CORE
Metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
Provided by Journals of University of Babylon

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية: المجلد ٢٦ العدد ٧ : ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7):2018.

Features of Grotesque Art in Designing the Iraqi Contemporary Theatrical View

Sameer A. Monem Alkasimi **Wisal Kkhilfa Kadhum AL - bakri**
Department of Theatrical Arts / College of Fine Arts/Babylon University
Samir79kasimi@gmil.com

Submission date: 19 /5/2018 **Acceptance date**: 25 /6/2018 **Publication date**: 24 /10 /2018

Abstract:

The Gharwtsk term every thing is regularly covers and oddity, since it falls within the categoriesaes theticbeing carriesa philosoph icaldimension contradictstra ditional cultural production, and we can say that Gharwtsk refuses pivoting in the fram ework plasticrigid beingcarries within aesthetic Mknunatmake the playseemsin the case of the dialectic.

Characterized Gharwtsk that phenomenon swept some theatrical performances being shown at the heart of her scenes play in the offer, especially in the work of the actor who will be attending the clear side other technical elements, to highlight all that is strange and paradoxical and unusual in the middle year the recipient, it is possible to embody features Gharwtsk the view in a theater by offering a scenic image new connotations mutant and contradictory in the form of panel scenic unusual in the theater, so must the filmmaker to create harmony with the designer landscapes play in order to achieve a play with a crush of habits familiar to the scene and give it dimension Tdhadia image, he can count designer that It creates unexpected relationship (inconsistent) between the display elements Gharwtsk the at errlanguage, we have a paradoxical and is based on the relationship between actor and spectator view, and candisplay that embodies the theatrical Gharwtsk shows distortion and exoticismin the theatrical scene which expresses the contradictions of the characters and their differences. So The research includes four chapters, the first chapter included the systematic frame work of the research hproblem Find stationed in the following question: Search research problem stationed in the following question:

1. How can finding consensus and contradictions in the idea of landscape design in theatrical scenic Gharwtsk

Also it included a chapter (importance of research) because it deals with one of the important topics that reveal the technical wizards to Gharwtsk placed in the theatrical landscape The importance of search in his quest to reveal the relationship between Gharwtsk and theorist theatrical according to the concept of designer and after investigation in research in libraries researcher did not find a study of this kind, so is the importance of research in the beneficiation of information that serve the theater.

As the limits of research has been limited to the band Offers National representation, and for the period from 2010-2014, and concluding chapter defines keyterms and terminologycontained in the body of research.

The second chapter: the theoretical frame work, guarantees the first section study Gharwtsk conceptin terms of origination and development presenting the most important filmmaker swho have exercised the concept of Gharwtsk especially in the the atricall and scape The second section: studycompositionalstructureincludesdesignsceneinthetheatricalscenesGharwtskpresentations., Chapter IIIF in d it within the procedures of the community and appointed by the researcher in a deliberate choice based descriptive method in the analysis of specimens. Chapter IV: it contains the search results and conclusions, the researcher recommended that some of the recommendations and suggested proposals holidaying including scientific research service, and then followed by a list of sources and references.

Key words: The Gharwtsk, Designing, Theatrical View.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٧ :٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7):2018.

ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر

سمير عبد المنعم محمد القاسمي وصال خلفة كاظم البكري
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

يعد الغروتسك مصطلح يشمل كل ما هو غير منتظم وغرائبي، إذ أنه يدخل ضمن التصنيفات الجمالية كونه يحمل بعداً فلسفياً يناقض النتاج الثقافي التقليدي، ويمكن القول بأن الغروتسك يرفض التمحور في اطارية تشكيلية جامدة كونه يحمل في داخله مكنونات جمالية تجعل العرض المسرحي يبدو في حالة جدلية.

يتسم الغروتسك بأنه ظاهرة اجتاحت بعض العروض المسرحية كونه يظهر في صلب مشاهدها المسرحية في العرض المقدم وخاصة في عمل الممثل الذي يكون حضوره واضحاً الى جنب العناصر التقنية الاخرى، لإظهار كل ما هو غريب ومتناقض وغير مألوف في الوسط العام لدى المتلقي، ومن الممكن أن تجسد ملامح الغروتسك في المنظر المسرحي عن طريق طرح صورة منظرية بدلالات جديدة متحولة ومتناقضة على شكل لوحة مشهدية غير مألوفة في المسرح، لذا وجب على المخرج أن يخلق التناغم مع مصمم المناظر المسرحية من أجل تحقيق صورة مسرحية تهشم العادات المألوفة للمنظر واعطائها بعداً تضادياً، فيستطيع المصمم أن يخلق علاقة غير متوقعة (غير منسجمة) بين عناصر العرض المسرحي بلغة الغروتسك، فنحن أمام منظر متناقض وغريب قائم على العلاقة بين الممثل والمتفرج، ويمكن للعرض المسرحي أن يجسد الغروتسك ويظهر التشويه والغرائبية في المنظر المسرحي والذي يعبر عن تناقضات الشخصيات واختلافهم.

احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول ــ الإطار المنهجي للبحث، ومشكلة البحث المتمركزة في الاستفهام الآتي:

- التعرف على ملامح الغروتسكفي تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر؟

كما تضمن الفصل (أهمية البحث) لأنه يتناول أحد الموضوعات المهمة التي تكشف عن المعالجات التقنية لموضوعة الغروتسك في المنظر المسرحي. لذا تكمن أهمية البحث في سعيه في الكشف عن تلك العلاقة بين الغروتسك والمنظر المسرحي وفقاً لمفهوم المصمم وبعد التقصي في البحوث الموجودة في المكتبات لم يجد الباحثان دراسة من هذا النوع لذا تكمن اهمية البحث في اغنائه للمعلومات التي تخدم المسرح. أما حدود البحث فقد اقتصرت على عروض الفرقة القومية للتمثيل، وللمدة من ٢٠١٤-٢٠١٦ م، وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية والمصطلحات التي وردت في متن البحث.

أما الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة، فتضمن المبحث الاول دراسة مفهوم الغروتسك من حيث النشأة والتطوير مستعرضاً اهم المخرجين الذين مارسوا مفهوم الغروتسك ولا سيما في المنظر المسرحي.

أما المبحث الثاني: فتضمن دراسة البنية التركيبية لتصاميم المنظر المسرحي في مشاهد الغروتسك التقديمية. ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ثم جاء الفصل الثالث: والذي تضمن إجراءات البحث من مجتمعه وعينته التي قام الباحثان باختيارها بصورة قصدية معتمداً المنهج الوصفي في تحليل عيناته.

وخلص البحث في الفصل الرابع على نتائج البحث والاستنتاجات، وقد أوصى الباحثان بعض التوصيات واقترح مقترحات ينبغيان منها خدمة البحث العلمي، ثم تلتها قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الغروتسك، تصميم، المنظر المسرحي.

١. مشكلة البحث

يشتمل مصطلح الغروتسك على كل ما هو غير منتظم ويتسم بالغرائبية ويدخل ضمن اساليب العروض المسرحية الحداثوية، فمثل هذه العروض تقدم بطريقة (تقديمية) لا تخلوا من المنهاج الفلسفي التي تناقض النتاج الثقافي التقليدي، ومن نافذة القول أن ادائيات الغروتسك للممثل على المسرح تبتعد عن صفة الشخصية المحورية وتعتمد على الاطر التشكيلية المتبدلة والمتحولة بأستخدام الصور الضوئية التي تبهر العرض دقة وجمالاً وتجعل من الحدث صورة اقرب الى المشاهدة الالكترونية.

لا يختلف اثنان على أن المسرح يمتلك قدرة بنيوية يختلف فيها عن الكثير من الأشكال الفنية والأدبية، وتتمثل تلك القدرة في قابليته على التعامل مع جميع مصادر المعرفة الإنسانية، إذ أنه تعبير مختزل عن الحياة بأجمعها ولذلك فهو منفتح على جميع منافذها الأمر الذي جعله مؤثراً في الحياة الإجتماعية على الدوام لما يقدمه من زاد معرفي وجمالي، ومن بين الفنون التي يحاورها الفن المسرحي في معظم ما يُقدِّم من تجارب مسرحية هو الفن التشكيلي الذي نجد له حضوراً كبيراً سواء في رسم الصورة المسرحية ككل في تلك التجارب، أو عن طريق الاهتمام بتشكيل حركة الممثل وجسده على خشبة المسرح، أو عبر العناصر السينوغرافية المكوّنة لمجمل الصورة المسرحية، وقد أفاد المسرح من كثير من مفاهيم ومذاهب الفن التشكيلي وتصوراته ورؤاه للواقع ، وكان من بين تلك المفاهيم مفهوم (الغروتسك Grotesque) وهو أحد المفاهيم التي ظهرت في البداية في الفنون الجميلة وخاصة الفن التشكيلي لكنه إنتقل فيما بعد إلى العديد من الفنون الأخرى وفي مقدمتها المسرح، وقد أطلق هذا المصطلح في أصله الإيطالي على "الرسومات والتزيينات المُكتشفة في أوابد كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا وتحتوي على رسومات عجائبية مثل حيوانات لها شكل نباتي ووجوه إنسانية مصورة بشكل غير مطابق لما يمكن أن تكون عليه في الواقع "[١]، لكن المسرح افاده المفهوم بطريقته الخاصة سواء على مستوى الكتابة المسرحية كما هو الحال في مسرحيات (ألفريد جاري) خاصة في ثلاثيته (أوبو) على سبيل المثال وليس الحصر، أم في معظم عروض المخرج الروسي (يفيغيني فاختانغوف) على سبيل المثال أيضاً وليس الحصر، لكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال عدم وجود مرجعيات قديمة لهذا المفهوم في المسارح القديمة خاصة في المسرح الإغريقي وبالتحديد في كوميديات (أرستوفانيس)، ما يعني أن هذا المفهوم على الرغم من إنحداره التشكيلي إلا أنه مُتمظهر على الدوام في عموم التجربة المسرحية العالمية، وفي إطلاله بسيطة على هذا التمظهر سنجد أنه لا يقتصر على بناء الشخصيات وأشكالها وأنماط تصرفها أو سلوكياتها العامة، وإنما يتعدّى ذلك إلى الفعل الإخراجي عندما يتم تقديم تلك النصوص على خشبة المسرح، بل أننا نجد تمظهراته حتى في تلك العروض التي لا تعتمد على نصٍّ مسبق كما هو الحال في عروض (كوميديا ديل آرتي) أو ما يسمى بـــ (كوميديا الصنعة) التي تعتمد على فعل الإرتجال المسرحي أكثر من إعتمادها على نص مسبق، ويتسرّب الطابع الغروتسكي إلى جميع مفردات الفعل الإخراجي كالأزياء والموسيقى والإضاءة والمناظر والماكياج حيث تؤسس هذه العناصر السينوغرافية جميعها الطابع الغروتسكي للعرض المسرحي، ويحتل المنظر المسرحي أهمية كبيرة في إضفاء ذلك الطابع لما يقدمه من أشكال ومرموزات تعزز المناخ الغروتسكي في تلك العروض، إذ أن المنظر المسرحي لا يكتفي بخلق البيئة المناسبة لذلك الطابع أو المناخ، وإنما يتعدّى ذلك إلى تعميق القيمة الجمالية والفكرية له، ما يعني أن المنظر المسرحي يشكّل أحد الدعامات المهمّة في المعالجة الإخراجية الغروتسكية لأي نص مسرحي سواء كان ذلك النص يحمل العنصر الغروتسكي بداخله، أم أنه من إسقاطات الرؤية الإخراجية عليه، وفضلاً عن ذلك فإن المنظر المسرحي في العروض الغروتسكية سيؤدي وظيفة المغايرة مع مرجعياته التي تحمل طابعاً أدبياً عبر الإعتماد على العنصر التشكيلي في تجسيد هذه المفاهيم في مفردات المنظر المسرحي البصرية.

تأسيساً على ما تقدم فأن مشكلة البحث الحالي تتمحور حول التساؤل الاتي:

- كيف يمكن تقصي ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر؟

٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث كونه يتناول أحد الموضوعات التي تكشف عن المعالجات التقنية لموضوعة الغروتسك، فضلاً عن أن البحث يسعى الى الكشف عن تلك العلاقة بين الغروتسك والمنظر المسرحي وفقاً لمفهوم المصمم.

٣. هدف البحث:

يهدف البحث التعرف على ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر.

٤. حدود البحث:

يتحدد البحث فيما يأتي:

- الزمانية: ٢٠١٤ – ٢٠١٦.
- المكانية: بغداد– العراق (عروض الفرقة القومية للتمثيل).
- الموضوعية: دراسة ملامح الغروتسك في تصميم المنظر المسرحي العراقي.

*** تحديد المصطلحات.**

١- الغروتسكGrotesq :

* الغروتسك لغة.

ترى ماري إلياس وحنان قصاب حسن أنه لا توجد كلمة في اللغة العربية تُعطي لهذا المصطلح معناه الحقيقي بكل أبعاده، " فقد تُرجمت كلمة غروتسك أحياناً بالشاذ والقبيح، أو بالهُزء والقُبح معاً، مع أن هذه المفردات كلّ على حِدة لا تُغطي المصطلح بأكمله "[٢]

وهذا يعني أن هذا المصطلح كباقي المصطلحات المسرحية الأخرى التي ليس لها أصل في اللغة العربية، ما يعني الاعتماد على معناه في لغته الأصلية فضلاً عن ما يحققه ذلك المعنى من معانٍ إصطلاحية يمكن أن يُفيد منها الباحثان في تحديد هذا المصطلح على المستوى الإجرائي.

