The Aesthetics of Movement in Shaping Contemporary Theatrical Performance Discourse (Caligula as a Model)

Research Abstract

This research seeks to study "Movement Aesthetically" as a phenomenon that transcends its simple material dimension, aiming to uncover its profound philosophical and aesthetic dimensions and its pivotal role in human expression, particularly within the theatrical space. The researcher begins with a theoretical grounding of movement as a mirror of thought, a vessel for culture and history, and a language capable of embodying complex aesthetic and intellectual visions, reviewing the perspectives of prominent philosophers and directors. Subsequently, the researcher transitions to an applied analysis of observations from a purposefully selected theatrical performance ("Caligula"). This analysis reveals how movement was employed in innovative ways (such as rigor, alienation, varied rhythm, and stylization) to become the central tool in constructing meaning, embodying existential conflicts, analyzing power relations, and presenting a comprehensive directorial vision that transcends the spoken word.

Movement is not merely physical displacement but an expression of human thought, historical and cultural consciousness, will to power, intuition, and poetic imagination. In theatre, movement transcends its purely utilitarian function to become an essential language, an effective directorial tool, and an avenue for understanding the visions of major figures such as Hegel, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Bachelard, Grotowski, Wilson, and Kantor.

Keywords; Aesthetics – Shaping - Performance Discourse

جماليات الحركة في تشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر (كاليغولا انموذجاً)

سجى ياسر حسين
sajayaser1990@gmail.com

حازم عبد المجيد إسماعيل
hazim.ismaeel@uobasrah.edu.iq

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

خلاصة البحث

يسعى البحث الى دراسة "الحركة جمالياً" كظاهرة تتجاوز بعدها المادي البسيط بل الكشف عن أبعادها الفلسفية والجمالية العميقة ودورها المحوري في التعبير الإنساني خاصة في الفضاء المسرحي يبدأ الباحثان، بتأصيل نظري للحركة كمرآة للفكر ووعاء للثقافة والتاريخ، ولغة قادرة على تجسيد رؤى جمالية وفكرية معقدة مستعرضين آراء فلاسفة ومخرجين كبار ثم تحليل تطبيقي لمشاهدات من عرض مسرحية منتخبة بشكل قصدي كاشفين عن كيفية توظيف الحركة بأساليب مبتكرة (كالحدة، والتغريب، والإيقاع المتباين، والنمطية) لتصبح الأداة المركزية في بناء المعنى، وتجسيد الصراعات

الوجودية، وتحليل علاقات القوة وتقديم رؤية إخراجية شاملة تتجاوز الكلمة المنطوقة. إذ أن الحركة ليست مجرد انتقال فيزيائي بل هي تعبير عن الفكر الإنساني ووعي تاريخي وثقافي وإرادة قوة، وحدس، وخيال شعري، في المسرح تتجاوز الحركة وظيفتها النقلية لتصبح لغة جوهرية، وأداة إخراجية فاعلة ومدخلاً لفهم رؤى المخرجين الكبار لمستوى القدرة الجمالية للحركة من خلال تأسيسات الفلاسفة مثل (هيغل، سبينوزا، نيتشه، برغسون، باشلار) والعمل على الصنعه الاخراجية المتفردة لأهم المخرجين امثال(كروتوفسكي، ويلسون، كانتور).

