرية، فهاجم التبعية الطيعة للنص، هذا الاختزال استعاض عنه بلغة مادية ملموسة قادرة على الابتكار، اذ يقدم " لغة بدون كلمات ذات مدلول، لكتابة رمزية وكتابة مسرحية، تعطي شكلاً بالنظر الى الأشياء، ويمكن اللجوء الى تنسيق كل الاشكال التعبيرية الممكنة، الوان، اشارات، صيحات، توافق تام، يخضع فيه الممثلون لنظام دقيق، مع الغياب الكلي للكلام المرتجل" (50) .

اختزال الكلمة لدى (آرتو) يقترن بحتمية وجود بديل، يزيح الكلمة ويتصدر الصورة، فكانت الحركة هي العامل الذي يدعم الاختزال، فالصورة المرئية المنتجة، تعتمد مبدأ ان الحركة تنتج دلالة تعوض لغة الكلمات، الكلمة ستتحول الى حركات من جديد، ويعني هذا ان الامر لا يتعلق ببناء مسرح صامت، بل ببناء مسرح لم يسكت ضجيجه بعد من شكل الكلمة، " لان النص جثة الكلمة المعنوية، ولابد من العودة الى الكلمة السابقة للكلمات ولغة الحياة نفسها، لابد من العودة الى ذلك الوقت، الذي كان منطلق العرض لا يفصل فيه بين الكلمة والحركة" (51) .

أرتكز مبدأ الاختزال في عناصر السنوغرافيا، فكل شيء فيها مختزل، اذ اختزل دور الاضاءة في العرض، ليقتصر على الاشارة الى بعض الحالات، كالبرودة والحرارة والغضب، الخ... والاختزال في الاكسسوار، جعله يؤكد على الجانب المادي لكل صورة ولكل تعبير، وهي تتجه نحو التأثير الحي في المتفرج، والديكور المختزل، اذ يقول ارتو: لن يكون هناك ديكور يكفي من اجل هذه المهمة، شخصيات هيروغليفية، ملابس طقوسية، انه فراغ يحتوي كل شيء، ان الفضاء يتأثث انطلاقاً من ادوات بسيطة مختزلة، توحي اكثر مما تعين، تصدم اكثر مما تحيل على خارج ما، فهي تمتلك حضوراً مزدوجاً، الاول باعتبار وظيفتها المستقلة داخل العرض والثاني باعتباروظيفتها السينوغرافية (52) .

لم ينظر (آرتو) للفضاء بعدّه فضاء مادي او هندسي، لذا قام باختزال العناصر المادية، من اجل النظر الى الفضاء الذي تتمظهر فيه الميتافيزيقيا بواسطة الحضور الجسدي للممثل، اذ اختزال اللغة المنطوقة، ليقتصر العرض على لغة صادرة عند الجسد، فالممثل يحقق بواسطة جسده ما هو ميتافيزيقي، لتكون عناصر العرض تعبيراً واستجابة لمتطلبات الجسد وحركاته، فالمسرح لديه هو" المكان الذي يستعيد فيه الجسد حمولته الميتافيزيقية، حيث لا يبقى كائناً عضوياً مادياً فقط، وحيث يصبح متصلاً بمبادئ حياة كلية " (53) .

لذا يلجأ (آرتو) الى الاختزال في اختياره لمكان العرض، فمزج الخشبة بالصالة، واعتمد بدلاً عنهما مكان واحد ودون حواجز لخلق التواصل المباشر بين الممثل والمخرج، ليكون الاخير في قلب

الفعل، ويبحث هذا التأطير لفضاء العرض عن امكنة مختزلة جديدة، تضم جسد الممثل والملتقي على حد سواء، ليصبح " الجسد اذن، هو مدار المكان المسرحي، بمعنى ان جمالية القسوة، تثمن الجسد في حد ذاته، الجسد المنخرط في فعل الحياة، دون تمييز بين الممثل والمتفرج، فالأول عليه يتوقف نجاح العرض، اما الثاني (المتفرج) فعبر جسده نستطيع ان ندخل الميتافيزيقيا الى فكره " [54] .