* الغروتسك إصطلاحاًGrotesque :

يرى فلوبير بأنه عنصراً من عناصر الجمال على الرغم من قباحته، إذ يقول في وصفه لمشاهداته للحياة العامة في مصر: " ثمة عنصر رائع لم أتوقع رؤيته هنا هو الغروتسكGrotesque كل الأعمال الفكاهية القديمة من العبد المجلود، حتى تاجر الرقيق الفظ، و التاجر اللص– كل هذه هنا في غاية النضارة والأصالة والجمال الساحر"[٣].

في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن" يَصعُب تحديد الغروتسك وتعريفه لأنّه نقيض كلّ ما يَنتظم في قوالب ويُحدَّد بمَعايير، أي إنّه يُمكن أن يُعرَّف من خِلال ما هو عكسه. فهو القُبح التشويهيّ بالنسبة لمفهوم الجميلLe Beau، وهو الوضيع بالنسبة لمفهوم الرفيع والسامي."[٤]

ويعرّفه عبد الله جواد بأنه " الخروج بأشكال وشخصيات المسرحية عن المألوف "[٥]

أما إبراهيم حمادة فقد عرفه بقوله: "الجروتيسك اتجاه في الفن الزخرفي يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية وتمتزج تلك الوحدات عادة برسوم أوراق نباتية. ويؤدي هذا المزج إلى إيجاد شكل غريب بشع مخيف أو مضحك. وفي مجال المسرح الملهوي يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيالي المشتط." [٦]

* الغروتسك إجرائياً:

هو المعالجة الفنية للعرضعن طريق الإخراج والتصميم (العناصر السينوغرافية)، والتي تعتمد على تضخيم الأشكال ودفعها بالاتجاهات الاخرى وتقديمها بصورة تناقض مفهوم الجمال التقليدي بهدف إيصال معاني ومرموزات مغايرة لما هو سائد في التعامل الفني ومنها المنظر المسرحي بوصفه البيئة الحاضنة لتلك العناصر.

٢- المنظر المسرحي:

* المنظر لغة:

١. مَنظَر:

الجمع: مَنَاظِرُ
المَنْظَرُ: اسم مكان من نظَر-: مكان المراقبة وهو مكان عالٍ يوقف عليه لتتّسع الرؤية
المَنْظَرُ: النظَرُ، المَنْظَرُ: ما يُنْظَر إِليه فيُعْجب ... [٧]

* المنظر المسرحي إصطلاحاً: Scene

عرفه لويس مكيله هو: ما يشاهده أمامه على شاشة السينما أو شاشة التلفزيون أو على خشبة المسرح بكل تفاصيل الكادر من ديكورات وشاسيهات .. الخ علاوة على ذلك موقع الممثلين وتحركاتهم كما يمكن أن تحدد على تصاميم المناظر أيضا مواقع أجهزة الإضاءة والكاميرا علاوة على تحديد اتجاه الرؤية بالنسبة لمشاهدي المسرح لأنه رسم المنظر تماماً ما يراه المتفرج"[٨]

ويعرفه إبراهيم حمادة بقوله " هو القطع المصنوعة من الخشب أو القماش أو نحوهما والمقامة في الغالب فوق خشبة المسرح كي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كليهما معا على أن ترتبط إيماءات هذا المنظر بعدد لوحات المسرحية المعروضة ولهذا فأن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه يتعايش مع الفنون الأخرى".[٩]

* المنظر المسرحي إجرائياً:

هو مجموعة التركيبات المختلفة من الخامات المختارة بهيئتها أو يتم تحويلها أو تحويرها بما يخدم فكرة المسرحية بالتعاون مع بقية عناصر العرض المسرحي الأخرى، وقد تأخذ طابعا غروتسكياً لتحقيق غايات فنية وفكرية محددة.

٥. مفهوم الغروتسك:

ظهرت كلمة الغروتيسك في ايطاليا سنة ١٥٠٢إذ طلب كاردينال من الفنان التشكيلي (برنارد ينو بنتوربيثيو) أن يقوم بتزيين وزخرفة سقف قبة المكتبة داخل كاتدرائية (سينا) بأسلوب فن الغروتيسك، وقبله كان الفنان (لوكا سينوديل) زخرف كاتدرائية (أورفيتو) ما بين ١٤٩٩-١٥٠٢ بأسلوب متطرف وغلو في استعمال فن الغروتيسك، وهكذا أضحى هذا التنوع من فن الزخرفة خلال القرن السادس عشر شائعاً في الصور الزيتية الجدارية وفي فن العمارة، والنقش، وكذا في تزيين أغلفة الكتب، ومن أهم الخصائص الجمالية التي ميزت الغروتيسك وقتئذ رفضه للنظام الطبيعي والنسق المألوف للأشكال، بحيث يتم انشطارها ليعاد توزيعها بصيغ غريبة ترضي ذوق الفنان. [١٠]

في القرن السابع عشر أصبح لمفهوم الغروتيسك وجود متميز وشائع في الأدب الفرنسي ولحقت به أوصاف كثيرة ومتباينة منها: سخيف، مضحك، غريب، عجيب، شاذ، متطرف، خيالي، نزوي، وهمي، وهمي، وهي مصطلحات أوأوصاف ما فتئ المجتمع الفرنسي يصف الأشخاص بها في واقعهم اليومي، في ملبسهم، ورقصهم وطريقة تعاملهم. [١١]

أما في الأدب الانجليزي فلم يعثر على هذه الأوصافإلا بظهور الديوان الشعري الفردوسالفقود لـــ (ميلتون)، وبعد ذلك وظف هذا المصطلح للتعبير عن الاستنكار والاستهجان بواقع الكنيسة التي تدعي الحقيقة المطلقة. [١٢]

ومن مدلولات الغروتيسك أنه كل شيء غريب على نحو بشع أو مضحك ويعد (الخيالي) و(الغريب) و(التنافر) و(المغاير) لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي، فهذه الصفات تلازم لكلمة الغروتيسك، أما كلمة (غروتيسكري) فهي المفارقة المضحكة. [١٣]

يرى الباحثان صعوبة في تحديد الغروتيسك وتعريفه لأنه نقيض كل ما ينتظم في قوالب ويحدد بمعايير أي أنه يمكن أن يعرف من خلال ما هو عكس، فهو القبح التشويهي بالنسبة لمفهوم الرفيع والسامي، بالمقابل يقترب الغروتيسك كثيراً من مفهوم البورلسك[*].

فالغروتيسك ليس مجرد وسيلة لخلق التضاد أو تقويته، فهو قد يكون هدفاً بحد ذاته يسعى إلى تعميق البيئة إلى الحد الذي تبدو فيه شيئاً غير طبيعي أو غير مألوف فيتساوى فيه الإيجاب بالسلبي، والسماوي بالأرضي والجميل بالقبيح، كذلك لا يسمح –الغروتيسك– لدى عملية تجميل القبيح، في أن ينقلب الجمال إلى شيء عاطفي ومن الخصائص التي يضيفها هي معالجة البيئة بطريقة مختلفة، فهو يبحث في غير المكتشف ويدرس ما فوق الطبيعي ليظهره على السطح بربط المتناقضات في تركيبة واحدة لخلق عالم فريد ولغز لا نعرف معناه لبلوغ تأثير غير مألوف وموقف ازدواجي مما هو لنا، حيث العالم المتغير بفعل حركة المتضادات. [١٤]

يتسم الغروتيسك في مفهومه العام بأنه العمق والإيجاز والتضاد، إذأنه الأسلوب الذي يفتح أمام المصمم أوسع الأفاق بطريقته التركيبية الصارمة، فهو لا يعترف بما هو سافل خالص أو نبيل بشكل خالص، بل أنه يخلط عن قصد بين مختلف التضادات ليجعل منها وحدة حادة وعنيفة وصارمة فتنقلب التراجيديا إلى كوميديا والأغنية العاطفية إلىسايترية. [١٥]

ويقصد بالغروتسك إبراز جمال القبح والتمرد على المألوف (الجمال المثالي) الغريب، الدرجات المتطرفة من القبح، التنافر، التضخيم، الشذوذ، التنافر، الشكلي بشكل قبيح، التباين والتناقض ليس فقط ازدواجية الظاهرة وإنما الصراع بين الشكل والمضمون وعدم الانسجام أو الترابط الظاهري، الشكل الخارق للمادة ويجمع مشاعر الاشمئزاز وبنفس الوقت الانجذاب مسلي ومشوق، والقصد منه خلق الصدمة للمتلقي.[١٦]

فالغروتيسك هو الغامض وغير المادي وهو الحاضر ضمن مفهوم الجمال مع تضمينه فكرة (القبح) وما هو مشوه وغير طبيعي، أي أنه مفهوماً نظرياً وليس ناتج تصميمي أو صفة، كما أن الغروتيسك يتعامل

---

[*]البورلسنك: تستعمل كلمة البورلسك اليوم كصفة للأسلوب أو الطابع الساخر في الأدب والفن بشكل عام، ولكل ما يثير الـــضحك من خلال المبالغة والتناقض بين الوضاعة الأسلوب وأهميته وسمو الشخصيات والمواقف. للمزيد ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق ذكره، ص٣٣٠.

مع الجوهر الحقيقي، وإظهار الغامض والمبهم في المادي والملموس وطالما أن الفن يتعامل مع الوجود المادي لذا فالغروتيسك بهذا المعنى يحضر في الفن، وهذه الحالة من الغروتيسك تكون مقبولة طالما كان بشكل زخرفي للتزيين. [١٧]

قوالب الغروتيسك:

على الرغم من أن الغروتيسك مفهوم متشعب يصعب حصره وتحديده، نظرا لخاصيته المتفرعة ، فأنه لا يمكن أن نستبعد بعض البنى أو القوالب العامة التي يمكن أن تنطلق منها أشكال لا حصر لها، ... ومن القوالب الاساسية للغروتيسك:

١ – المسخ:

وهو التحول من صورة الى أخرى، يقول مصنف (المصباح المنير) (مسخه الله مسخاً حول صورته التي كان عليها الى غيرها) الا أن غيره من المصنفين يشترطون في التحول أن يكون من الحسن الى القبيح، ويقول مصنف (مختار الصحاح) (المسخ – تحويل صورة الى ما هو أقبح منها)، اما أبن منظور، فيقول (المسخ: تحويل صورة الى صورة أقبح منها). [١٨]

٢ – التهجين:

يدل التهجين في بعض تعاريفه على المزج والخلط بين شيئين، أو تركيب عدة عناصر ذات طبيعة مختلفة، وقد وجد في المعجم الحديث (وفي علم الاحياء: نبات أو حيوان ينتج عن تزاوج سلالتين أو صنفين مختلفين) وهو حاضر بأمتياز في الظهور الاول للغروتيسك، بواسطة تلك الصور الجدارية التي تمزج عناصر انسانية بأخرى نباتية أو حيوانية. [١٩]

٣ – العكس أو (القلب):

ظهر القلب بأعتباره تقنية متفشية في الغروتيسك، اول ظهور له في الثقافة الشعبية والكرنفال، وذلك بأستغلال ما يبيحه من حرية قد تصل الى حد الفجاجة التي تربط بالاسفل الجسدي المعارض للشكل الاسمى والكامل، وهذا ما يؤكده (حسن المنيعي) بقوله .... تطابق المعارضة – كلاسيكي/غروتسكي –، وضعية اخرى ترتكز على قلب وظائف الجزء الاعلى من الجسد وكذا وظائف الجزء الاسفل، وهكذا ينتمي (تخفيض الجسد) الى الثقافة الشعبية، بأمكاننا أن نقف في هذا الصدد على عدة أمثلة خصوصاً في الكرنفال، فأسفل الجسد (البطن،....) يعارض الجزء الاعلى (الوجه– الرأس) أو يجعل في مكانه. وهذا يعني أن ما هو نبيل وجليل يتم التعبير عنه بوظائف أسفل الجسد.[٢٠]

الغروتيسك في المسرح:

جاء مفهوم الغروتيسك في المسرح لغرض نقد الذات والأخر والواقع، ويتسم النقد بكونه طريقة ساخرة وبطابع كوميدي يعتمد على التهجين والمفارقة والمبالغة وكذلك يعتمد على الأشكال الغريبة والفوضوية والتي تحمل صفة البشاعة الساخرة والغرابة الشاذة والتنافر والتقزز والابتعاد عن مقاييس العقل والمنطق والإسراف في النشاز والخروج عن الواقع المألوف وكذلك الواقع المنزاح عن معايير العقل والمنطق. [٢١]

إن الغروتيسك استخدم في المسرح المعاصر كنوع من الاختيارات المضادة لطبيعة المسرح التقليدي الذي يعتمد بشكل خاص على إبراز فكرة المؤلف من خلال الحوار والشخصيات ذات الأبعاد النفسية، وهذا ما تجسد عند الكاتب الايطالي (لويجيبيراندللو) في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، وهذا هو المحور الذي ساد في فترة ما بين الحربين، فـ (بيراندللو) يفتت الإنسان وتكون نتيجته التدمير، فهو يؤمن أن كل

إنسان منا يظن أنه واحد ولكن هذا الفرض غير صحيح، فكل منا هو عدة أناس بقدر الإمكانيات التي تتردد في جوانبنا ولا يتسنى لنا إلا معرفة جزء بسيط عنها. [٢٢]