الكلمات المفتاحية: **جماليات - تشكيل - خطاب العرض**

الفصل الأول

الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

تعد الحركة في الفهم الإنساني الأول، عنصراً فلسفياً عميقاً يعكس تطور الوعي البشري وعلاقته بالعالم المحيط ، في الفلسفة تناقش الحركة ليس فقط بمعناها الفيزيائي (التغيير في المكان والزمان)، ولكن أيضا بمعناها الوجودي والمعرفي، فالحركة تشير الى التغيير، التحول، والتطور في الفكر والإدراك. الحركة ترتبط بالملاحظة البدائية للتغيرات في الطبيعة مثل حركة الشمس، القمر، والنجوم، والتي أدت الى محاولات فهم القوانين التي تحكم الكون، هذه الملاحظات الأولية كانت أساسا لتطور الفلسفة الطبيعية عند اليونانيين ، مثل (طاليس) و(هيراقليطس)، الذين شاهدوا في الحركة مبدأ أساسيا للوجود، أي إن الحركة هي انتقال القوة للفعل، وهي عملية مستمرة تحكمها القوانين العقلية والطبيعية. في العصر الحديث، أعاد الفلاسفة مثل (هيغل) و(نيتشه) النظر في مفهوم الحركة، حيث ربطوها بالتطور التاريخي والثقافي للإنسان (هيغل)، حيث رأها بأنها عملية جدلية تؤدي الى تطور الروح المطلق، بينما اعتقد (نيتشه) إن الحركة هي تعبير عن إرادة القوة والرغبة في تجاوز الذات. فالحركة في الفهم الأول كانت مفهوماً مركزياً يعكس محاولة الإنسان لفهم العالم من حوله ، وتطور هذا المفهوم عبر العصور ليعكس ليس فقط التغيرات الفيزيائية، ولكن أيضا التغيرات الفكرية والروحية التي شكلت الوعي البشري.تشير الابعاد الجمالية للحركة للجوانب التي تجعل الحركة عنصراً فنياً مؤثراً ومتكاملاً في العمل الفني هذه الأبعاد تُعرفنا كيف يمكن للحركة أن تكون وسيلة تعبيرية وجمالية، وتشمل التعبير الإيقاع والتوقيت التكوين والفضاء والرمزية للأشياء، والعديد من الابعاد التي تصور الظاهرة الفنية مع عناصر العرض الفني(الرؤية والمعالجة) أي تتحرك الابعاد باتجاه القيم للوصول الى جمالية الفكرة، وهل هذه الحركة تمتلك جمالية أم لا، هل لديها سمات التفرد أو مجرد صدفة أو عشوائية في التفكير والتنظير فالأبعاد الجمالية هي الجوانب العملية والتقنية التي تبنى عليها الحركة (كيف تنفذ الحركة). ان الأبعاد الجمالية هي الأدوات التي تستخدم لتحقيق القيم الجمالية مثلا عند تصميم حركة معينة، ننظر الى تكوينها(بعد جمالي) لتحقيق التوازن (قيمة جمالية) ، أي الحركة الفنية الناجحة تعتمد على فهم هذه العلاقة وتطبيقها بوعي لإنتاج أعمال مؤثرة ومتكاملة، وعليه تمثل الحركة في العرض المسرحي عنصراً تشكيلياً يمتلك طاقة جمالية تعيد انتاج الفضاء المسرحي وتعيد صياغة العلاقة بين الجسد في العرض المسرحي والمكان، فليست الحركة مجرد انتقال جسدي بل هي نظام دلالي ينبثق من انسجام الأداء الحركي مع الإيقاع والتكوين المشهدي والتفاعل البصري مع الجمهور، تعتمد جماليات الحركة على التناغم بين الجسد في العرض المسرحي والزمن والإيقاع، حيث تتولد من خلاله التكوينات الحركية التي قد تكون عفوية أو مدروسة بعناية ضمن نظام تعبيري متكامل، يتطلب ذلك فهما عميقا للعلاقات البصرية بين الحركة والمكونات الأخرى للعرض المسرحي، بحيث تتحول الحركة إلى أداة جمالية أولا تواصلية ثانيا تتجاوز حدود اللفظ،من هنا صاغ الباحثان سؤال مشكلة (ماهي الكيفية التي تحدد وتحلل جماليات الحركة الفنية والتي تسهم في تشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر) ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث والحاجة إليه في خصوصية الحركة ومديات الابعاد الجمالية القادرة على تشكيلها من خلال:

١_ فهم البعد الإخراجي وفق تشكل خطاب العرض المسرحي لخصوصية الحركة في العرض المسرحي المعاصر .

٢_ المهتمين بدراسة الحركة المصاحبة لسمات القيم والابعاد الجمالية التي تشكل تنظيرات الفن المسرحي عامة والعرض المسرحي خاصة.

٣.الطلبة الدارسون لتخصص الإخراج في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

والحاجة اليه تكمن في التعرف على جوهر الحقيقة الفنية والجمالية للحركة ضمن أبعادها الفنية في تشكيل للعرض المسرحي المعاصر.

ثالثا: هدف البحث : يتحدد الهدف في الكشف عن جماليات الحركة وعلاقتها بتشكيل خطاب العرض المسرحي المعاصر.

رابعا: حدود البحث :

_ الحد الزماني: ٢٠٢٢

_ الحد المكاني: بغداد- مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة ٢٠٢٢- المسرح الوطني

_ الحد الموضوعي: دراسة جمالية للحركة المسرحية ضمن تشكيلات العرض المسرحي المعاصر.