اعتمد ارتو صور مسرحية تجسد رؤية مختزلة، هي رمز مكثف مصدره اللاشعور، فالصورة نتاج لفاعلية الخيال اللاوعي، وفاعلية الخيال تعني " اعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة في اللاوعي، والجمع بين العناصر المتضادة في وحدة طقسية، وان المحتوى الحسي للصورة الطقسية، ليس من قبل النسخ للمدركات السابقة، وانما طريقة فريدة في تركيبها، الى الدرجة التي تجعل الصورة المسبقة عند ارتو، قادرة ان تجمع الاحساسات المتباينة، وتؤلف بينها في علاقات جديدة مثيرة وتصدم المتلقي" [55].

جروتوفسكي :

(جروتوفسكي) في دراسة عن المسح الفقير، انه درس العديد من المناهج خلال مسيرته المسرحية ، وما يهمنا هنا ان لديه زيارات عديدة لمسارح اسيا، وبخاصة الكاثاكالي والنو وغيرهما من مسارح اسيا، التي تولي اهتماماً كبيراً للفعل الجسماني، فالممثل في المسرح الفقير، يقدم صور مختزلة وهئيات مقتبسة من الموروث العام للمجتمع، وترتبط باللاوعي الجماعي، وان الحركة التي يؤديها الممثل " معبرة عن افكاره ورغباته، لابد ان توضع في اطار جسدي مكثف، يربط المتلقي، فالإشارة كصورة في المكان المسرحي المجرد، تعلن فيها الدوال المرئية في المسرح الفقير، الذي يتم فيه الاختزال والاقتصاد، بغية الاحتفاظ بالممثل الذي يخلق بجسده العناصر البصرية والاشارة " [56].

ويعتمد (جروتوفسكي) مبدا الاختزال في التدريبات، اذ يهدف الى تعزيز التجارب مع الحافز، وازالة السلبيات سواء النفسية او الجسدية، من اجل منع معيقات ولادة الدافع، وعرضه خلال الفعل الجسدي، اذ" يصف جروتوفسكي منهجه بالتدريب، بما يعرف (بالصورة السلبية)، وهي عبارة عن عملية حذف، تهدف الى تخليص الممثل من كل المعيقات، سواء في الحركة، التنفس، والاكثر اهمية في التواصل الانساني " [57].

وتمتد عملية الاختزال لدى (جروتوفسكي) الى كل جوانب الإنتاج، من استغنائه عن الاضاءة المفخمة وتأثيراتها، لصالح المصادر الثابتة، والماكياج ممنوع، وعلى الممثل ان يحول نفسه بواسطة وضع الجسم وهيئته وبالحركة وبتعبير الوجه، كما يحدد الزي في الوظيفة فقط، ولا يسمح للممثل ان يغير ملابسه، وهي عملية اختزال مركبة، يعتمدها (جروتوفسكي) في العرض المسرحي [58].

كما ان عملية الاختزال تخدم تشكيل الصورة البصرية في المسرح الفقير، لأجل منح الممثل المساحة الاوسع، ليخلق بجسده الصورة البصرية بمختلف مكوناتها " فالاختزال عنصر مهم في العرض،

ينبع من تجاوزات رفض استخدام الوسائل والمفردات التقنية، ويؤكد اسلوب الاختزال عملية التخلص من كل ما هو زائد، كما ان الجسد يقوم بالاقتصاد والتوليد والتكثيف الدلالي، ويخلق من خلال هذه الخاصية، عناصر متعددة لا حدود لها من وسائل التعبير البصرية، تبرز الثراء الدلالي كحركة الجسد " [59].وعمد (جروتوفسكي) لتوظيف الاختزال خلال خلق العلاقة بين جسد الممثل وقطع الاكسسوار، لتمنح الدلالات لحركة الجسد، وفق طبيعة العلاقة بين الاثنين، لتتنوع الصور البصرية بحسب مقتضيات الخطاب البصري، " فبواسطة الاستخدام المحكم للإشارة، يحول الممثل قاع الغرفة الى بحر، والطاولة الى كرسي اعتراف، وقطعة الحديد الى زميل حي " [60].