يمثل الكروتسك عند بيراندللو في فكرة الوجه والقناع، ولكن قناع له مظهر جديد، قناع داخلي لا يراه إلا الشخص الذي يلبسه، وهناك قناع أخر، قناع خارجي خلقه الشخص نفسه يراه به الآخرون، قناع اجتماعي فرضه المجتمع حسب الظواهر المتعددة يراه به الآخرون، قناع غروتيسكي، وهنا يتساءل بيراندللوأين هي الحقيقة وأين الوهم في كل هذا؟.[٢٣]

اطلق بيراندللو على أعماله التي سماها بالمهازل الخطيرة، حيث أنها تتضمن تمثيل التراجيديا بشكل كاريكاتوري ساخر في المعنى الفلسفي وذلك لان الشخصية الغروتيسيكية عند بيراندللو لابد من التعامل مع كلماتها بجدية على الرغم من أنها في الظاهر تقول تفاهات وتميل بما هو مضحك وهزلي نحو تركيبة خارجية مثيرة للضحك، ويظهر ذلك من خلال المظهر الجسدي والإيماءات والحركات ونبرات الصوت.[٢٤]

فيسوفولمايرخولد[**](١٨٧٤-١٩٤٠):

سعى مايرخولد من خلال أعماله على تحقيق الأسلوب الغروتسكي وذلك من خلال استخدامه للتقنيات المسرحية الغريبة والبشعة والمضحكة وهذا ما تحقق في مسرحية بلوك (السقيفة الواضحة) وكذلك في مسرحية (يقظة الربيع) عام ١٩٠٧ حيث قام بتحقيق تجربة فنية في العرض المسرحي من خلال وضع مناظر المسرحية الثمانية عشر كلها على الخشبة ويقوم بعزل الواحدة عن الأخرى بالإضاءة عند الحاجة وكانت تلك تجربة فريدة وأصلية في حينها لأنها تحمل الطابع الغروتسكي. [٢٥]

إن عناصر التقنية التي حققها مايرخولد احتوت على الصفة الغروتسكية وهذا ما تجلى في مسرحية (شال كولمبين) المعدة عن (آرثرشنزلر) التي استخدم فيها الاستديو وتعد هذه المرحلة ١٩١٠-١٩١١ أول من استخدم هذا المفهوم (الاستديو) وذلك من خلال تحويل المكان إلى كاباريه وذلك بربط المسرح بالصالة بمدرجات، واستبدل المقاعد المرصونة بمناضد المطعم وكراسيه، وكذلك استخدم فيه شخوص الكوميديا ديالارتا وتقنياتها وجمعها مع تقنيات (الغروتيسك) وكانت في ذلك الوقت صنفاً من أصناف الاستعراضات المبالغ فيها. [٢٦]

جاء اهتمام مايرهولد بالتقنيات المسرحية وخاصة بالتركيب المنظري المصحوب بلغة غروتسكية، فالمنظر لديه يعمل متناغماً مع الأثاث والملحقات على الخشبة وفي الوقت الذي الغي فيه الأضواء الأساسية بمقدمة المسرح. [٢٧]

انصب اهتمام مايرهولد بالتقنيات المسرحية كالديكور والإيقاع والموسيقى والمناظر وادخل عليها تقنية تشييد المنشأت الضخمة، خالقاً جسوراً ومناظر قريبة الشبه بالتصوير التكعيبي، فالغروتيسك جاء متداخلاً في تصميمات المنظر التي يقدمها على خشبة المسرح باختلافاته الغرائبية المتداخلة في حيثيات التصميم،

[**] فيسف لد مايرخولد: ولد في (١٠) شباط سنة ١٨٧٤م، بمدينة بنزا الروسية، أنهى دراسته الثانوية سنة ١٨٩٥م والتحق بكلية الحقوق بجامعة موسكو وسرعان ما تخلى عن دراسته فيها، وانتسب إلى معهد الفيلهارمونيا الذي يترأسه دانتشكو، وبعد إنهاء المعهد انظم إلى فرقة موسكو الفني فور تأسيسه عام ١٨٩٨م، وقام بأداء ثمانية عشر دوراً منها دور (أيفان الرهيب) بديلاً عن (ستانسلافسكي) ودوري تريبليفوتوزنباخ في مسرحيتي تيشخوف (النورس والأخوات الثلاث)، وبرزت ميول (مايرخولد) الإخراجية منذ دراسته في معهد الفيلهارموني، من مؤلفاته (في الفن المسرحي) بجزأيه، توفي عام ١٩٤٠م: ينظر: فيسفولد مايرخولد: في الفن المسرحي، ك١، ط١، ت: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص٦.

فالتركيبات المنظرية لم يشهدها المتفرج من قبللأنها تحمل تقنية غير تقليدية لذا فالغروتيسك هو القراءة البصرية المتنوعة التي تقدم في العرض المسرحي. [٢٨]

قدم (مايرهولد) مسرحية (هيدا جابلر) لابسن- فملامح الغروتيسك التي يقوم عليها المصمم تتضح في تصميم جدران البيت وأثاثهبلون زرقاء مخضر، وكذلك لون السماء، ... [٢٩]

أرتو[***](١٨٩٦-١٩٤٨):

اتسمت أفكارأرتو عن المسرح بصفة مرئية وليس مسموعة لذا فهو لا يضع فاصل بين الصالة وخشبة المسرح، فهو أراد أن يحرر القدرات السحرية الكامنة في الفراغ المسرحي، وهذا ما نلاحظه في تقنياته التي قدمها تختلف عن سابقيه مع رفض خشبة المسرح الايطالي، فلأجل ذلك فأن المسرح يؤدي إحلال شعر جديد محل شعر اللغة، الشعر النابع من الكلمة ولا يعطي اهتماماً كافياً للغة التي تتكون من الإشارة في الفراغ، ومن متطلبات الصوت التي تعبر عن الموضوع. [٣٠]

اتسم أداء أرتو بالغروتسك في أعماله التي قدمها وهذا واضح في مسرحية (فكتور) حيث جاءت تقنياته عبارة عن تعليق برواز، وباب، ونافذة مفرغة، وبعض الصور، لأجل خلق حائط رابع بشكل حر، فمجمل تقنيات في هذا العرض تحيلنا إلى منظومة بصرية متعددة الذات، وتحديداً بالغرابة والهلوسة في تحديد المنظر المقدم. [٣١]

قدم أرتو عروض مسرحية كان منها يحمل الطابع الغروتيسكي في حيثيات التقنيات المستخدمة، وتحديداً في مسرحية (غزو المكسيك) التي أراد أن يقدمها بطريقة تحاكي الواقع لأنها قضية الاستعمار وما يحمله من ظلم وقسوة دامية، فجاء المنظر الذي يحمل الصفة التشويهية المتمثلة بالجدران الملئ بالرؤوس والحناجر... خالقاً الجو المبعثر لطبيعة المنظر المقدم، إضافة إلى أداء الممثل الذي عمل على تقديم حركات جسدية توحي بأن قسماً منها في النور والأخر في الظلام عشرات الأيدي منبعثة من ورائه، فالغروتيسك يتم تحقيقه في بعض عروض أرتو نتيجة التشوهات التي أراد من خلال أن يحاكي الواقع بطريقة مغايرة للواقع المعاش. [٣٢]

برتولدبريخت[****](١٨٩٨-١٩٥٩):

إن منهج بريخت الغرائبي يتمثل بتقليص الأثاث والأبواب في المنظر المسرحي إذ استعمل تركيب ثابت من الإطارات الحديدية تعلو قامة الإنسان تثبت على الخشبة بمسافات مختلفة بينما تثبت فوقها وبشكل أفقي إطارات أخرى متدلية منها الأقمشة التي يسمح باستخدامها كواليس واستخدما أيضاً تقنية الضوء الأبيض

[***] انطونين أرتو: مخرج ومنظر مسرحي فرنسي تأثر بسينكا وشكسبير، كما تأثر ببعض التيارات الثورية في الفن مثل المستقبلية والدادائية والسريالية، تميز أرتو بتنظيراته فكتب (المسرح وقرينه) في عام ١٩٣٨. ينظر: جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد: دائرة الأعلام سلسلة المأمون، ١٩٩٠)، ص٤٠-٤١ وانتونان أرتو: المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد احمد، (القاهرة: دار النهضة المصرية، ١٩٧٣)، ص١٣٤-١٣٥.

[****] برتولدبريخت (١٨٩٨-١٩٥٦): كاتب ومخرج ومنظر مسرحي الماني وضع (نظرية المسرح الملحمي) واسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا الى امريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام ١٩٤٨، واعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ابرزها (الام الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازيه) و(بعل)، و(اوبرا القروش الثلاث) وغيرها. فضلا عن كتابته بعض القصائد لكن اغلبها لم ينشر. ينظر: تلر، جون رسل تلر: الموسوعة المسرحية، ج ١، مصدر سابق ذكره ، ص٨١.

النقي في وحدة المنظر الذي عد غير ثابت إذ على المصمم – في المنصة –أن لا يضع شيئاً على مكان ثابت مرة والى الأبد ولا يغير بلا سبب ...، لان بريخت يقدم صورة عن العالم بأطر مغايرة غروتسكية. [٣٣]

استخدم بريخت وسائل عدة ووضع أجهزة الإضاءة على مرأى المتفرج والموسيقيين على الخشبة مع الممثلين وغير المناظر على مرأى من المتفرجين وبدلاً من استخدام مناظر واقعية كاملة تملأ المسرح استخدم أجزاء صغيرة أو انعكاسات صورية ويرى بريخت بأنه يجب أن تشير المناظر إلى مكان وقوع الفعل وان لا تؤدي إلىإعطاءالإيهام بالمكان بكليته ويجب أن تقطع الإحساس بالثبات لأنهأراد استخدام الإطار الغير تقليدي والغروتسكي. [٣٤]

باربا[*****]:

اتسمت تجربة مسرح الاودن لدى باربا بأن لها التأثير المباشر في تغيير إستراتيجية المسرح وخاصة ما يسري هذا على التقنيات المسرحية وهذه التجربة قدمت المنظر بمبالغة في الأداء التقني وهذا نابع من إيجاد خصوصية أوجدها باربا مستمدة من الجذور التي عملت على إيجاد دورها في ممارسة المسرح وتركت أثارها عليه. [٣٥]

تعد تجربة مسرح الاودن لها الفضل في كسر طوق تعاليم المسرح التقليدي، وهذه التجربة التي قدمها (باربا)أعطت المسارح المختلفة إمكانيات بناء متعددة في قدرتها التقنية وسميت فيما بعد (بتجربة المسرح الثالث) والذي كان بعيد عن المسرح التقليدي في كل حيثياته. [٣٦]

يمثل الغروتيسك عند باباهروب من المبنى التقليدي عن طريق البحث عن الأشكال الغريبة واللامألوفة، التي حطمت المنظر المسرحي في إطاره العام وجاءت بأساليب وأفكار مغايرة ويؤكد (باربا) على أهمية البحث عن تقنيات جديدة تغير شكل المنظر من خلال إعادة تأسيسه وتشويه وسائله بإرساء رؤى وتحولات في منظر العرض المسرحي تكون مغايرة ومختلفة وغروتسكية. [٣٧]

اعتمد باربا على المونتاج في صياغاته للمنظر حيث أن تقنيات الاودن مستمدة من مصادر الحياة اليومية المنوعة فكلمة المونتاج تعني تفتيت وتشتيت التقليدي والمعتاد في المنظر المسرحي، حيث أن فرقة الاودن قدمت في (كرنفال الفقراء) غروتسيكيات منوعة من أصواتوألوان ومناظر تمثل شكلاً مغايراً وفق تقنيات مضافة لتقدم قراءة غروتسكية جديدة. [٣٨]

٦. البنية التركيبية لتصاميم المنظر المسرحي في مشاهد الغروتيسك التقديمية

إن البنية التركيبية لمكونات المنظر المسرحي ما هي إلا تنسيق وتناغم بين مجموعة من عناصر العرض المسرحي من خط وكتلة... الخ، فجميعها تصب في تنفيذ مادة المنظر كونه يمثل البيئة التي تحتضن تقديم العمل الدرامي من الناحية المكانية لذا لا بد أن يكون المنظر مميزاً من حيث الهيئة كي يثير عواطف المتلقي الجمالية بتنوعاته الغرائبية.

[*****] اوجينوباربا (١٩٢٧–): يعد مؤسس مسرح (الاودن)، درس في ايطاليا وسافر إلى النرويج حيث عمل في مهن عدة منها على متن البواخر كانت سبباً باتصاله بلغات وثقافات عدة ومن ثم حصل على شهادة جامعية في دراسة تاريخ الأديان الانثروبولوجية، وبعدها درس المسرح في بولندا، بعد التحاقه بالدراسات المسرحية في (وارشو) تأثر بتمرينات (جروتوفسكي)، ومن ثم رحل إلى الهند حيث تأثر بتمرينات (مايرخولد) وتمرينات الرقص الغربي الحديث، (مودرن وتمرينات اكروباتيكية عامة). ينظر: قاسم بياتلي: دوائر المسرح– تجربة الاودن وانثروبولوجية المسرح، ط١، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨)، ص١١– ١٣.