خامسا: تحديد المصطلحات:

الجمالية: لغوياً : جاء في معنى الجمال بأنه الحسن، وقد(جمل) الرجل الاصم (جمالا) فهو جميل، والمرأة (جميلة) (جملاء) و(المجاملة) (المعاملة بالجميل)" (Mohamed abo bake .١٩٨٣ .p.111) وجاء أيضا تعريفها في لسان العرب " الجمال مصدر الجميل والفعل جُملِ وقوله تعالى ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون))(سورة النحل اية٦) أي بهاء وحسن ، الجمال الحَسن يكون في الفعل والخلق وقد جمَل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل" (bn manthor.p.134).

اصطلاحاً يعرفها صليبا " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال" (jameel seleba.p.407)

وتعرف " المعايير اللازمة للحكم بطريقة فنية وبردة فعل على الرابط بين العمل الفني والواقع، فهي بذلك تنقاد الى تحديد مبدأ اختبار الجمالية ومن اين تأتي متعة التأمل فيه" (batrees bafes.2015.p221)

فلسفياً : " نزعة إنسانية وممارسة قائمة بذاتها، في القيام بالتفلسف واعمال التفكير في الفن، وفي الاعمال الفنية، مولدة بذلك علماً تكوينياً لمعرفة ما، وبعبارة أخرى ممارسة النقد، بل وجوب النقد" (mark jemnes.2009.p13-15)

الجمالية مسرحيا: " الجمالية المسرحية او(الشعرية) تقوم بصياغة قوانين تركيبية توليفيه وطريقة للعمل في النص على خشبة المسرح وتجعل النظام المسرحي متكاملاً" (batrees bafes.2015.p221)

جماليات الحركة اجرائيا: طريقة اخراجية مرتبطة بـ(الابعاد - القيم) المتصلة بفنون الاداء والفنون البصرية الحركية وتعمل على توظيف الحركة بوصفها أداة تعبيرية قابلة للتطبيق وليس للتنظير ، وكيفية تفاعلها مع بقية عناصر واسس العرض لتثري التجربة الفنية افاقاً مغاير للتعبير في المنجز الفني.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المنظور الجمالي للحركة المسرحية

للحركة بعد جمالي متمثل بالإيقاع والتوقيت بوصفهما يلعبان دور كبير في خلق التوتر والاسترخاء ، وبناء المستوى الدرامي إخراجيا ويمكن للحركة أن تكون سريعة أو بطيئة، متقطعة أو مستمرة، مما يؤثر على الإدراك الفني والفكري للزمن والحدث ، وهذا ما يظهر دور الجمال الفني- الفلسفي لتحديد ابعاد الحركة من ضمنها التكوين والفضاء ، ويمكن وصفها بأنهما ابرز الابعاد المتمثلة باستخدام الفضاء الفني وترتيب الحركات فيها ، وهو ما ينتج تكوينات بصرية مؤثره يشمل الترتيب المكاني (ممثلين- تأثيث سينوغرافي للجو العام) ولتظهر على" شكل إيقاع يشمل المكان ويفصل ماديته وإعطاء محاولة لفهم لغة الصورة عن طريق التشكيل والتفكير والخيال، لان التفكير بالصورة المتشكلة يرتبط بالخيال والخيال يرتبط بالإبداع" (Abdul samad alkabas.2021.p129). وبطبيعة الحال الحركة يمكن أن تكون رمزية لتحمل معاني من المظاهر الفكرية أو