وسعى (جروتوفسكي) للتعامل مع المتفرج، اعتماد لغة بصرية مختزلة، يهدف من خلالها اثارة الصور والمعاني الداخلية للمتفرج، فقد استهدف الاداء التمثيلي والتدريب لدى (جروتوفسكي)، تحرير قدرات المتفرج النفسية، وذلك من خلال عملية " تشتيت لملكاتهم الفكرية والعقلية، حيث يجعل ذهن المشاهد، منشغلاً بأسلوب يسمح له باستيعاب العمليات المستترة، التي يقوم بها المؤدي، وذلك من خلال جزء من ذاته، بمعنى ان المتفرج يستطيع من خلال هذا الجزء من ذاته التعرف على مفهوم الشخصية المؤادة، بوصفها وسيلة لاكتشاف الذات "[61].

ولم يكتفي (جروتوفسكي) بذلك، بل عمد الى الغاء المسافة بين المؤدي والمتلقي، ليخلق تصوراً اخر للفضاء المختزل، وليخلق علاقة اكثر حميمية بين الطرفين، متجاوزاً خشبة المسرح التقليدية، ليشكل فضاء يختزل فيه كل العناصر سوى الممثل، فيقول:" من الضروري القضاء على البعد بين الممثل والجمهور، بحذف المنصة وازاحة كل الحدود... بحيث يكون المشاهد على بعد ذراع من الممثل، ويستطيع ان يحبس انفاسه ويشم عرقه "[62].

بيتر بروك :

هو احد المخرجين اللذين استلهموا مظاهر وثقافات مسرحية اجنبية ومنها الثقافات الاسيوية، وقد عمد على استقطاب عناصر من ثقافات متنوعة في فرقته، سعياً الى ايجاد لغة عالمية، ومحاولة منه للمزاوجة بين العقلانية الغربية والروحانية الشرقية، من اجل ايجاد بدائل ناجعة، تسهم في اثراء الثقافة المسرحية الغربية ، وفي عرض (حلم منتصف ليلة صيف) جعل (بروك) الممثلين يؤدون تدريبات ارتجالية مكثفة، فقام باختزال النص الشكسبيري وتشكيل مجموعة من المفردات خلال حركات الاكروباتية، فاختزال الكلمات الى أصوات، ومزجها بانساق الحركة، كما اختزل الغابة من خلال هيئة الممثلين، بأن يشكلوا انفسهم في هيئة اشجار، وهذه المشابهة تتوازى مع عملية المزج بين التواصل اللفظي العقلاني والنشاط الاكروباتي [63].

فالصورة عند (بروك) مختزلة ومركبة من المرئيات، تتجاوز مجالها المادي، لتنتقل الى صورة مسرحية إيهاميه، تتلائم مع العرض ازاء لا مكان، لكنه يشكل منظومة بصرية مختزلة، يمكنها الاشارة الى

ابعاد مكانية تستوعب كل الامكنة المتخيلة، وهنا يجدد المتلقي نفسه امام ثروة دلالية، يسهم خياله ولا وعيه في تكوينها [64].

وفي عرض (المهابهاراته) يطبق (بروك) وسائل بسيطة بعملية اختزال متناهية الدقة، فقطعة قماش تصبح خيمة او بحيرة، وعجلة بسيطة تختزل عربة حرب، فيأخذ الممثل اريكة، ويخاطب باستعماله المتنوع اياها مخيلة المتلقي لإكمال الصورة المختزلة، فحركة الممثل مع الاريكة تختزل تسلقه لجبال الهملايا، ويضطجع لينام فوقها مختزلاً السرير، ويقلبها ويجذف مشكلاً قارباً اسفل الشلال، ويتسلقها لتكون اطول اشجار الغابة[65]. فتاتي التكوينات النظرية عند (بروك) بحالة اختزال الى الحد الادنى، وما يتبقى فهو ما يأخذ بعداً وظيفياً ذو طابع شعائري، كتحويل العصي الى اسلحة او اشجار او ادوات منزلية أخرى، فضلاً عن كونها عصي، فإعادة انتاج العالم شعائرياً يكون " في تنظيم بروك المسرح المادي، من خلال نظرية التحويل او التحول، وذلك بتحويل الاشياء العادية الى بدائل مسرحية رمزية، تضفي بعداً جمالياً روحياً "[66].