إن المنظر هو جزء من مرئيات عناصر العرض المسرحي ويجب على مصمم المنظر أن يبث المعاني العميقة للمسرحيات وتفسيرها وحل شفراتها من خلال المنظر باستخدام أساليب متنوعة تختلف عن ما هو موجود في المنظر المسرحي التقليدي، كون المنظر ترجمة لما يحمله النص من أفكار ومفاهيم تتحول إلى تصاميم تشكل بلغة بصرية وتعرض في فضاء العرض. [٣٩]

تتمثل بنى التكوين في المنظر من عناصر عدة تكون ذو قيمة جمالية، ولا بد من الخوض في مضمارها كونها تمثل البنى التكوينية لتصميم أي منظر مسرحي متمثلة بالاتي:

١- الخط:

يعد الخط من عناصر التكوين البصرية المهمة في العرض المسرحي كونه يمثل الهيكل الأساسي للمنظر، ومن خلاله يمكن الحصول على أشكال متعددة تختلف باختلاف الخطوط الموجودة في الشكل، إذ تسهم الخطوط في إبراز القيمة الجمالية من خلال خصائصها، كاتجاه الخطوط (راسي، أفقي، مائل) ومدى استقامتها أو بتعرضها أو انحنائها وللون الخط وسمكه وطوله أو قصره، فالخط المستقيم يدل على المباشرة والاستقامة والاستقرار والخضوع، في حين يدل الخط المتكسر على عدم المباشرة وعلى التردد وعدم الاستقرار والتمرد، ويدل الخط المنحني على عدم المباشرة والالتواء والمخاتلة والخداع، وتوحي الخطوط العامودية بالرفعة والجلاء والسمو والارتفاع وعدم الاستقرار، بينما توحي الخطوط الأفقية بالخضوع والاستقرار والسطحية، أما الخطوط المائلة فتوحي بعدم الاستقرار وبالميل إلى السقوط وبالحذر وعند حركة الخطوط وتكرارها يمكن أن تعطي أشكالاً مختلفة للنوع الواحد من الخطوط، فالخط المنحني يمكن أن يكون مقوساً أو متموجاً أو يستمر في الاستدارة ليكون حلزونياً. [٤٠]

فالخط هو الذي يصنع الشكل مهما كان نوعه، ويعطيه الحركة والحياة، والخط يعمل عمله في المنظر إذ يعطيه الانسجام التام مع عناصر العرض الأخرى.

أما تأثيرات وظائف الخطوط ودلالاتها، فأن المنظر الذي تغلب فيه الخطوط الأفقية، يولد مزاجاً من الهدوء والسكينة بين المتفرجين، والخطوط المائلة والخفيفة الانحناء تتصف بالحركة والنشاط، والخطوط الشديدة الانحناء يصحبها التفكير في العز والثراء والترف. [٤١]

فأن حركة الخطوط لها الدور الكبير في انفعالات المتفرج واستجاباته، وعلى المخرج المصمم أن يفكر كثيراً في تقنية حركة الخطوط وبالتالي حركة المنظر وملحقاته " ويجب أن يلتفت المخرج التفاتاً خاصاً إلى تعبير المشهد بالنسبة للشكل "[٤٢]، وأن لا يكتفي المخرج أو المصمم بتكوين منظر جميل من دون أن يضمنه قيم ودلالات، وإذ " لا يجوز تطبيق قواعد التكوين تطبيقاً آلياً حيث ينتهي بنا مثل هذا التطبيق إلى مجرد صورة جملة لا شخصية لها خالية المعنى"[٤٣]، والمهم في هذا المعنى هو المحافظة على المحتوى الذي يولده الشكل في العرض المسرحي، والشكل بالضرورة يدل على المضمون ويستطيع المصمم الماهر وبشتى الوسائل أن يخلق الصورة المسرحية المعبرة عن المضمون إذ " لا يمكن أن يكون ثمة منتوج فني يخلو من المضمون الفكري، وحتى تلك المنتجات التي لا يهتم مؤلفها إلا بالشكل ولا يعنون بالمضمون، يعبرون على كل حال بنحو أو بأخر عن فكرة معينة".[٤٤]

٢- الشكل:

يتكون الشكل من خطوط متعددة، وهي جزء من التركيب العام للمصمم، والذي من خلاله تنتج فكرة معينة تقدم للمتلقي وهناك نوعان من الأشكال أولهما: الأشكال الهندسية، كالمربع والمثلث والدائرة والمستطيل، وغير ذلك، وثانيهما: الأشكال الطبيعية، وتتمثل بالصخور والجبال والسُحب وأشكال الإنسان

وأشكال الحيوان، النبات، ويمكن أن يحمل الشكل مضمونا فكرياً وجمالياً، فكل سطح يشكل داخل الفراغ يؤدي إلى معنى في الرؤية، والزوايا التي تشكل ذلك الشكل ذات مدلول ومعنى تختلف جميعها باختلاف تكويناتها.[٤٥]

يأخذ الشكل دلالاته وجمالياته من طبيعة الخط وشكله وطبيعة الشكل المكون للموضوع ، ويتكون جسم الإنسان ووجهه من خطوط متنوعة ومن سطوح وأشكال متنوعة لها دلالاتها، ويتميز الشكل بتنوعه واختلافه من ناحية الحجم واللون وحتى الملمس، فمنها ما يكون ملمساً خشناً ومنها ما يكون ملمسه ناعماً حسن الموضوع ومحتواه. [٤٦]

لذا يلجا المخرجون باستخدام طريقة خاصة لأجل تحريك مكونات الإخراج في العمل المسرحي بطريقة تتواجد فيها اكبر طاقة للجذب تداعب الحس الإنساني في خلق تكوينات وأشكال جديدة لتؤكد المسافة الجمالية للتصميم ويستثير الحس الجمالي لدى المتلقي وله الحكم الأول والأخير على نجاح التصميم[٤٧]، وللشكل دور بارز في فضاء العرض لأن يعبر عن التأثير المزاجي للموضوع من خلال الترتيب التكويني، وينبغي على المخرج أن يولي اهتماماً خاصاً للتعبير عن المشهد من خلال الشكل، ومن ثم يتم الحصول على التنوع في العرض المسرحي من خلال التنوع الكبير في الشكل خلال مسار الفعل والبناء الدرامي وتختلف الأشكال بسير الأحداث واستمراريتها لان الاستمرار يفرز أشكالاً عديدة ومختلفة، ومنها يتركب ويتنوع التكوين البصري، والشكل له قدرة كبيرة وواسعة وأن نمطه مرن بحيث يتطور موضوع في المشاهد وتتطور معه. [٤٨]

٣- اللون:

يعد اللون من عناصر التكوين الأساسية للمنظر كونه الخاصية الخارجية لجميع الأشكال المحسوسة وبمعنى ذلك أنه لا يوجد شكل غير ملون، واللون غير مضاف إلى الطبيعة وإنما هو الطبيعة بذاتها [٤٩].

فاللون هو عبارة عن ظاهرة عقلية ناتجة عن أسباب ووظائف تشريحية، عضوية، ولعوامل نفسية تؤثر في ظهوره، والضوء واللون ظاهرة واحدة، فلا لون بدون ضوء ولكن الضوء لا يصبح رؤية مدركة إلا بترجمة طبيعته كطاقة مشعة بوساطة العين والدمغ وتتحول إلى صور للشكل والملون. [٥٠]

إن للون مدلولات تشغل في المسرحيات وتساهم بدورها في تكوين المنظر، لأنها تعبر عن الجانب المعنوي والنفسي للعرض المسرحي، لذا فأن مصممي المنظر ومنفذي الإضاءة يعتمدون على اللون للتعبير عن نمو الفكرة، وتتغير ألوان المناظر المسرحية وألوان الأزياء والإكسسوارات بتغير ألوان الإضاءة، ويعد اللون العنصر الرئيسي الذي يعتمد عليه المخرج في التكوينات البصرية التي توحي إلى حالات متعددة، منها: حالة فكرية أو جمالية[٥١]. ويعتبر اللون تعبير عن حالات متعددة ومشاعر وأفكار الشخصيات وأحياناً يتفوق اللون عن المعنى المألوف حاثاً مخيلة المتلقي لاكتشاف المعنى المرتقب للون، فاللون يدخل في خطة المصمم ورؤيته وفي تصميمه للمنظر، لذا فأن اللون هو حامل للدال والمدلول ويتم استنطاقه بحسب الرؤية التي وضعها المصمم في عرض مسرحي ما، لذا فأن المصمم يجتهد في إبراز اللون في المنظر وجعله أكثر استنطاقاً للأفكار، وبالمعنى نفسه يمكن للون أن يكون متكهناً لفكرة تلوح في الذهن وتكون بمثابة الشكل المهم المبهم الذي يصطدم بالمتلقي ويعادل في الوقت نفسه تلك الفترة التي تسبح في مخيلة الشخصية.[٥٢]

٤- الاتجاه:

إن لمفهوم الاتجاه في تصميم المنظر أهمية كبيرة ، ويستمد مسوغات أهميته في ضوء متغيرين أساسين:

١- المتغير الواقعي للاتجاه: وهو يرتبط بموضوعة الحركة التي من غير الممكن أن تكون دون اتجاه، والحركة هي بمثابة انتقالات متعددة زمانياً ومكانياً، ووفقاً لذلك فأن الاتجاه هو محصلة تحولات مستمرة متدرجة ولكنها متصلة، فهو فلسفياً وجود ذهني تفسيري وأن كان موضوعياً قابلاً للتوصيف من خلال ارتباطه بانتقالات الكيان المتحرك. [٥٣]

٢- المتغير التصميم للاتجاه: إن موضوع الاتجاه في تصميم المنظر يخضع إلى موضوعة الدلالة الإيحائية، فمن الناحية الواقعية لا يمكن أن نفترض وجود اتجاه على نحو مستقل دون أن نربطه بواحد أو أكثر من عناصر التصميم وأسسه، ومن الناحية الوظيفية للاتجاه طاقات إيحائية كثيرة. [٥٤]

هناك أربعة اتجاهات رئيسية هي الاتجاه العمودي والاتجاه الأفقي، والاتجاه المائل إلى اليسار، والاتجاه المائل إلى اليمين، ولكل اتجاه منها تأثيره الذي يمارسه في المتلقي، فالخطوط الأفقية تتوافق مع شدة جاذبية الأرض التي توحي بالثبات والهدوء والاستقرار، أما الاتجاه العمودي فهو يوحي بالقوة والثبات والشموخ والأهمية، أما الاتجاه المائل فهو اتجاه فعال ديناميكي حركي يوحي بعدم الاستقرار. [٥٥]

ونرى في تصميم المنظر لا تصبح الاتجاهات مرئية لأنها تستخدم لربط أقسام الشكل المختلفة وبالتالي تعمل على اجتذاب الانتباه بما تحققه من توازن بين أجزاء التصميم لذا فأن دورها الجمالي في تصميم المنظر مثلاً يكون العامل المؤثر الذي يكون نوع الاتصال وكيفية مطابقته لعناصر الشكل المكون للوحدة الأساسية مع بعضها إثناء عملية تصميم المنظر فتشكل الرؤية البصرية عبر الجاذبيات الثقيلة لتساند الأخف منها لتبرز أماكن السيادة نتيجة تفاعل الأجزاء بصورة مستمرة وعبر الانسجام اللوني الذي يحقق توازناً في الحقل المرئي وهذا ما يلاحظه في تصميم المنظر من خلال مطابقتنا للخطوط ذات الاتجاه الأفقي إذ تشعرنا بأنها تتجه عرضياً أو دائرياً حول الجسم وهذا يندد في التخفيض من حدة الأجسام الطويلة وفي الأزياء التي تحتاج إلى وحدات زخرفية تصميمية. [٥٦]

إن العلاقات في الخطوط والاتجاهات، يجب أن لا تكون سطحية أو منظمة تنظيماً دقيقاً، فمثلاً هناك خطوط قطرية ليست خطوط مستقيمة متصلة على الإطلاق، بل هناك فواصل في أماكن متعددة، تقوم العين بربط أجزائها، في حين أن هناك أماكن أخرى في اللوحة أو التصميم تكون حركة الشكل هي التي تتضمن الاتجاه في خطوط متوازية أو حركة متموجة تخدم ذلك الاتجاه. [٥٧]

٥ – القيمة الضوئية:

تتسم القيمة الضوئية بكونها من أكثر العناصر التي تدخل في عملية البناء التصميمي لمكونات عناصر العرض ولاسيما المنظر المسرحي وذلك عن طريق الأجزاء المعتمة والمضيئة المرتبطة بالتفعيل اللوني، التي تؤسس الشكل، وبكل ما يحوي من علاقات ترتبط فيها عناصر التصميم. [٥٨]

فعند سقوط الإضاءة على المنظر بلون معين يؤثر بالمنظر فيغير لونه ومثال على ذلك عند سقوط إضاءة حمراء على منظر بلون اصفر ينتج لون برتقالي، فيعطي للمتلقي شكلاً مؤثراً فمن الاستحالة أن نعزل اللون عن الضوء، أن طريقة توزيع الضوء تتم على أساس الشكل وتحدد بموجبها طريقة استقباله وعليه يتولد الانطباع عن الشكل، إذ يتم الانتقال من النقطة المضيئة إلى النقاط الأقل إضاءة، من التباين الطاغي إلى التباين الأقل. [٥٩]

إذ تعد القيمة الضوئية من أهم العناصر تأثيراً بالمتلقي، إذ تضفي نوعاً من الجاذبية البصرية، فضلاً عن توازن الوحدات الشكلية إثناء التصميم تخلق نوعاً من التنوع والحركة عن طريق التدرج اللوني للإضاءة باستعمال ضوء خافت، أو عالي، ليعطي غايات في الإخراج على خشبة المسرح. [٦٠]

٦ – الحجم:

هو بيان حركة المساحة المستوية (في اتجاه المخالف للاتجاه الثاني) ويشكل حجم التكوين، وله طول وعرض وعمق وليس له وزن، فالحجم أحد عناصر اللغة المرئية وهو شيء نسبي دائماً، والإحجام تدرك صغيرة أو كبيرة تبعاً لنسبيتها إلينا وتؤثر حجوم العناصر تأثيراً كبيراً في نفس المتلقي لما تولده من انطباعات متباينة ومتفاوتة، فالحجوم الكبيرة تشغل حيزاً في الفضاء اكبر من الحجوم الصغيرة، وهذا الكبر والصغر يحقق تفاوتاً مسافياً يمكن أن يستلهم منه المتلقي إيهاماً بالبعد الثالث. [٦١]

ويمكن تحقيق البعد الثالث من خلال التدرج في حجم الأشكال وبما يسمى بالتدرج الحجمي الذي يتأسس منه ناتجاً منتظم بتفاوت المسافات وذلك من خلال تناقض إحجام الأشكال التي يعتمدها المصمم داخل عمله التصميمي، ويمكن أن تنسحب العين بالاتجاهية التي حققها التدرج محققة في الوقت ذاته ناتجاً جمالياً يمكن أن يثير الانتباه نحو مواقعه الفضائية، ولهذا يعد الحجم من عناصر البناء المهم سواء أكانت في الإعمال الفنية ثلاثية الأبعاد أو ثنائية الأبعاد والتي من ضمنها الملصق الذي يعد من وسائل الاتصال المهمة. [٦٢]

إذ تختلف معاني الإحجام الكبيرة والصغير في التصميم عنها في الواقع، فالهرم بحجمه الهائل معنى يرمز لفكرة معينة كان كبر الحجم وسيلة لتحقيقها، فالعمل الفني غير الحقيقة والواقعية والإحجام سواء أكانت صغيرة أم كبيرة ما هي إلا وسيلة، وكونها وسيلة فهذا بالضرورة يخرجها من مدلولاتها الواقعية. [٦٣]

٧ – الملمس:

إن الملمس هو "المظهر الخارجي للمادة ونعني به الصفات الواضحة الخارجية للأجسام الطبيعية على اختلافها وكذلك منها الصناعية حيث تغلف جميع المجسمات والإحياء والنباتات والسماء والمياه والصخور والجبال...الخ "[٦٤]، ولما كانت الطبيعة غنية بملابس مكوناتها بات على المصمم أن يحاكيها في تصاميمه ليبث الحياة فيها بغية انجازها وجعل ملمسها يدل على غلافها الخارجي الذي يمثله، إذ يمكن رؤية هذا الملمس ولمسه باليد، فهو يعطي انطباعاً تأثيرياً للمتلقي لما يحتويه من صفات ملمسية منها: الخشونة، النعومة، الشفافية، الصلابة، الليونة، وغيرها، والملمس "من خواص سطح المادة المستخدمة ويمكن أن تكون طبيعية تدرك من خلال الضوء والظل أو تكون صناعية كما أنها تكون خشنة أو ناعمة، قاتمة أو زاهية".[٦٥]

إن أبعاد الملمس المنظورية والتكوينية هي الأبعاد المؤلفة من طول وعرض وارتفاع وفي بعض الأحيان تكون مجسمات بسيطة كسطوح هندسية أو معقدة كالأجسام الحية والنباتات، وهي بدورها تتواجد في فنون العرض المسرحي حيث كل ما يتواجد على خشبة المعرض من مفردات منظرية وملحقاتها. [٦٦]

فالملمس يؤثر جمالياً ووظيفياً في تصميم المنظر داخل العرض المسرحي " فكلما اتسعت معرفة المصمم بإمكانيات الخامة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى ازدياد أفكاره التخيلية وقدرته على الخلق".[٦٧]

يعد الملمس من العناصر المهمة والمؤثرة في تكوين المنظر، لذا فأن الملمس شأنه شأن العناصر الأخرى، حتى أن (كريج) استخدم الملمس كخامات خشنة وخامات معدنية في مناظره المسرحية وكان يحركها بطريقة خفية تتناسب مع حركة الممثل وحركة الضوء. [٦٨]

والملمس يعد عنصراً أضافياً مهماً إلى تكوينات العرض المسرحي، فبدونه لا يمكن اكتمال الجو العام للمسرحية ولا ينقل مضمونها البصري بشكل ناجح، لذا تحتم وضعه ضمن نسق يضيف مدلولات تساهم في

إيصال القيم للنظارة وإفرازها لديهم، وهذا يمكن تحقيقه إذ " يساهم الملمس في التكوين مساهمة فعالة من خلال توزيع الكتل والملمس الخشن وذات الملمس الناعم بشكل يُغني الفكرة التي يهدف الفنان التوصل إليها، فالاختلاف في ملمس السطوح يعد عملاً جمالياً إضافة للدلالة على المادة ".[٦٩]

المنظر المسرحي:

لقد تنوعت النظرة إلى المنظر المسرحي وطريقة تنفيذه ودلالاته من مجتمع إلى أخر ومن عصر إلى أخر، فقد كان سابقاً المسرح يتصف بالبساطة ويكتفي بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولا يتبدل طوال العرض المسرحي هذا إذا لم تتدخل الطبيعة فتسعف المخرج بتقديم المنظر المطلوب وبالتالي فأن هذا المنظر لم يكن يحتوي إلا على عنصر واحد لا غنى عنه لتفهم الحدث الذي تدور حوله المسرحية كمعبد أو سجن أو قبر...الخ، أما الآن فقد أصبح المنظر يتمتع بلغة غروتسكية غرائبية من خلال الاختلافات بالشكل واللون والخط والكتلة والملمس.

يرى بعض المصممين بأن المنظر ما هو إلى آلة لخدمة الممثل وهذا لا يعني أن نهمل الزمكانية والمناخ والإيحاءات وباقي العناصر الجمالية كون المنظر ما هو إلا إطار تشكيلي يعيش فيه نص الدراما ليساعد الممثل على التعايش في الجو المناسب ولابد أن يكون المنظر متماشياُ مع جميع عناصر التشكيل المتمثلة بالأداء والإضاءة والملابس، وأسلوب إخراج بحيث يخرج العرض العام خادماً لروح النص ومضمونه الدرامي. [٧٠]

فأن شكسبير يوظف المنظر ضمن آليات يبتدعها ويحقق عملية امتزاج الواقع بالخيال في عقل المتلقي، أن الموقف الشكسبيري يضع خيال المتلقي ومن ثم المكان المسرحي المتخيل في الصدارة، بينما يتطلب الموقف الطبيعي أن يكون المنظر صورة ناطقة فصيحة ذات دلالة تكوينية تقنع المتفرج بدقة صدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق في تصوير البيئة مما يحقق اتجاهاً إيهامياً في العرض. [٧١]

لقد عد (كريك) عناصر العرض المسرحي (السينوغرافية) جميعها عناصر متساوية في التأثير لا تنفصل بعضها عن بعض في سبيل تحقيق توافق صوتي ولوني وحركي، ويرى أن مهمة المؤلف المسرحي تقتصر على تأليف النص المسرحي، وهي مهمة توضح خلالها الحوار المسرحي وزمن الأحداث ومكانها ليأتي دور المخرج ليعطي أسلوب التمثيل وتصميم المنظر المختار بشكل مناسب للغة المسرحية والحركة ، ويوصي المخرجين باستخدام أحسن الطرق والأساليب في المناظر والأزياء المسرحية، وكيفية اختيارهم للأضواء الصناعية وكيفية تنسيق الممثلين وحركاتهم مع الإضاءة والمناظر المسرحية في العمل على انسجام بعضهم مع الأخر. [٧٢]

أما (مايرهولد) فقد دعا إلى البساطة في استخدام المنظر وعلى نحو تسمح للمثل أن يتحرك بحرية، وتمسك بالإيقاع كعنصر مهيمن في العرض المسرحي، وقد سمي (مايرهولد) بالمسرح الشرطي كونه مشروطاً بآلية أعضاء الجسم الإنساني وتركيب هذه الأعضاء بحيث تؤدي وظيفة خاصة، لذلك فقد استخدم مناظر متميزة معها الممثل كي يتعامل مع أعضاء جسمه المركبة تركيباً عضوياً حتى تؤدي وظيفة تعبيرية[٧٣]، وافقت استخدامات (مايرهولد) لـــ (البايوميكانيك) محاولته لتحقيق المنظر التجريبي المستند إلى تقنية مدرسة (النحت التركيبي) التي كانت سائدة في روسيا في ذلك الوقت وكان الهدف هو إيجاد المنظر المسرحي ليكون شبيهاً بماكنة يعمل عليها الممثل، وكان (مايرهولد) مهتماً بالحركة والتمثيل الصامت والكوميدي (دي لارتي) وبالتجريب على الإيقاع والاكروباتيك. [٧٤]

في حين أن كانتور يعتمد من خلال المنظر المسرحي على خلق الطقوس المسرحية واستخدام نهج مسرح الواقعة الذي دعا إليه الموسيقي (جون تيج) والذي يقوم على تقديم العرض المسرحي في أماكن متعددة، وينقل الممثل حسب الأحداث المسرحية من مكان إلى أخر ويتبعه الجمهور تبعاً لتغير المكان وعناصر المنظر المسرحي الأخرى المكونة إلى الدلالات. [٧٥]

تدخل جماليات المنظر من خلال الغرائبية والتنوع بين خطوط التصميم ونقاطه الرئيسية والثانوية والعناصر الأخرى المتشكلة ضمن هذه الخطوط والمساحات والرفاهية ونوع الخامات المستخدمة في تنفيذ المنظر، فيدعو غروتوفسكي إلى العودة إلى جذور المجتمع البشري والقديم، مجتمع الطقوس الجماعية والسحرية، بعيداً عن الرمزية الدينية والسلوك الرمزي الديني، والإيحاء الديني، نحو مذهب علماني هو طقوس مسرحية لا دينية إلا أنها مستمدة من الطقوس القديمة، وخلق حالة من الغروتيسك تحتلها الإثارة والدهشة والإعجاب، والإيحاء واستفزاز الطاقات العضوية والكلمات، والاشارات السحرية، وحركات الاكروباتيك، وبالاعتماد على حالة من التوتر والإرهاق الجسدي التي تدفع الجسد الإنساني إلى ما وراء حدود طبيعته العضوية، وتحقق مجاوزته لذاته. [٧٦]

بعيداً عن المنظر الطبيعي التقليدي يخرج (بروك) في اغلب تجاربه عن فضاء العلبة، ليقدم لنا عروضاً في الهواء الطلق تتمتع بكونها ذات بعد غروتسكي، ويعد تشغيل الفضاء فيه بما يتوافق مع رؤياه، ومستفيداً من القوة الكامنة في المكان، كما في تجربة (أورجاست)، فقد قدمها في مقبرة لملوك الفرس القدماء، موظفاً معماريتها المنظرية بخطوط مرسومة بأشكال متقاطعة خالقة بالإحساس الغرائبي وتوزيعات مجموعات الأداء، والاستفادة من رمزية المكان ودلالته الميتافيزيقية، من اجل بعث تجربة عيش ذات طابع غروتسكي في ظل طقس بدائي فطري. [٧٧]

ففي مسرحية (المهابهارتا) نجد أن بروك خرج إلى المكان الخالي حيث الفضاءات المفتوحة المتمثلة بمعقل حجارة خارج المدينة كأنه يريد أن يضع المتفرج في فضاءات ومناخات حضارية غريبة عن المألوف ومناظر ملائمة للشخصيات الملحمية في تلك الملحمة، كي يكسر المألوف، ولا يعتمد على منظر واحد موظفاً جميع البنى التكوينية من خط ونوع واتجاه للمنظر في العرض المسرحي. [٧٨]

اتسمت معظم أعمال بروك بمناظر غرائبية في فضاءات مفتوحة باحثاً عن أماكن مغايرة للمعتاد خالقاً غرابة وإبهار واندهاش في صورة المنظر المنفذ وهذا ما يؤكده بقوله " حين نترك الساحات التقليدية وننطلق إلى الشارع أو الريف أو الصحراء أو أي مكان في الهواء الطلق يمكن أن يكون ميزة وعقبة في الوقت ذاته، الميزة تتمثل في أن العلاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم لا يمكن أن تقوم في أي شروط أخرى، يعطي المسرح انعكاساً جديداً، ودعوة الجمهور إلى تحطيم عادات الشرطية ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح هي ميزة عظيمة".[٧٩]

إن المغايرة والبحث عن أماكن غريبة سمة تميز بها (بروك) في استغلاله للمقاهي والمعامل والساحات العامة والبيوت باحثاً عن سمة الغرابة التي تصل به إلى نسف العناصر التركيبية للمنظر والإتيان بمنظر شديد الدهشة وغير مألوف، وهذا ما دعى إليه (بروك) بالمكان الخالي فيقول " يمكنني أن أتناول أي مكان خالي فأسميه مسرحاً عارياً، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حسن يراقبه شخص آخر"[٨٠]، فالمنظر لدى (بروك)– في بعض أعماله– منظر خيالي ينشأ في ذهن المتلقي الذي يبني تركيبه ويضع عناصر التركيبة بأطر غروتسكية.