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المفاهيمية المجردة، أو تكون استعارات لمواقف أو حالات ذاتية يتم استدعائها على وفق السياق العام للموضوع الفني أو الفكري. للحركة بعد جمالي مهم متمثل في التفاعل مع العناصر الاخراجية الاخرى لأنها لا تعمل بمعزل عن (الموسيقى، الإضاءة، الديكور، والأزياء) فالتفاعل بين الحركة وهذه العناصر يخلق تجربة جمالية متكاملة، وهذا بطبيعة الحال يحيلنا الى اهم بعد جمالي لها والذي يعرف بالتقنية والمهارة، أي تغليب الجانب التقني للحركة بما في ذلك السيطرة على الجسم (المرونة- القوة- والدقة) مما يضيف بعداً جمالياً لها. إن فهم هذه الأبعاد يساعد على تطوير المهارات الحركية والتعبيرية، ويزيد من وعي استخدام الحركة وتحريرها لتكون أداة قوية في الفن ومرتبطة بالجمال ارتباطاً واسعاً عبر" تحديد جوانب مختلفة لمفهوم الجمال يدلنا على مدى اتساع نطاق الدلالة الاصطلاحية -وهي ظاهرة حضارية فكرية- بين الفلاسفة والفنانين وتدل على أهمية الدراسات الجمالية في ميادين الفكر والثقافة والادب" (inad kazwan.1985.p78). وعليه فأن دراسة تحليل الأبعاد والقيم الجمالية للحركة في صناعة المستوى الجمالي لاي منجز فني درامي يتم من خلال منظور فلسفة الفكر الإنساني وهي علاقة يتم العمل على استكشافها بشكل معمق من خلال الأبعاد الجمالية للحركة الانفة الذكر عبر الاعتماد على الحركة بوصفها مصدر الأفكار(والتأسيس لمعنى الارتقاء لدرجات عالية من المعرفة الفلسفية والوصول لمستويات تطبيقية فنية لتحقيق دينامية الحركة بوصفها تشكل مصدر الأفعال الدقيقة من خلال الاعداد لها لأنها تشتغل مرجعية تفرضها دلالتها الاجتماعية ليس عن طريق الصدفة بل من خلال الملاحظة والفهم) (amera helmi muter.1962.p7-8) ، إن الحركة لها علاقة قوية بالفكر الفلسفي، حيث يمكن النظر إليها كوسيلة للتعبير عن الوجود والعدم، الثبات والتحول "فالنظرية بصورة عامة يتم التفكير فيها والبحث عنها في أماكن لا نتوقعها فيها، من التأملات الأولى التي يقوم بها الممارسون في نشاطاتهم، وفي اختباراتهم لإبداعهم النابعة من رغبة في المنهجية والمطلق والفعالية او من فضول فكري بسيط" (batrees bafes.2015.p122). فالفيلسوف (مارتن هايدغر) تحدث عن مفهوم الكينونة في العالم بوصفها تجربة متحركة والمسرح يجسد هذا المفهوم بشكل ملموس من خلال الحركة التي تعيد تشكيل الفضاء بطريقة تعكس طبيعة الوجود البشري في حالة دائمة من الصيرورة والتحول" فلا يتحدد الكائن في كليته وانما من الحركة التي تكون كينونة الكائن وقد تحول مفهوم الحركة الى جسر لإدراك معنى اللاهوتي". (basheer raboh.2020.p162) ، إن هذا المفهوم يتجاوز مجرد إرضاء الذوق (كما يرى بعض الفلاسفة الكلاسيكيين) ليصبح عملية بناء جمالي حركي، ويمكن ربط ذلك بمفهوم (السامي) عند (كانت) حيث يرى أن الجمال السامي يثير شعوراً بالرهبة والعظمة "الجمال محدود، والسامي لا حدود له، ويكون العقل في وجوده السامي، يحاول أن يتخيل مالاً يستطيع" (Robert kren.2022.p406) ، بمعنى إيضاح قدرة العقل على الفهم الكامل ولا يكتفي بتقديم صور جميلة بل يثير مشاعر قوية ويجبر المخرج على مواجهة حدود إدراكه، أي مفهوم الحركة يتجاوز المنظور الميكانيكي ليصبح تجربة حسية وإدراكية عقلية متجذرة في بنيات فلسفية معقدة، وهذا بدوره يشير الى " إن القيم الحركية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنظرة التطورية للإنسان في المراحل اللاحقة من بلوره فكره والتي انتجت مستوى ثاني من المحاكاة بالحركة تعتمد على تأكيد الجانب التجريدي للإيماءة والحركة" (Abdul Kareem abood.2014.p19)، أي إن الحركة الفنية كتعبير تتجاوز الوظيفة العملية وتقدر لذاتها مما يجعلها عنصراً أساسياً في التجربة الجمالية التي تربط بين الذاتي والموضوعي ، حيث الجمال ينبع من التجربة الذاتية للمخرج ، ولكنه في نفس الوقت يحمل طابعاً عالمياً يمكن أن يتفق عليه الآخرون. إن الفن المسرحي الذي يتمتع بالغائية ويبدو وكأنه صمم لغاية معينة لكنه في الواقع لا يخدم أي غرض عملي خارج ذاته أي ان الحركة في الفن ليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية خارجية، بل هي غاية في ذاتها، تعبر عن جمالية تتجاوز الوظيفة العملية، وفقاً لهذا المنظور، تصبح الحركة وسيلة لتجسيد الجمال من خلال التوازن والانسجام والإيقاع مما يخلق تجربة جمالية تثير التفكير والدهشة أي (إن للحركة قيمة جمالية منطلقة منها ما تحقق نسبة من مزاجية العرض ضمن قوى الانسجام والتوافق على وفق إيقاع منظم، ومنها ما يتسم بالانضباط والسلاسة إذ توصف الحركة بأنها ذلك الشيء الذي يضفي على جميع الاشياء دلالاتها) (klaef bil.2013.p109). ففي تحليل المستويات المعرفية والفكرية لمدرك قيمة الحركة يمكننا التمييز بين رؤية فلسفية مهمة ابرزها الوعي الفني عند (هيغل) وهو يصف الحركة بأنها تعبير عن الروح المطلقة، فعلى عكس من (كانت) يؤكد(هيغل) أن الحركة هي جزء من تطور الروح المطلقة، وهو تعبير عن الوعي الفردي في مرحلة معينة من التاريخ، فبالنسبة لـ(هيغل) الفن بشكل عام (بما في ذلك الحركة بشكل خاص) ليس مجرد تجربة جمالية،