فيصور (بروك) عالمه المرئي بعده وهمياً، والمسرح عالم من الصور المختزلة، وتكمن روعة المسرح في استحضاره للأوهام ، فحيث يقدم (بروك) على تقديم نص ما، يعمد الى اختزال ليعتمد ثيم مختزلة من النص، ويعود ليختزل المكان في مساحة صغيرة، فهو يقارن بين العرض والحياة، والفرق بينهما ان الاول اختزال كبير للثاني، فأهم ما يميز مكان عن اخر " هو مسألة التركيز ... فالحدث على المسرح قد يشابه او يطابق حدثاً في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة، يصبح التركيز عندنا اعظم، هكذا نجد ان المساحة والتركيز هما عنصران لا ينفصلان " [67].

ويأتي الممثلون عند (بروك) الى المتلقي، وهم على استعداد لإقامة علاقة تجمع بين الطرفين، فيقدم الممثل شذرات من العلاقات الإنسانية، يسبر من خلالها استجابات الجمهور، وحيث يجد الممثل الارض المشتركة لذلك، يقوم بتنميتها ليحس الجمهور بذلك، ويدرك انه شريك في تنمية الفعل، فيظهر الاحساس " بأن جماعة من الناس تريد ان تتواصل مع جماعة اخرى، حينذاك يصبح المسرح هو الحياة على نحو أكثر تكثيفاً، وبدون المسرح، فلن تمضي لقاءات الغرباء الكثيرة، الى هذا المدى البعيد، خلال فترة قصيرة " [68].

وحين اعتمد (بروك) مبدا الاختزال في تشكيله للصورة، وانتقاء المكان المختزل، والذي يوحي بدوره بدلالات متعددة، فهو لم يهمل الزي ودوره في استكمال المنظومة البصرية للعرض، الا انه لم يمنح الزي دلالة محددة، تشير الى ازمان تاريخية محددة، او الى طبقات اجتماعية، فلكونه يتناول موضوعات شمولية، فبالتالي منح زيه المسرحي اللامحدودية، لتتلائم مع موضوعاته وشخوصه الناقلة لهذه الموضوعات، اذ " يظهر المؤدون وهم يرتدون الملابس البسيطة، ويتحركون بطريقة طقوسية احتفالية "[69]. ويعد استخدام هكذا نوع من الأزياء، داعماً للصورة الشعائرية التي يقدمها، ويدعم ذلك بطبيعة

الحال، اضاءة مسرحية خاصة، تساهم في رسم الصورة المجسدة، والتي تساهم في تكامل المنظومة البصرية على المنصة.

الفصل الثالث/اجراءات البحث

تضمن مجتمع البحث، دراسة تنظيرية للاختزال كبنية صورية في العرض المسرحي الغربي المعاصر.

عينة البحث:

قام الباحث باختيار اربعة نماذج من مخرجي المسرح المعاصر، وهم كلاً من (مايرهولد، ارتو، جروتوفسكي، بيتر بروك)، كنماذج منتخبة، للوقوف على البنية الصورية في عروضهم، واليات الاختزال فيها.

اداة البحث:

الكتب والمصادر والدراسات المتوفرة في المكتبات، لاسيما الكتب الرئيسة التي تضمنت تنظيرات كل من المخرجين عينة البحث.

منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج المقارن في المقاربة بين تنظيرات المخرجين عينة البحث، وحول اليات الاختزال في البنية الصورية في العرض المسرحي.

التحليل:

لم يتضمن البحث عروض مسرحية كعينة تحليلية، كونه كرس لدراسة الجانب التنظيري للآراء نظّر لها المخرجون المعاصرون في المسرح الغربي، فضلاً عن المرجعيات الاسيوية لتلك التنظيرات.

الفصل الرابع/النتائج ومناقشتها

1. تأسس فضاء العرض المسرحي لدى المخرجون المعاصرون على بنية صورية مختزلة ومكثفة على وفق مرجعيات للاختزال الصوري في مسارح اسيا المختلفة، فقد ارتكز فضاء الصورة في مسرح مايرهولد ميكانزمات متأثرة بالمسرح الياباني، في حين اقترب التكثيف عند آرتو من بنية الصورة في مسرح بالي والمسرح الصيني، وكذلك يخلق الاختزال في بنية الصورة عند كروتوفسكي مقاربة اصيلة مع كل من المسرح الكاتكالي ومسرح النو، فضلاً عن مزاوجت بروك للعقلانية الغربية والروحانية الاسيوية في البنية الصورية لعروضه المعاصرة.
2. يتكشف الاختزال لدى مخرجي المسرح المعاصر بآليات تعامل متنوعة اذ تأسس عند مايرهولد عن الآلية الحيوية المتشكلة من مجموعة الاجسات التي تعمل بقدرة سمترية عالية الانضباط مع اختزال الجهد، اما عند جروتوفسكي فقد ارتبط اختزال الصورة بالاجساد التي تنقل هيئات مقتبسة عن الموروث العام للمجتمع، بينما يكشف الاختزال الصورة عند آرتو عن انبثاق متواصل