إن البنية التكوينية للمنظر المسرحي عند جوزيف شاينا[******]هي بنية تجميعية تعتمد على القص واللصق والإمبلاج ، فيأتي حضور الممثل في ذلك المنظرية باعتباره مادة تكوينية، من ضمن المواد التكوينية الأخرى، إذ يلعب الممثل في مسرح (شاينا) دوراً ثانوياً نسبة للصور التي يرسمها في المنظر المسرحي، فهو ليس أكثر من نقطة متحركة داخل ذلك المنظر، وبواسطتها يرسم (شاينا) أنواع الصور ذات المعاني والدلالات الغروتيسكية المغايرة. [٨١]

يهتم (شاينا) بتشكيل المنظر انطلاقاً من مفهومه للوحدة المشهدية، باعتبارها وحدة تجميع لبنى تكوينية، عديمة القيمة تكتسب قيمتها وطاقاتها التعبيرية بالتجاوز مع غيرها، وهو كولاج ما بين البصري والسمعي، فهو يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه رؤية مغايرة متنوعة، شكلت السينوغرافيا فيها السمة الغالبة في أعماله، وفيها يبرز تكوينات الأفق بعناصر مختلفة من المعلقات، ومن المتدليات والخلفية المجسمة، وأنواع الأقمشة والتكوينات المساحية الغروتسكية. [٨٢]

لقد اهتم (شاينا) بالسينوغرافيا وعدها العنصر المهم بتأسيس المنظر لان جميع عروضه المسرحية تتألف سلسلة من اللوحات المتنوعة المغايرة للمألوف تبعاً للتطور الجديد في العصر، إذ نرى في عروضه المسرحية غروتسكية مغايرة تتمثل بأكوام من الأزبال والمهملات والإكسسوارات والمناظر الغرائبية كي يكسر من أحادية المنظر ويهرب من التقليد هادفاً من وراء ذلك إلى التأويل والإدهاش وإحداث الإثارة الجمالية لدى المتلقي عبر التلاعب بمكونات البنى التركيبية للمنظر وإحداث الغرابة فيها. [٨٣]

عمد (شاينا) إلى تغيير المنظر التقليدي فقام بصنع الخشبة الجديدة ذات الجسر الذي يربط الصالة بالمسرح وهي خشبة تكسر علاقة المشاهد التقليدية وتعد غير مألوفة، هذا من جانب ومن جانب آخر، تسمح بمرونة إنشاء وتحول التكوينات، كما تحقق هندسة علاقات مساحية تخرق المألوف، لتشكل بما تثير من انطباعات حسية، فضاءات تلك الكوابيس التي باتت تمركزاً انفعالياً وجمالياً في أعمال(شاينا) ورؤيته الغروتسكية المغايرة للمألوف. [٨٤]

أما كانتور فهو لا يلغي النص المسرحي ولكنه يتعامل معه كي يكتشف منظر درامي جديد مرتجل ويؤكد من ذلك لأنه يجب علينا أن لا نترجم النص أو نتقاطع معه وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن منها استخدام التوتر الدرامي إذ يختار من النص المرتجل الذي يتمتع بطابع الغروتيسك.[٨٥]

إن كانتور يرفض الخضوع لنمطية المسرح ويهشم كل ما هو تقليدي كما أنه يحاول أن يقوم بتجربة مستقلة تنطلق من مناظر تقليدية إلى مناظر مغايرة تتمتع بالاختلافات الغروتسكية إضافة إلى انه يستخدم عناصر مغايرة متوفرة بالواقع اليومي يدخل في صميمها الممثل فهو يحاول أن يجعل من المناظر المسرحية لوحة متحركة تخضع لسلطته يغير في محتواها كي تخرج من الأطر التقليدية وتصبح مغايرة للواقع الحياتي إذ أنه يغير في بناها التكوينية، هادفاً من وراء ذلك خالقاً شعور جمالي لدى المتلقي. [٨٦]

[******] جوزيف شاينا: (١٩٢٢–٢٠٠٨) بولندي الجنسية، فنان تشكيلي وسينوغراف ومخرج مسرحي، كان مديراً للمسرح التجريبي سجن شاينا في معسكرات الاعتقال النازية إثناء الحرب العالمية الثانية، يتعامل مع العرض باعتباره رؤية بلاستيكية خالصة، رؤيته للعالم رؤية تشاؤمية، تتسم بطابع الكارثة، هي السمة الغالبة على أعماله، من أهم أعماله: (دانتون، سيرفانتيس، ربليكا، فاوست)، للمزيد ينظر: باربرا لاسوتسكا– بشونياك: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩)، ص١٣٣.

تميزت عروض كانتور بمناظر مختلفة وديكورات مغايرة عن ما موجود في المسرح التقليدي المعروفة إذ غادرها باحثاً عن مناظر وأمكنة جدد قد تكون جزء من الواقع المعاش، يستطيع من خلالها تكوين عروضاً تتمتع بكل البنى التكوينية المختلفة بعيداً عن الأسلوب النمطي مما يجعل عروضه تتمتع بالغروتسيك اللامألوف. [٨٧]

وفي عمله المعنون (الفضيلة الميتة) ١٩٧٥، أكد على اللحظة الآنية للذات الإنسانية وتتكرر التجربة عبر الصور المخزونة في ذاكرة الإنسان والمعبرة عن رغباته بصراحة، فاستخدام أجساد الممثلين كدمى تعبيراً عن ذوات الشخصيات، وكانت تلك الدمى وهي ترتدي البدلات الرسمية السوداء للتلاميذ، ترمز إلى الذوات، عبر كانتور في هذا العرض عن مآسي الحرب وكوارثها بحطام المواد وبالقمامة، فجاء المنظر على شكل سلاسل متكسرة وجدران بنهايات متموجة تثير الغرابة وصمم الأبواب بشكل مغاير للوظيفة الطبيعية للأبواب (بشكل غير مألوف) مما حقق منظر غروتسكي شديد الغرابة. [٨٨]

في حين أن (روبرت ويلسون) يتبنى مبدأ الإبهار بالتقنيات اعتماداً على نزعته التركيبية، ويعتمد على المنظر الباروكي الذي يتمتع بطابع التجميع وهنا تتكسر منطقية الوحدة المكانية بفعل تحولات المكان، فهي تحولات يخلقها المنظر كي يخرج من طبيعته التقليدية مضيفاً على النص لمسات غروتسكية مغايرة وهنا يصعب تحديد المكان عبر ذلك المنظر بسبب الكولاجية المتنوعة كما في "مسرحية ستالين التي تتكون من سبعة فصول، تنتقل الأحداث من الشاطئ إلى حجرة صالون، والى كهف وغابة، والى داخل معبد، وحجرة نوم ، ...". [٨٩]

يمكن القول بأن ويلسون من خلال منهجيته الغروتيسكية يقدم عروضاً على خشبة المسرح العلبة الايطالي كما أنه يقدم عروضاً في مكانات مفتوحة موظفاً مناظر متنوعة تخدم المشهد "إذ قام بعرض مسرحية (جبل كا) على قمة جبل في ايران مستفيداً من مناظر الطبيعة كونها خلفية للحدث، وأضاف إليها عناصر متنوعة كصوت عملاق، وديناصورات، ومقابر، وصواريخ فضائية، وأمواج صناعية من ورق الكارتون، وسفينة نوح المقدسة..." [٩٠]، وبالتالي فأن عمله هذا يعد غير مألوف وغرائبي يتمتع بطبيعة غروتسكية.

إن المنظر المسرحي لدى ويلسون هو مجموعة من الصور المتناثرة والمتنافرة مشحونة بالإيحاءات والرموز، وقام بتوظيف كل عناصر التكوين من خط ولون وكتلة وحجم وقيم ضوئية... بهدف خلق علاقة ترابطية تمزج تلك العناصر بينها، كما حاول أن يجعل المنظر المسرحي يتحول إلى إيماءات ومدلولات غرائبية. [٩١].

أما آنجيفايدا[*******] فالعرض المسرحي لديه يخضع إلى كثير من الصراعات الذاتية والموضوعية بين الإنسان وما يحيط به، وهناك تكمن فلسفة العرض عند فايدا في اقترابه من المبادئ العجائبية واللامألوفة التي يحاول طرحها في صورة مسرحية، فالنظرة المسرحية عند المخرج فايدا تأخذ مبادئ ورؤى محايدة لماهيته الموضوعية فهو يعتبر " إن المسرح بالنسبة له، قبل كل شيء، صراع درامي ولوحات، وليس مجرد كلمات أو أفكار فقط، ولذلك فأن دراماتورجية وديناميكية غروتسكية ما يحدث فوق الخشبة، يمنح فايدا تأويلاً للعالم وتفسيراً عبر الفن، يمنحه القدرة على أيقاظ حساسية المتفرج، ووقوفه في مواجهة تساؤلات هامة حول ماضي الأمة وحاضرها ومستقبلها".[٩٢]

إن مبادئ السينوغرافيا عند فايدا تنطوي تحت مفهوم الإخراج السينمائي والمسرحي في الوقت نفسه فانه يعد نفسه السيد الأول لأعماله بصفة الدراماتورجية، ومن هذا المنطلق اخذ فايدا على عاتقه مسؤولية تنفيذ جمالية الصورة المسرحية الغرائبية بكل ما تحويها من إيديولوجيات مادية ذاتية وموضوعية منطلق من مقولة "أنني أقوم بتصميم سينوغرافية عروض المسرحية بنفسي من الصعوبة يمكن الاستعانة بفنان سينوغرافي يقوم بتصميم ومشاركة سينوغرافية ذاتية خاصة به تعبر عني في العرض المسرحي الذي أقوم بإخراجه ذلك العرض المسرحي الذي أكون قد صممته منذ البداية".[٩٣]

يرى الباحثانأن المنظر عند فايدا يحمل الصورة الغروتيسكية شديدة الغرابة في نقلها لواقع مغاير عن الواقع الذي يرسمه الكاتب، وهذا ما تجلى في استخدامه في احدى مسرحياته (الحصار) مستخدماً أبواب مقلوبة إلى شبابيك وقمر في أسفل الأرض، مع تهشيم جميع البنى التكوينية للمنظر، أما الممثلون فكانوا يرتدون أحذية طويلة ممتزجة بالطين، في خلفية المسرح نشاهد الوان الجدران رمادية، وبشراً من الشياطين سود، حيث كان الممثلون يحملون قطع الأثاث التي يحتاجها كل مشهد على حدة أمام أعيننا وتمثلت قطع الأثاث بغرائبيتها، ثم ينضمون إلى الحدث المسرحي، من خلال هذه الخلفية ظهرت لنا لوحات تبعدنا عن استيعاب المنظر الغرائبي الكلي أو تقريباً لمشاهدة تفصيلية من التفاصيل، كما يحدث كل هذا في حركة ديناميكية غاية في الدقة، وفي فجائية غير متوقعة، وفي حدة مثيرة [٩٤].

ففي مسرحية (الخادمتان) لأنجي فايدا نجد أن جدران المنظر عبارة عن مرايا لا تؤدي الوظيفة النفسية المعهودة في التأكيد على شخصية البطل من خلال وقوفه عارياً أمام نفسه بالأحرى بنيان من البلور المعتم يحمل غرائبية عالية يبرز ورائها الأشخاص كأشباح من عوالم ضبابية سحيقة، إن المرايا هنا تعكس عوالم تعجز كلمات المؤلف عن تجسيدها بما فيها عالم الموتى، ولكن براعة فايدا تتجاوز المألوف إلى الخلق

[*******]آنجي فايدا :هو مخرج سينمائي ومسرحي ولد في العام (١٩٢٦) قام بإعداد عدداً من الأفلام الروائية الطويلة، مستفيداً من الأدب الروائي، تعبر أفلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية، اخرج (فايدا) عدة أفلام تعكس بوضوح الأحداث التي جرت في بولندا آنذاك عندما تحول نظام الحكم إلى الديمقراطي ومن هذه الأفلام (الإنسان من مرمرة، الإنسان من صلب) وفلماً وثائقياً عن التضامن بالإضافة إلى أفلامه الروائية وهي (القتال، ماس ورماد، كل شيء للبيع، ماكبث، دكتور كورتشاك) وله أعمال مسرحية عديدة منها (ليلة نوفمبر، المجانين، العاصفة، هاملت، حلم ليلة صيف، المهاجرون) ساهم فايدا بجهوده الفكرية في البرلمان البولندي فهو كان احد أعضاء البرلمان البولندي في فترة من الفترات .للمزيد ينظر: أوجست جرودجيتسكس: المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلا). ص٣٨١، وكذلك: فاضل الجاف: في المسرح السويدي المعاصر (افكار واراء نقدية)،(العراق: اربيل، السلسلة الثقافية، دار كاراسى للطباعة والنشر، ط٢ ، ٢٠٠٦) ، ١٤٦.

الفني الذي يتجلى على شكل لوحات فيها الخلائق من العجائز والمسوخ والمومياءات، شخوص تلبس الأقنعة والشعر المستعار وأزياء لا تليق بمقامها فعمد آنجي إلى إظهار الكوابيس والأحلام في المسرحية، ولكن التناقض بينهما ليس حاداً إلى حد النشاز[٩٥]، فالمنظر في مسرحية الخادمتان جاء محملاً بالصور الغروتسكية التي حولت العرض إلى لوحة منظرية متهشمة تأخذ مديات غرائبية في جميع نواحيها.