بل هو وسيلة لفهم الذات والعالم على صعيد المستوى المعرفي ،ويربط (هيغل) الفن بالفلسفة حيث يعتبر الفن مرحلة في تطور الوعي، والحركة في هذا السياق " تعكس الصراعات التاريخية والثقافية وإن اضافة الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع تصبح حافلة بالمعاني بعد أن كانت خيالية وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة، وعقلية بعد أن كانت انفعالية"(jolus portenery.2017.p192). فالمنجز الحركي لا يكتفي بالاستمتاع بالشكل الخارجي، بل يسعى إلى فهم المعاني والدلالات الكلية وتحليل الأفكار التي يطرحها بوصفها أجزاء من كل الصورة الفنية، وهذه المستويات تشمل الذاكرة، والانتباه، والإدراك، والتفكير النقدي، والقدرة على الربط بين العناصر المختلفة في ذلك المنجز الفني.أما (سبينوزا) فقد قدم رؤية فلسفية عميقة حول العلاقة بين الحركة والتفكير، وكيفية التعبير عن الواقع، فالحركة والفكر هما وجهان لعملة واحدة، اي انهما يعبران عن جوهر واحد " فالجوهر في المادة فاعل وحي، وليس ساكنا، بل قابل للحركة ديناميكياً" (Youssef karam.2012.p164) أي ما تحققه صوره الحركة وما تترك من اثر فني ، هذه الرؤية الثنائية المهمة والتي تقدم فهما للحركة والتعبير الفني لها بوصف " الحركة مسار لامتلاك المعرفة وان سيرورة البحث التي تقودها تحوي جوهرا ابداعيا مركزيا تستند الى الفعل الإبداعي سواء عبر حركة الجسد او رحلة الشكل الهندسي" (Youssef mefzea.2023.p130)، (سبينوزا) هنا يؤكد أن الحركة الحقيقية لا تهدف إلى إثارة المشاعر بشكل عشوائي، بل إلى إيقاظ الفهم بشكل هندسي منظم، فهم طبيعة العلاقة بين الجسد(الحركة) والفكر، في حين يؤكد (نيتشه) أن الفن بصورة عامة هو تعبير عن إرادة القوة، ففلسفته العامة والجمالية يوجد فيها ابعاد وقيم جمالية مختلطة تقود لمفهوم الفن بوصفه هو تعبير عن ارادة القوة، ولا تظهر تلك الإرادة بأشكال محسوسة أو مرئية بوصفها قابعة في العمق والمكنونات الوجدانية، لك فاستنطاق(نيتشه للفن) يتم من خلال الجسد، ولا يتم ذلك الاستنطاق الا بالسبل الحركية، لذا فالحركة كمفهوم متفرد لاستنطاق وتعبير الفرد-الفنان- وجدت حيزها عند (نيتشه بالجسد-الحركة) بوصفها-الحركة- الدافع الأساسي الذي يحرك الإنسان، (وهي ليست مجرد رغبة في السيطرة، بل هي قوة إبداعية تدفع الإنسان إلى تجاوز حدوده، وإلى خلق قيم جديدة، والحركة هي تجسيد لهذه الإرادة، وهي تعبر عن الصراع، والرغبة، والطموح، واليأس، والتمرد فالفن محفز لإرادة القوة ومثير لها) (Jerome stores.2017.p130)، ويمكن ملاحظة ذلك فنيا عبر استخدام الحركة لنتاج ردود افعال قوية ومؤثرة ولإثارة المشاعر لدى الجمهور، ولكن الأهم من ذلك هو أن يتم استخدام الحركة للكشف عن طبيعة إرادة القوة التي تسكن الإنسان. إن تفعيل الحركة لا يقتصر على حركة الممثلين بل يشمل أيضا حركة الديكور، والإضاءة، والموسيقى، وكل العناصر التي تساهم في تجربة مسرحية شبه متكاملة، بمثابة رقصة حركية تعبر عن صراعات المخرج وتطلعاته. ولكي تبرز صورة الحركة بطرق متجسدة بصرياً ومستلهمة من الخيال ومرتبط بالعمليات الذهنية المعقدة (السلوك والوعي والادراك بوصفها قيم جمالية) والتي يقوم بها المخرج لنتاج عالم متفرد، فالخيال عنصر مهم لتجسيد الحركة بوصفه القدرة على تصور أشياء يتجاوز بها حدود المنطق والعقل،" فالخيال عبارة عن جملة من صور لحظية تملأ كل صورة منها الكون بأسره، وهذه الصور تتلو الواحدة منها الأخرى لحظة بعد لحظة" (wool duornet.1998.p342) ،وعلى وفق ذلك فأن المتخيل هو مجموعة الصور والأفكار التي تتشكل في ذهن ووعي المخرج يستطيع أن يجسدها حركياً عبر استنطاقها جسدياً، وهي غالباً ما تكون غير واعية وغير منظمة، إذ يطلق عليه (برغسون) مصطلح الحدس، أي هو وسيلة أساسية للمعرفة، وأن الفرد يعتمد على حدسه لخلق أعمال فنية جديدة بوصفه" أسلوبا فريداً في النظر والاستمتاع والتفكير والتجريد الطبيعي عن الحياة والواقع" (Mohamed Hussein jody.1997.p115) ، فالحركة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الحدس والتغير المستمر في الوجود، لذلك يعتبر (برغسون) ا الواقع ليس ثابتاً، بل هو في حالة تدفق دائم للصور والخيال ما يسميه (التدفق الزمني) . بينما يعارض(باشلار) هذا الرأي، حيث يرى الحركة تعتمد على الخيال حيث يخلق الفنان الحركة المتخيلة عبر التلاعب بالضوء والظلال، وليس عبر التمثيل الواقعي، فالمسرح تجربة متخيلة تشكل علاقة فنية تعبر عن الإبداع. ويصف (باشلار) الخيال بأنه قوة إبداعية قادرة على تغيير الواقع، وأن الفنان يستخدم الخيال لنتاج عوالم جديدة ولإعادة تفسير الواقع بطرق مبتكرة ويركز على أهمية الصور الشعرية للحركة، وهي الصور التي تتشكل في ذهننا عندما نتأمل العالم من حولنا بوصفها " صوراً جمالية متشكلة لأبعاد تنظيمية ، فأن التنظيم المتكامل لها يخضع للتكوين ولكن ليس الكلي لها لوجود بعض التراتبية المسبقة في اكتشاف بيئة مناسبة للمنجز بوصف الخيال يزيد من حدة حواسنا"(hazim Abdul majeed.2016.75)، أي إن