لمرموزات مكثفة ناتجة عن تفاعلية الخيال مع اللاوعي ومصدرها اللاشعور وكوامن النفس، اما عند بروك فتقتصر الصورة على رؤية مختزلة لعوالم مرئية مبنية على الوهم.

3. تحقق الاختزال الصوري عند مخرجين المسرح الغربي المعاصر من خلال آليات تأثيث الفضاء وجاء متمايزة عند كل منهم، اذ اختزل مايرهولد بنية الصورة المشهدية عبر تأثيث مكاني متقشف يحطم اطر التعقيد التقليدي ويدعم التكثيف الترميزي، في حين اقتصر المحتوى التأثيثي لبنية الصورة عند آرتو على حضور الممثل الميتافيزيقي بتفاعله مع مفردات واضاءة غرائبية مختزلاً الكتل الديكورية الى الحد الادنى والضروري، اما عند جروتوفسكي فقد عبرت الصورة المسرحية عن بنية مختزلة وعلى اوسع نطاق اذ تم تحييد عناصر العرض السمعية والمرئية جميعاً وثم الاستعاضة عنها بما يحمله جسد الممثل من دلالات ليكون ممثل جروتوفسكي الباث الاوحد لمرموزات الصورة المختزلة، وجاءت البنية الصورية عند بروك بدلالات تهدف لتعزيز الفضاءات المتخيلة.
4. سعى مخرجو المسرح المعصر الى اختزال النص وتهميشه او اقصائه بشكل كامل واعتماد مرونة الجسد الفاعل ليؤسس ديناميكية البنية الصورية المختزلة للعرض المسرحي.
5. ارتكز مخرجو المسرح المعاصر بشكل شبه كامل على منظومة الجسد الفرد او التشكيلات الحركية لمجموع الاجساد في بث المعنى المضموني وتشكيل صورة العرض، في حين انهم اختلفو في تعميق مبدأ الاختزال على وفق ميكانيكية التعامل، اذ اعتمد كل من مايرهولد وبروك نظاماً منضبطاً في تأسيس بنية الصورة مرتكزاً على الاقتصاد مع استبعاد كل حركة غير منتجة، وفي المقابل تأسست بنية الصورة عند كل من آرتو وجروتوفسكي على بنية صورية تعتمد على استنباط مكنونات اللاشعور مما يتعارض مع الاختزال من جراء عدم الانضباط وضعف التحكم بالحركة.
6. هيمنة الاجواء الغرائبية والطقسية الحالمة في بنية الصورة المختزلة عند كل من (آرتو، جروتوفسكي، بروك) في حين غابت تلك الفضاءات عن بنية الصورة المشهدية عند (مايرهولد).
7. ساهم المتفرج بشكل فاعل ببث المدلولات والموضوعات المختزلة ليجبر على الانخراط في تأسيس البنية الصورية عند كل من آرتو وجروتوفسكي وبروك، في حين اقتصر حضور المتفرج ضمن البنية الصورية لمسرح بروك على فاعلية خياله.

الاستنتاجات:

1. يعد الشرق بمرجعياته الدينية الطقسية، وثقافاته الاجتماعية، وتقاليده العرفية الشاخصة في مسرحه، منهلاً ثرياً لرواد المسرح الغربي المعاصر، اذ اصبحت تلك الاسس من الاركان الاساسية التي بنية عليها التنظيرات والتطبيقات الاخراجية المسرحية.
2. عززت عروض المسرح الغربي المعاصر، خطاب الصور المرئية، المعتمدة على جسد الممثل بعلاقاته مع مكونات الفضاء، رافضة الخطاب الملفوظ الذي يعلي من شأن الكلمة المنطوقة.
3. تجاوزت البنية الصورية المختزلة في عروض المسرح الغربي المعاصر، التعامل التقليدي مع التقنيات المسرحية، فجاءت مغربة ومغادرة لمألوفية واقعها، وتجسيد عوالم الحلم والطقس الميتافيزيقية الملغزة في غموضها.