أما آريان مونشكين[********] فقد اعتمدت في عروضها على تنوع عناصر التكوين التابعة للمنظر وأيضاً على التنوع الثقافي للمثلين الذين ينتمون لأجناس مختلفة لتقديم حركات جسدية تعطي بعداً جمالياً وبصرياً متنوعاً يقوم على الارتجال والاختزال وخصوصاً في استخدام الأدوات المسرحية كالأقنعة والإكسسوارات والديكورات والمؤثرات الصوتية التي تعطي طابع الاندهاش وطابع المغايرة، فهي تحاول أن تخلق من الخط والكتلة والشكل... وجميع البنى التكوينية التابعة للمنظر آية غرائبية تتمتع بغروتيسك وتحطم التقاليد.[٩٦]

وفي تقديمها عرض (جنكيز خان) فأن الأستشراق كان بادياً في (المنظر المسرحي)، حيث تقنية الملابس ذات الطابع شديد الغرابة، الأعلام الملونة، المشاعل المتعددة، في مسرح الشمس يتحقق الغروتيسك من خلال توزيع منطقة الأداء بين عدة منصات، مما يستلزم بالطبع حركة المتفرج لمتابعة المنصات، وفيه يلتقي (مفهوم الديكور ومفهوم (بروك) في المساحة الفارغة) فلا وجود لديكورات ضخمة بارزة بل بعض امتدادات جسدية تساندها بعض العناصر مع منصات ، بأطر متعوجة وغير مألوفة.[٩٧]

إن التجربة التي مرّ بها مسرح الشمس عن طريق محاكاة الخامة المستعملة ونوعيتها ومدى ملائمتها للاستخدام، كان غرضه إعطاء الإحساس الأمثل لدى المتفرج والممثل خدمة لفكرة وهدف العرض المسرحي، فالمنظر ذو الشكل الخشبي تكون خامته حتماً خشبية مخالفة للتقليد ويكون ذو طابع غرائبي، لمطابقة الشكل مع الخامة وإعطاء الإحساس نفسه والشعور لدى المتفرج والممثل أيضاً " سوف يأخذ المشاهدون أمكنتهم على مقربة من منصات التمثيل، ويستندون على الخشب، يلمسون ويجلسون عليه"[٩٨]، وهنا تكون عناصر التكوين للمنظر ذات طابع غروتسكي وغرائبي كونها غير مألوفة فالشكل والخامة واللون والقيمة الضوئية تكون مغايرة عما كانت عليه في السابق وهذا أدى إلى خلق مناظر مسرحية تختلف تماماً عن المناظر الكلاسيكية التقليدية وأصبحت الديكورات متنوعة ومرتجلة بعيداً عن الرتابة والمألوف.

في حين أن بينا باوش[*********] قد اختلف آليات تشكيل المنظر في المسرح الراقص عما هو موجود في العروض المسرحية التقليدية باختلاف عناصر التكوين فالخط والشكل والكتلة واللون... الداخلة في

[********]مخرجة فرنسية ولدت في العام (١٩٣٩) تقوم بتجربتها مع فرقة مسرح الشعبي، لم تلتزم بالمسرح التقليدي فأن اغلب عروضها في أمكنة هي أصلاً غير مؤهلة للعرض المسرحي، أي أنها تبحث عن الأمكنة المغايرة والغير مألوفة، بدأت عملها مع فرقة مسرح (التياتردوسولي) في ستينات القرن المنصرم من خلال مسرح الشعب، والمسرح الوطني الشعبي، حيث كان توجهها كمخرجة نحو الطبقة العاملة، أهم عروضها (المطبخ)، للمزيد ينظر: كريستوفر آينز: المسرح الطليعي، كريستوفر اينز: المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر، سماح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص٤٠١.

[*********] فنانة من المسرح الراقص ولدت في المانيا (١٩٤٠– ٢٠٠٩م)، وكان والدها صاحب مطعم في مدينة زولينغن الواقعة غرب المانيا، تعلمت باوش الرقص وهي في سن الرابعة عشر من عمرها على يد الفنان حكورت يوس (الرجل الذي اخترع مفهوم المسرح الراقص في عشرينيات القرن الماضي) في مدرسة فولكفانغ بمدينة اسن الألمانية، واكملت دراستها في نيويورك .قدمت باوش نحو أربعين عملاً راقصاً. تحولت فيه من أسلوب الرقص الحديث الذي كان سائداً آنذاك إلى المسرح التعبيري الراقص.

تشكيلها، إذ عمدت إلى استخدام آليات متنوعة في عروضها تمتاز بالحيوية والتنوع والغرائبية فمسرحها يعد مزيج من الرقص والدراما، فحاولت من خلاله أن تجمع بين التقليد الألماني والحداثة الأمريكية فصورها المسرحية تطلب فهماً جديداً للرقص فهي صور تركيبية كسرت الحواجز بين الأنواع الفنية، وألغت الفاصل بين الرقص والمسرح اللفظي والمسرح الموسيقي. [٩٩]

إن باوش جمعت بين الوظيفة الديكورية والجمال البصري في المنظر وساوت بينهما لتعطي كلاً منهما متعة جمالية فمناظرها غير تقليدية، كما أنها تستخدم التراب- الطين- أوراق الشجر اليابس... لتخلق طابع غرائبي وغروتسكي يثير دهشة المتفرج. [١٠٠]

٧. المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري:

١- يتمتع المنظر المسرحي الحامل للغروتسك بخصائص جمالية تتجلى في اللامألوف والغرائبية والقبح ... الخ.

٢- يحمل المنظر المسرحي ذو الطابع الغروتسكي مدلولات جمالية فنية كالبشاعة والمغايرة أو المفارقة أضافة الى أنه يدل على كل ما هو خيالي أو متنافر أو غير متوقع أو مضحك.

٣- يتسم المنظر المسرحي الحامل للغروتسك بالعمق والايجاز والتضاد.

٤- يقوم المنظر المسرحي الحامل للغروتسك على ابراز جمال القبح والتمرد على التقاليد.

٥- يتأثث المنظر المسرحي الحامل للغروتسك على مبدأ التهجين والمفارقة والاشكال الغريبة والغروتسكية.

٦- تتضمن عناصر المنظر المسرحي الحامل للغروتسك بنية تكوينية غروتسكية تتجسد وتتناغم بين الخط والكتلة واللون ...

٧- أن للون مدلولات غرائبية تساهم في تكوين المنظر الغروتسكي حيث أن مصممي المناظر ومنفذي الاضاءة يعتمدون على اللون للتعبير على نمو الفكرة وتحقيق طابع الغروتسك.

٨- المنظر المسرحي الغروتسكي يحمل بنية ايقاعية في تشييد مفرداته الديكورية بطابع المغايرة للواقع والمبالغة.

٩- المنظر الغروتسكي يرفض الخضوع لنمطية المسرح ويهشم كل ما هو تقليدي.

١٠- يحمل المنظر الغروتسكي صورة غرائية لم يشهدها المتفرج من قبل والمتمثلة بالتقنيات المسرحية المبالغ فيها وادخال عليها تقنية تشييد المنشأة الضخمة.

١١- يعتمد المنظر الغروتسكي على مبدأ الابهار في التقنيات اعتماداً على النزعة الكولاجية كونه يتمتع بطابع التجميع ولذلك طغت على العروض المسرحية اللمسة المغايرة الكولاجية لاحداث اللامألوفية.

أولاً : إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (٢٩) تسع وعشرون عرضاً مسرحياً قدم محلياً من قبل مخرجين عراقيين في دائرة السينما والمسرح – بغداد – وللفترة ٢٠١٤- ٢٠١٦ والتي تشكل السينوغرافيا العنصر البارز في تقديمها وإخراجها متخذتا مرتكزاً اساسياً في تجسيد التقنيات المسرحية .(ينظر جدول رقم١)

للمزيد ينظر: سمير جرجيز، بينا باوش اسطورة المسرح التعبيري الراقص. مجلة معكم الالكترونية . ttp/ www. maakom.com

جدول رقم (١)

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض
١	برلمان النساء	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١٤
٢	احلام كارتون	كريم شغيدل	كاظم النصار	٢٠١٤
٣	فوبيا	عبد الكريم العبيدي	أحمد حسن موسى	٢٠١٤
٤	شخابيط	شوقي كريم	عواطف نعيم	٢٠١٤
٥	سرحان بني الامس والان	عبد علي كعيد	عبد علي كعيد	٢٠١٤
٦	ايام الاسبوع الثمانية	صلاح حسن	اقبال نعيم	٢٠١٤
٧	اهريمان	علي دعيم	علي دعيم	٢٠١٤
٨	بقعة النور	عماد نافع	عماد نافع	٢٠١٤
٩	المقهى	تحرير الاسدي	تحرير الاسدي	٢٠١٤
١٠	أعزيزة	نص جماعي	باسم الطيب	٢٠١٤
١١	فصل من مسرحية مكبث	مثال غازي	أسامة السلطان	٢٠١٥
١٢	من السما	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٥
١٣	نورية	ليلى محمد	ليلى محمد	٢٠١٥
١٤	بقعة زيت	محمود ابو العباس	رحمن عبد الحسين	٢٠١٥
١٥	سلفي	طلال هادي	طلال هادي	٢٠١٥
١٦	هلوسة تحت نصب الحرية	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١٥
١٧	نشاز	تحرير الاسدي	تحرير الاسدي	٢٠١٥
١٨	تراك	قاسم محمد	حليم هاتف	٢٠١٥
١٩	سجادة حمراء	جبار جودي	جبار جودي	٢٠١٥
٢٠	يارب	علي عبد النبي الزيدي	مصطفى الركابي	٢٠١٦
٢١	ضياع	عبد الرزاق الربيعي	حسين علي صالح	٢٠١٦
٢٢	كوميديا الخوف	طلال هادي	طلال هادي	٢٠١٦
٢٣	سيلفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٦
٢٤	خريف	حيدر جمعة	صميم حسب الله	٢٠١٦
٢٥	خيانة	جبار جودي	جبار جودي	٢٠١٦
٢٦	دائرة الطباشير	أقبال نعيم	أقبال نعيم	٢٠١٦
٢٧	كولاج	رياض شهيد	رياض شهيد	٢١٠٦
٢٨	ستر بيتز	علاء قحطان	علاء قحطان	٢٠١٦
٢٩	ثمانية شهود في بلادي	ماجد درندش	ماجد درندش	٢٠١٦

٢ – عينة البحث

اختار الباحثان عينة البحث، وكما مبينة في الجدول رقم (٢)، بالطريقة القصدية، وللمسوغات الآتية:

أ- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى.

ب- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية والاقراص ال CD والصور الفوتوغرافية لهذه العينات مما تساعد الباحثان في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والاضافة والحذف عليها.

ت- تواجد مخرجيها كأعضاء في الفرق القومية للتمثيل اوبعضهم متواجديين في داخل العراق مما يتسنى للباحثين اجراء المقابلات معهم.

جدول رقم ٢

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض
١	سيلفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	٢٠١٦

٣ – أداة البحث:

اعتمد الباحثان المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها، إذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها– ويتكرر لدى عروض اخرى.

أ- اقراص التسجيل (CD) والصور الفوتوغرافية.

ب- المقابلات الشخصية والمقالات النقدية والنصوص الاصلية.

٤ منهج البحث:

أعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث ورصد متطلبات البحث الاجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي بناها الباحثان في تحليله للعروض المسرحية ذات المعالجات التقنية والتوظيف الشعائري ليصل الباحثان الى النتائج التي تتوافق مع أهداف البحث.

ثانياً: تحليل العينة

مسرحية: سيلفون.

اخراج (الكيروغراف): محمد مؤيد

سينوغرافيا: بشار عصام

دراماتورج: قاسم زيدان

مكان العرض: دائرة السينما والمسرح – المسرح الوطني.

سنة ٢٠١٦.

تدور أحداث المسرحية حول المعاناة اليومية التي يمر بها العراق منذو عام ٢٠٠٣، وما يزال منها يعاني، متناولاً قضايا عدة أحيطت بحيثيات المسرحية من جرائم القتل سواء من القتل على الهوية ومجزرة سبايكر، وكذلك رحلة الموت والهجرة عبر البحر الى وطن مجهول.

عمل المخرج (محمد مؤيد) على فكرة الوطن الام، وطن كل الطوائف، وعراق بيت واحد، مستثمراً معاناة العراق اليومية ليوظفها في احداث مسرحية، فأشتغالات المخرج في هذا العرض المقدم جاءت على المستوى الاداء التمثيلي وتوظيف الفضاء المسرحي والعناصر السينوغرافية وذلك من أجل خلق خطاب صوري جمالي وحداثوي يحمل في طياته الالم والجراح، لكن في نهاية مسيرة احداث المسرحية وضع لنا المخرج فسحة امل ووجود الخير والسعادة وهم مصدر قوة الشعب.

حمل المخرج الشخصيات ارهاصات وتناقضات وثنائيات متباعدة في كل شيء سواء على المستوى الفكري أم الاجتماعي وهذا نابع من اوضاعهم المأساوية التي تحيط بهم وما يحدث للعراق من ألم يومي، فكانت الشخصيات تعيش في حالة من التمرد والتشرد التي تترجم بشكل رقصات كيروغرافية ذات أداء حلمي وكروتسكي.

خلق المخرج المصمم من الاضاءة المقدمة في العرض فضاءً سبرنتيكياً مستند على منظومة سينوغرافية تعتمد المبدأ الحداثوي في توظيفها بلغة كروتسكية، وهذا ما تمثل في الاضاءة المختلفة الجوانب والتي سرعان ما تتغير الى اضاءة فنتازية واضاءة فلاشات وبقع متنوعةتسبر اغوار الروح ما تعانيه من ظلم.

جاء المنظر المسرحي الذي يسعى من خلاله المخرج السينوغراف أن يخلق فضاءات كروتسكية تستمد قوتها من حركة الراقصين، مقدمامنظوراً يفصح عن الفكرة التي يعمل على ايجادها المخرج من جانب، ومن جانب اخر يكون في صميم واقع الشخصيات التي تتعامل مع المنظر بشكل غير موضوعي ساعياً لتقديم منظر مبالغ في ادائه التقني، وذلك عن طريق خلق تنوعات مغايرة لما هو معروف في المسارح التقليدية.