هذه الصور الحركية ليست مجرد انعكاس للواقع بل هي تحويلات فنية له ، فآليات التشكيل الحركي تشمل (الاستعارة، والرمز، والمجاز، والتجريد) وكلها تساهم في نتاج عالم مسرحي غني بالدلالات والمعاني " فضرورات الفن وجدت ليغدو الفن ظاهرة حسية خالصة تتسم بدرجة عالية من الروحانية" (jerj.A.D.makay.2005.p175) . (باشلار) يطرح مفهوم الحركة من منظور جمالي خاص في علاقته بالمكان فهو لا يتحدث عن الحركة بمعناها الفيزيائي التقليدي بل يركز على الحركة الداخلية التي تحدث في الوعي والخيال عندما نتفاعل مع الاماكن التي نعيش فيها أو نتخيلها ، فهو يؤكد الحركة ليست مجرد انتقال فيزيائي من مكان لآخر، بل هي حركة نفسية وخيالية تحدث عندما نتعمق في ذكرياتنا المرتبطة بالأماكن حيث " تستند هذه الأمكنة للذاكرة بما تحفظه من صور لاستمرارية ولوج اللحظات وتدفقها ويترجم التمثل في مكان متصور ما، استقبال المدرك في مكان محسوس، فالمكان الذي ننظره والذي نفحصه مختلف جداً من الوجهة الفلسفية عن المكان الذي نراه" (Keaston bashlar.2009.p79) ، المكان فرضية التعبير للحركة والرؤية الاخراجية التي تحقق سبل الصورة الجمالية.