التوصيات :

يوصي الباحث باقامت ورشة مسرحية، تتبنى اليات العمل على تعزيز الخطاب المرئي، الذي يسعى الى تطوير المهارات والامكانات الجسدية، فضلا عن تقنية تدريب الممثل، على التحكم بالدلالات التي يبثها الجسد وجمالياته .

المقترحات:

1. يقترح الباحث دراسة السرد الجسدي وجمالياته في العرض المسرحي الاسيوي.
2. يقترح الباحث دراسة المرجعيات الدينية والثقافية في بنية المسرح الشرقي.

احالات البحث

1. احمد، مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مجلد 1، ط1 ، القاهرة: 2008، ص 578.
2. حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، ط9، بيروت: 2005، ص 251.
3. السعيدي، اكرم جرجيس نعمة، الاختزال الشكلي في تصميم اغلفة الكتب العراقية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005، ص8.
4. البسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين، مكتبة الفنون التشكيلية ، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، ب ت، ص47.
5. الزاوي، الطاهر احمد، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس: ب ت، ص 365.
6. البستاني، بطرس، موسوعة دائرة المعارف، دائرة المعارف، جـ11، بيروت: د. ت، ص61،
7. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، جـ 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1982، ص 742.
8. سمير، حميد، صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الادبي القديم، مجلد جذور، العدد 29، النادي الادبي الثقافي، جدة: 2009، ص 28.
9. الامام، غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 2010، ص 151.
10. كيرزايل، اديت، عصر البنيوية من لفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور، افاق عربية للطباعة والنشر، بغداد: 1985، ص291.

11. علي، حميد صابر، الماهية الصورية للعرض المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون، جامعة بغداد، 1997، ص51.
12. باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، تر: احمد رضا محمد رضا، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت، ص363
13. شناوة ، محمد فضيل، اساليب اداء الممثل المسرحي، ط1، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016، ص 67.
14. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، تر: نور امين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص144.
15. الاشقر، اكرام، الرقص لغة الجسد، ط1، بيروت: دار الفرات، 2003، ص 84.
16. سعد، صالح، الانا والاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد/ 274، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1978، ص 184.
17. القصص، مجد، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، عمان: منشورات امانة عمان، د.ت، ص 157.
18. القصص، مجد، نفس المصدر ، ص160.
19. كاكيه، بريجيت، مسرح الشرق الاوسط وحضور الممثل، في كتاب طاقة الممثل، اوجينو باربا وآخرون، تر: سهير الجمل، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999، ص79.
20. سليمان، محسن، اسطورة المسرح الياباني، ط1، دبي: دار كتاب للنشر والتوزيع، 2015، ص99.
21. نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية، جـ4، تر: شوقي السكري، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، ص118.
22. يوسف، عقيل مهدي، متعة المسرح، أربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001، ص 80.
23. كوتشاني، فابر يتزيو، فضاء المسرح، تر: اماني فوزي، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005، ص132.
24. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، مصدر سابق، ص37.
25. باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص 314.
26. ينظر: شكير، عبدالحميد، الجماليات المسرحية، ط1، دمشق: دار الطليعة الجديدة، 2005، ص69- 70.
27. ينظر: باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص313- 314.
28. نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية، مصدر سابق، ص105.
29. تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، جـ1، ط1، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1990، ص117.
30. نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية، مصدر سابق، ص 105.
31. القصص، مجد، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص151.
32. عبود، عبد الكريم، الحركة على المسرح، البصرة: دار الفنون والادب، 2014، ص135.
33. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، مصدر سابق، 25.
34. عبود عبد الكريم، الحركة على المسرح، مصدر سابق، ص 137.

35. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، مصدر سابق، ص 26.
36. جلال، زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992، ص88-89.
37. الاشقر، اكرام، الرقص لغة الجسد، مصدر سابق، ص76.
38. عمران، محمد عباس حنتوش، دلالات الجسد المسرحي، ط1، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016، ص40.
39. سعد، صالح، الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، مصدر سابق، ص 174.
40. عبدالحميد، سامي ، مقاربات ومقارنات، بغداد: دار الكتب والوثائق ، 2016،ص36.
41. مايرخولد ، فسيفولود ، في الفن المسرحي ، ج1 ، ط 1 ، تر: شريف شاكر ، بيروت: دار الفارابي ، 1979 ، ص85.
42. الجاف، فاضل ، فيزياء الجسد ، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام ،2006،ص141.
43. قلعة جي ، عبد الفتاح رواس، سحر المسرح ، دمشق: وزارة الثقافة ، 2007 ، ص 21.
44. مايرخولد، فسيفولود ، في الفن المسرحي ، ج2 ، ط1، تر: شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي ،1979 ، ص166.
45. كروتشاني ،فابرتيزيو، فضاء المسرح ، مصدر سابق ، ص212.
46. ابو دومة ، محمود ، تحولات المشهد المسرحي ، ج1 ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2009، ص43.
47. ينظر: مايرخولد، فسيفولود ، في الفن المسرحي ، ج2، مصدر سابق ، ص30-31.
48. مايرخولد ، فسيفولود ، المصدر نفسه ، ص 31 .
49. علي ، حميد صابر ، الماهية الصورية للعرض المسرحي العراقي ، مصدر سابق ، ص 80-81 .
50. شاربو نبير ، ماري آن ، علم الجمال في المسرح الحديث ، تر: مؤمل مجيد، بغداد: دار ميزو بوتاميا للطباعة والنشر ، 2013 ، ص119.
51. اسعد ، سامية احمد ، الدلالة المسرحية ، عالم الفكر ، الكويت: العدد 1980،1،ص 73.
52. ينظر: الناجي ، سعيد ، التجريب في المسرح ، ط1 ، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام ، 2009 ،ص51-52.
53. ابن ياسر ، عبد الواحد ، عشق المسرح ، الرباط: دار التوحيدي، 2011، ص 24.
54. الناجي ، سعيد ، التجريب في المسرح ، مصدر سابق ، ص 50.
55. علي، حميد صابر ، الماهية الصورية للعرض المسرحي العراقي ، مصدر سابق ،ص 69.
56. علي ، حميد صابر ، المصدر نفسه ، ص 71 .
57. القصص ، مجد ، رواد المسرح والرقص الحديث ، ط1، عمان: وزارة الثقافة ، سلسلة كتاب الشهر ، 2009 ، ص148.
58. ينظر: عبد الحميد، سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد:مطبعة الدوسكي ،ب ت ، ص300.
59. عبود ، عبد الكريم ، الحركة على المسرح ، مصدر سابق ، ص 217.
60. جروتوفسكي ، جيرزي، نحو مسرح فقير ، تر: كمال قاسم نادر، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ، 1982، ص 19.

61. الكاشف ، مدحت ، المسرح والانسان ،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008،ص42.
62. جروتوفسكي، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص 40 .
63. ينظر: اينز ، كريستوفر ،المسرح الطليعي ،تر: سامح فكري، القاهرة: اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات ، مسرح 18، د.ت، ص246–247.
64. ينظر: بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، تر: فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ،العدد(154) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت :1991،ص43.
65. ينظر أ فنز ، جميز رووز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ،2007 ، ص284–285.
66. كونل ، كولين ، علامات الاداء المسرحي ، تر: امين حسين الرباط ، القاهرة: اكاديمية الفنون ، 1998، ص235.
67. بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، مصدر سابق، ص125.
68. بروك ، بيتر ، المصدر نفسه ، ص 159.
69. كونل ، كولين ، علامات الاداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص235.

قائمة المصادر

1. ابن ياسر ، عبد الواحد ، عشق المسرح ، الرباط: دار التوحيدي، 2011.
2. ابو دومة ، محمود ، تحولات المشهد المسرحي ، ج1 ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2009.
3. احمد، مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مجلد 1، ط1 ، القاهرة: 2008.
4. اسعد ، سامية احمد ، الدلالة المسرحية ، عالم الفكر ، الكويت: العدد 1،1980.
5. الاشقر، اكرام، الرقص لغة الجسد، ط1، بيروت: دار الفرات، 2003.
6. أفنز ، جميز رووز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ،2007 .
7. الامام، غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 2010.
8. اينز ، كريستوفر ،المسرح الطليعي ،تر: سامح فكري، القاهرة: اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات ، مسرح 18، د.ت.
9. باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، تر: احمد رضا محمد رضا، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت.
10. بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، تر: فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة ،العدد(154) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت :1991.