يتأثث المنظر الكروتسكي في مسرحية سيلفون على مبدأ التهجين والمفارقة والاشكال الغرائبية حيث تشكلت العناصر الديكورية المتمثلة بالجدران المتدلية من مادة سيلفون، واريكة بهيئة فنتازية وحبال مبعثرة بشكل عشوائي، وبذلك محققاً المخرج /المصمم صورة مسرحية تنتمي لعالم غريب الاطوار معلنةٌ عن عالماً مساعداً للممثل على الحركة واللاأنسجام بين الكتل وحجم الممثل وخلق الجو العام للمسرحية بأطر كروتسكية.

لقد أستخدم المصمم الخطوط المنكسرة والمتعرجة وعدها صفة طاغية على المنظر المقدم لاجل خلق صورة مشهدية قائمة على اللامألوف، فالصورة المقدمة تحيلنا مباشرة الى غرائبية المنظر، فالمصمم عمد الى تعظيم وطأة التناقضات في المنظر والصورة الرؤيوية لتجسيد التنافر بين البنى التركيبية للمنظر، محققاً أشكال متعددة ومتنوعة بتنوع الخطوط.

لقد جاءت عناصر التكوين للمنظر ولاسيما الكتلة والشكل والقيمة الضوئية... في وحدة تناقضات متجادلة، فحركت الكتلة حققت تقاطعات من الصورة المنظرية المقدمة والغرائبية تمثلت هنا نتيجة التناقضات التي تحققها الكتلة المتفاعلة مع باقي العناصر العرض الاخرى، فالمصمم منحنا أبعاداً جمالية وبصرية وفكرية أوحت للمشاهد بتشكيلات الخطوط والكتل معبرة عن وحدات متنافرة بشكل عشوائي وتثير القلق في الصورة المسرحية المقدمة ، فالخطوط قدمت بأشكال شديدة الغرابة في حركاتها وموحية بعدم مؤلفيتها، لذا فالمخرج أسس للصورة المسرحية القائمة على التناقض داخل منظومة الصورة الفنية والفلسفية منطلقاً من أن جميع العناصر التكوينية للمنظر قدمت تنوعات مغايرة وغير مألوفة ذات طابع غروتسكي.

أتسم المنظر في هذه المسرحية بنظام علاماتي قادراً على بث مجموعة من الكودات ذات دلالات ومشفرة داخل بنية العرض بصورة فنية وغرائبية بأطر مغايرة لما هو تقليدي بحيث يكسب المنظر بنية تكوينية غروتسكيية داخل الاطار العام للمسرحية فتسمح للمتلقي بأن يضع قراءات تأويلية وتصورات تحليلية غنية في بث معانيها وأسقاطاتها معطية خطاب سياسي أراد منه المخرج أدانة لما يحث في البلاد من ظلم وتعسف.

رسم المخرج حركة الخطوط في المنظر بصورة مهمشة ومنكسرة (بعض الصور) لتعبر عن قساوة وظلم الحكام فتم توزيع هذه الخطوط بشكل غرائبي لتضفي للمنظر صورة جمالية وتأثيراً على المتلقي فمن

خلالها ينتج فكرة غرائبية أراد من خلالها المخرج ليعلن عما هو مسكوت عنه وبالتالي أعطت هذه الخطـــوط للاشكال المنظرية قيمة جمالية بأطر غروتسكية.

خلق لنا المخرج في شخصياته تداخل وتشابك بين تحولات الشخصيات وهنا بدوره أنعكس على البنى التكوينية للمنظر فالنزعة الكولاجية قد تحققت في هذا التشابك والتداخل كونه يقدم صورة تتمتع بطابع التجميع لذلك قد طغت على المسرحية العد التنازلي لمكبث اللمسة المغايرة الكولاجية لأحداث اللامألوفية.

٨. النتائج:

١- لقد أصبح المنظر عبارة عن لوحة تلعب فيها الاضاءة والديكور دور في التسلسل الصوري والبـــصري وأصبحت العروض تقدم سلسلة من المناظر اللامألوفة في فضاءات مفتوحة تتسم بخرق التقليـــد وتقـــدم رؤية غروتسكية غرائبية.

٢- جاءت أشتغالات المنظر الغروتسكي حاملة لصور جمالية وفنية في شكلها ومضمونها مخالفة لكافة النسق والمألوفية .

٣- لقد جاء مفهوم الغروتسك في العرض المسرحي لغرض نقد الذات والاخر والواقع كون النقـــد طريقـــة ساخرة تعتمد على التهجين والمفارقة والمبالغة عن طريق أستخدام مناظر غريبة تحمل صـــفة الخـــروج عن الواقع .

٤- عمقت اللغة المنظرية الغروتسكية قيماً جمالياً شديدة الغرابة مخالفة للتقليد.

٥- أضحى المنظر الغروتسكي جانباً غرائبياً في العرض وذلك بتحقيق التشظي وضرب النسق للعرض فـــي البنى المكونة للمنظر.

٦- المنظر الغروتسكي لا يلتزم بالحدود الزمكانية والتسلسل المنطقي للاحداث.

٧- البنى التكوينية للمنظر تحمل طابع السخرية والمبالغة والتشويه .

٩. الاستنتاجات:

١- لقد جاء المنظر بتنوعات مغايرة ذات طابع غروتسكي تحمل دلالات وشفرات متشظية تـــسمح للمتلقـــي بأنتاج تأويلات عدة وتضفي صورة جمالية لها تثيراها على المتفرج.

٢- إن غرائبية المنظر الغروتسكي تحمل قيمة متغيرة تبعاً للتغير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة مـــن عرض الى عرض مسرحي آخر.

٣- لقد وظفت عناصر السينوغرافيا بلغة غرائبية متمثلة بالاضاءة والديكورات ... وبأطر حداثوية عما هـــو مشهود في المسارح التقليدية.

٤- المنظر الغروتسكي هو نتاج تفاعل البنى التكوينية كافة (خط و لون و كتلة و قيمة ضـــوئية ..) ليقـــدم منظراً غريباً لا مألوفاً ومشوهاً.

٥- يعتمد المنظر الغروتسكي على البنى التكوينية غير المألوفة والمهمشة والتي يتداخل فيها عنصر التشظي والانكسار.

١٠. التوصيات:

يوصي الباحثان بما يلي:

١- إنشاء ورش عمل مسرحية متخصصة ومواكبة التطور التقني في المسرح العالمي.

٢- إصدار كراس فصلي تعريفي بالعروض المسرحية التي تقدم في دائرة السينما والمسرح / بغداد أو المؤسسات التي تقدم عروض المسرحية كافة.

١١. المقترحات:

١- دراسة ملامح الغروتسك في تصميم وحدة الماكياج في العروض المسرحية العراقية .

٢- دراسة مقارنة بين المنظر الغروتسكي والمنظر التقليدي من حيث التقنيات – الخطط التصميمية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

١٢. قائمة المصادر والمراجع

- **الكتب:**

١- أوجست جرودجيتسكس، المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ت: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلا.

٢- اقبال نعيم، الجروتيسك في العروض المسرحية، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٥.

٣- آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، بلات.

٤- آيان واطسون، نحو مسرح ثالث، آيجوجينوباربا، ومسرح أودن، ت: منى سلام، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥.

٥- ادوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة، القاهرة: دار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٠.

٦- إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، القاهرة، زهرة المشرق للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

٧- انتونان أرتو، المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد احمد، القاهرة، دار النهضة المصرية، ١٩٧٣.

٨- الكسندردين، أسس الإخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

٩- الكساندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ت: سامي عبد الحميد، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦.

١٠- أياد حسين عبد الإله، فن التصميم- الفلسفة- النظرية- التطبيق، ج٣، الشارقة، دائرة الثقافة والأعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٨.

١١- برتولدبريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، بغداد، دار الحرية للطباعة، بلا ت.

١٢- بلياخوف، الفن والحياة الاجتماعية، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٣.

١٣- بوتي ماركينا، مسرح الصورة، ت: سمية يحيى رمضان، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩١.

١٤- باميلا هاورد، ما هي السينوغرافيا، ت: محمود كامل، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي، للمسرح التجريبي، الدورة ١٦، بلا.

١٥- بتن كووسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور (تيار ما بعد التجريب)، ت: هناء عبد الفتاح، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، بلا ت.

١٦- بيتر بروك، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة والفنون سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩١.

١٧- باربرا لاسوتسكا- بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، ت: هناء عبد الفتاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

١٨- جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

١٩- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الشارقة، الإبداع الفكري، ٢٠٠١.

٢٠- حمدي خميس، التذوق الفني، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، بلا ت.

٢١- دافيد ولماز، مسرح الشمس، ت: أمين الرباط، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩.

٢٢- رومين رايجيف، التكوينات البنائية في التصميم، ت: محمد عبد العزيز العلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٣٤، ١٩٨٩.

٢٣- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩.

٢٤- سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مخطوطة- مطبوعة على الآلة الطابعة بلا ت.

٢٥- صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

٢٦- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٤.

٢٧- عبد الرضا بهية داود، الأهمية التصميمية والدلالية لموضوعة الاتجاه، نشرة متخصصة بالفن التشكيلي، بغداد، تصدر عن دائرة الفنون بوزارة الثقافة والأعلام،ع١، السنة الرابعة، شباط، ١٩٩٦.

٢٨- عواد علي، المعرفة والعقاب: قراءات في الخطاب المسرحي العالمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

٢٩- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

٣٠- غوستاف فلوبير، فلوبير في مصر ١٨٤٩، تر: صلاح صلاح، مقدمة نقدية، إدوارد سعيد، أبو ظبي - دمشق، دار السويدي، دار ورد للطباعة، ٢٠٠٥.

٣١- فاضل الجاف، في المسرح السويدي المعاصر، افكار واراء نقدية، العراق، اربيل، السلسلة الثقافية، دار ئاراس للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٦.

٣٢- فاضل الجاف، فيزياء الجسد، ميرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع، الشارقة، دائرة الثقافة والأعلام، ٢٠٠٦.

٣٣- فيسفولدمايرخولد، في الفن المسرحي، ج١، ط١، ت: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٠.

٣٤- روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، القاهرة، دار مصر للطباعة والنشر، بلات.

٣٥- قاسم بياتلي، دوائر المسرح- تجربة الاودن وانثروبولوجية المسرح، ط١، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨.

٣٦- كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، ت: أمين حسين الرباط، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، بلا، ت.

٣٧- كريستوفر اينز، المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر، سماح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦.

٣٨- لويس مليكه،الديكور المسرحي، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة المستنصرية، بلات.

٣٩- لويجيكيا ريللي، الوجه والقناع – مسرحية في ثلاثة فصول، تر: عبد الله جواد، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، بلا. ت.

٤٠- لطيفة بالخير، اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح- الأمانة العامة، ٢٠١١.

٤١- محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، الممثل المخرج، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٤٢- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، بيروت، دار المثلث للطباعة والنشر، ١٩٨١.

٤٣- ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، ت: لويس بقطر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

٤٤- ناثان نوبلر، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.

٤٥- هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك، ١٩٦١.

٤٦- هربرت ريد، معنى الفن، ت: سامي خشبة، بغداد، وزارة الثقافة والأعلام، ١٩٧٦.

- المعاجم:

١- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.

٢- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،القاهرة، مطبوعات دار الشعب، ١٩٧١.

٣- فؤاد افرام البستاني، منجد الطالب، ط ١٩، بيروت، دار المشرق، بلات.

٤- جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، دائرة الأعلام سلسلة المأمون، ١٩٩٠.

- الدوريات:

١- كاظم نوير كاظم، اسراء قحطان جاسم، جماليات الغروتسك في فني الرسم والنحت لعصر النهضة الاوربي، مجلة جامعة بابل، بابل، جامعة بابل، العدد ١، المجلد ٢٦، ٢٠١٨.

٢- عبد الفتاح قلعه جي، المكان في المسرح فراغ للدلالات... فضاء للخيال، مجلة كواليس، الشارقة، دار الإمارات للطباعة والنشر، ع١١، ٢٠٠٤.

٣- فاضل خليل، جوزيف شاينا، المجلة القطرية للفنون، ع١، كانون الثاني، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٠١.

٤- أيميل فرمان، مسرح الشمس، مقابلة مع آريان مونشكين، ت: عبد الله عويست، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع٦، ١٩٧٨.

- **الانترنت:**

١- أسماء نيازي طاهر، جمالية القبح في فن العمارة، بحث منشور على الشبكة العالمية (الأنترنيت)، بغداد، الجامعة التكنولوجية، كلية الهندسة.

٢- رشيد وديجي، في مفهوم الغروتيسك، بحث منشور على الشبكة العالمية (الانترنيت)، مجلة المخبر، مجلة الالكترونية، ع٩، ٢٠١٣.

٣- عمر محمد نقرش، جماليات القبح في النص المسرحي، بحث منشور على الشبكة العالمية (الانترنيت)، مجلة –دراسات– العلوم الإسلامية والاجتماعية، المجلد ٤٠، العدد، ٢٠٩٣.

٤- سمير جرجيز، بينا باوش اسطورة المسرح التعبيري الراقص. مجلة معكم الالكترونية. ttp/ www. maakom.com

- **الرسائل والاطاريح:**

١- محمد ثابت البلداوي، التحولات الشكلية في تصاميم الفضاءات الداخلية الإسلامية، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.

٢- ليلى علي رجب، تنوع دلالات الأشكال المرئية في تصاميم الإعلان التجاري، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٣.