المبحث الثاني: التشكيل الحركي المسرحي المعاصر

تعد الحركة عنصراً جوهرياً في الفن المسرحي فهي ليست مجرد انتقال للممثلين على الخشبة بل هي لغة بصرية ديناميكية تسهم في بناء المعنى وتشكيل الجمالية للعرض إذ تتجاوز الحركة وظيفتها السردية أو التوضيحية لتصبح قيمة فنية قائمة بذاتها فتعكس رؤية المخرج وفلسفته الجمالية ولقد أولى العديد من المخرجين العالميين اهتماماً بالغاً لتشكيل الحركة مانحين إياها أبعاداً فنية وجمالية عميقة، ارتباط رؤية العرض لتفعيل حضور الحركة كقيم جمالية فنية. فتتجلى رؤية العرض المسرحي في كيفية توظيفه عناصره المختلفة وتعتبر الحركة ميداناً خصباً تتجسد فيه هذه الرؤية بأبعادها الفنية والجمالية إذ يختلف المخرجون في تعاملهم مع الحركة بناء على فلسفتهم المسرحية وأهدافهم الجمالية، لذلك سعى (كروتوفسكي) إلى ما اسماه بالورش المعملية والمختبرية لإنتاج ما يدعى بـ"المسرح الفقير" حيث يتم التركيز على العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج ويصبح جسد الممثل هو الأداة الأساسية للتعبير فالحركة الجمالية في فلسفته الفنية ليست مجرد تمثيل خارجي بل هي نتاج عملية داخلية عميقة فعل جسدي حركي كلي ينبع من دوافع الممثل الصادقة ، " الممثل هو الذي يجب أن يصبح الأداة الأساسية في المسرح، جسده وصوته هما الوسيلتان الأساسيتان للتعبير" (Jerzy krotofiski.1999.p54) واكد على أن التمرين والتدريب الجسدي لممثله ليس مجرد لياقة بدنية بل هو طريقة هامة لاكتشاف إمكانياته التعبيرية العميقة الكامنة في وجدانه وجسده أي ان الجمالية هنا تكمن في الصدق والكشف والوصول إلى جوهر التجربة الإنسانية عبر الجسد المستنطق حركيا وجماليا. وحيث تخضع الحركة المسرحية فيه لمنطق بصري صارم وتصميم دقيق أشبه باللوحة المتحركة فالحركة كعرض مسرحي منمقة ومصممة بدقة لنتاج صور بصرية مستقلة عن السرد التقليدي ، أي جماليتها تنبع من التشكيل البصري والإيقاع والسيطرة المطلقة على الزمن والمكان لذلك ، فأن (روبيرت ويلسون) يعتمد في بناء الحركة في مسرح الصورة على تكوينات بصرية شديدة الدقة والإبهار حيث " تتحول الحركة لديه إلى لوحات بصرية متحركة، تستمد جمالياتها من الفنون التشكيلية والهندسة المعمارية" (bates bafes.2015.312) ، وهذا ما يبدوا جلياً في اغلب عروضه التي تتجسد فيها القيمة الجمالية للحركة، ويتم تطبيق قيم جمالية للحركة بطريقة بصرية من خلال التحكم الدقيق في كل حركة وإيماءة وتصميم الإضاءة والفضاء بما يخدم التكوين البصري العام ، أي (روبيرت ويلسون) يطبق رؤيته الجمالية للحركة عبر "تصميم دقيق لمسارات الممثلين وإيماءاتهم حيث كل حركة محسوبة بدقة وتساهم في التكوين البصري العام للمشهد" (bates bafes.2015.p314) ويتم ذلك عبر التفاعل الأساسي لمكونات العرض المسرحي. وعلى صعيد مستويات تجارب "مسرح الموت" تتداخل الذاكرة والواقع والأحياء والأموات (الممثلون و المانيكانات) فالحركة المسرحية هناك مجزأة متكررة، غالباً ما تحمل طابعاً آلياً أو شبحياً وتعكس هشاشة الوجود وصراع الذاكرة فجمالية الحركة هنا مرتبطة بالمفارقة أي بالتوتر بين الحي والجامد بالقدرة على استحضار الماضي من خلال أفعال جسدية محددة فبالنسبة لـ(تاديوش كانتور) فإن الحركة في مسرحه غالباً ما تكون مشبعة بالذاكرة الشخصية والجماعية حيث "يستدعي كانتور من خلال حركة الممثلين وأشيائهم شخصيات وأحداثاً من الماضي، مانحاً إياها حضوراً شبحياً ومؤثراً" (hanestez leman.2018.p258) ويشير (كانتور) بذلك على أن جماليات الحركة المسرحية عنده تكون مستنطقه من حيوات