11. البستاني، بطرس، موسوعة دائرة المعارف، دائرة المعارف، جـ11، بيروت: د. ت.
12. البسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين، مكتبة الفنون التشكيلية ، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، ب ت.
13. تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، جـ1، ط1، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1990.
14. الجاف، فاضل ، فيزياء الجسد ، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام ،2006.
15. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، تر: نور امين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
16. جروتوفسكي ، جيرزي، نحو مسرح فقير ، تر: كمال قاسم نادر، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ، 1982.
17. جلال، زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992.
18. حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، ط9، بيروت: 2005.
19. الزاوي، الطاهر احمد، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس: ب ت.
20. سعد، صالح، الانا والاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد/ 274، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1978.
21. السعيدي، اكرم جرجيس نعمة، الاختزال الشكلي في تصميم اغلفة الكتب العراقية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005.
22. سليمان، محسن، اسطورة المسرح الياباني، ط1، دبي: دار كتاب للنشر والتوزيع، 2015.
23. سمير، حميد، صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الادبي القديم، مجلد جذور، العدد 29، النادي الادبي الثقافي، جدة: 2009.
24. شاربو نبير ، ماري آن ، علم الجمال في المسرح الحديث ، تر: مؤمل مجيد، بغداد: دار ميزو بوتاميا للطباعة والنشر ، 2013.
25. شكير، عبدالحميد، الجماليات المسرحية، ط1، دمشق: دار الطليعة الجديدة، 2005.
26. شناوة ، محمد فضيل، اساليب اداء الممثل المسرحي، ط1، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016.
27. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، جـ 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1982.
28. عبد الحميد، سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد:مطبعة الدوسكي ،ب ت.
29. ـــــــــــــــ، مقاربات ومقارنات، بغداد: دار الكتب والوثائق ، 2016.
30. عبود، عبد الكريم، الحركة على المسرح، البصرة: دار الفنون والادب، 2014.

31. علي، حميد صابر، الماهية الصورية للعرض المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون، جامعة بغداد، 1997.
32. عمران، محمد عباس حنتوش، دلالات الجسد المسرحي، ط1، عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016.
33. القصص ، مجد ، رواد المسرح والرقص الحديث ، ط1، عمان: وزارة الثقافة ، سلسلة كتاب الشهر ، 2009.
34. ـــــــــــــــ، مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية، عمان: منشورات امانة عمان، د.ت.
35. قلعة جي ، عبد الفتاح رواس، سحر المسرح ، دمشق: وزارة الثقافة ، 2007.
36. الكاشف ، مدحت ، المسرح والانسان ،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008.
37. كاكيه، بريجيت، مسرح الشرق الاوسط وحضور الممثل، في كتاب طاقة الممثل، اوجينو باربا وآخرون، تر: سهير الجمل، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.
38. كوتشاني، فابر يتزيو، فضاء المسرح، تر: اماني فوزي، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005.
39. كونل ، كولين ، علامات الاداء المسرحي ، تر: امين حسين الرباط ، القاهرة: اكاديمية الفنون ، 1998.
40. كيرزايل، اديت، عصر البنيوية من لفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور، افاق عربية للطباعة والنشر، بغداد: 1985.
41. مايرخولد ، فسيفولود ، في الفن المسرحي ، ج1 ، ط 1 ، تر: شريف شاكر ، بيروت: دار الفارابي ، 1979.
42. ـــــــــــــــ، في الفن المسرحي ، ج2 ، ط1، تر: شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي ،1979.
43. الناجي ، سعيد ، التجريب في المسرح ، ط1 ، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام ، 2009 .
44. نيكول، الارداس، المسرحية العالمية، جـ4، تر: شوقي السكري، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت.
45. يوسف، عقيل مهدي، متعة المسرح، أربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001.