خاصة منسية بعيدة عن الذاكرة ،ويعمل برؤيته الاخراجية على جعلها حاضرة ومؤثرة بل ومستدعاه ضمن سياق مهم متمثل بالقرين المحمول على الاكتاف أو الرقيب على تصرفات البشر "حيث إن (المانيكانات) والأشياء المهملة التي يستخدمها تكتسب حياة خاصة من خلال تفاعلها الحركي مع الممثلين مما يخلق شعراً بصرياً فريداً" (tadosh kanator.1995.p78) ، بمعنى إن الحركة لديه تعمل على تشويش الحدود بين الفن والحياة بين الممثل والشخصية وبين الماضي والحاضر كجزء من مفهومه لـ(الواقع الجاهز). تعد الحركة إحدى الأدوات الأساسية للمخرج فهي ليست مجرد ملء للفراغ المسرحي بل هي عنصر تفاعل في تشكيل المعنى ونتاج التأثير الجمالي، فمن خلال الحركة يستطيع المخرج تحديد إيقاع العرض ورسم ديناميكيات العلاقة بين الشخصيات وتوجيه انتباه المتفرج وخلق الجو العام للعرض، أي الحركة هي كتابة المخرج في الفضاء وهي تكشف عن تفسيره للنص ورؤيته الفنية لأنها " تساهم بشكل حاسم في بناء السيميائية البصرية للعرض، حيث كل إيماءة ووقفة ومسار يمكن أن تحمل دلالات متعددة" (Ker ielam.1992.p65)، أما بالنسبة لحضور الحركة الذي يتسم بالتوتر بين الحياة والموت بين العضوي والآلي والتشكيلات غالباً ما تكون فوضوية بشكل منظم تعكس حالة التمزق والضياع التي يعيشها الإنسان المعاصر و"يستخدم كانتور الحركة لخلق صور صادمة ومزعجة أحياناً تهدف إلى إيقاظ المتفرج من سباته وتحفيزه على التفكير النقدي." (hanestez leman.2018.p260). وتنطلق تشكيلات الحركة من مستوى فكري وتخيلي عميق ولكن طريقة تجسيد هذا المستوى تختلف الفكر والخيال مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالجسد والدافع الداخلي فليست الحركة ترجمة مباشرة لفكرة مجردة بل هي اكتشاف للفكرة من خلال التجربة الجسدية، فالانطلاق ليس من فكرة خارجية ترسم بالحركة بل من حس داخلي من عملية اكتشاف جسدي ونفسي إن تشكيلات الحركة لدى هؤلاء المخرجين ليست مجرد استعراض تقني بل هي نتاج عملية فكرية وتخيلية عميقة تسعى إلى تجسيد رؤى ومفاهيم تتجاوز الواقع المباشر. وفي المسرح الصورة تنطلق بشكل كبير من مستوى فكري وتخيلي بصري غالبا ما يبدأ من رسومات أو صور ذهنية أو مفاهيم تجريدية(مثل الزمن في عرض آينشتاين على الشاطئ) فالحركة هنا هي تجسيد بصري دقيق لعالم تخيلي مصمم مسبقاً حيث الفكرة تتحول إلى شكل وإيقاع والخيال لديه معماري وبصري أي انه يستمد تشكيلاته الحركية من حيث تعمل الحركة بوصفها أداة لتحقيق هذه الرؤية التخيلية في الفضاء المسرحي، إن الانطلاق من مستوى فكري وتخيلي مرتبط بالذاكرة الشخصية والتاريخ والفن التشكيلي (خاصة السريالية والدادائية) فالحركة هنا هي استجابة تخيلية لموضوعات الذاكرة وغالباً ما تستلهم من صور الطفولة أو أحداث تاريخية أو أعمال فنية فكره التخيل يتجسد في الحركة من خلال إعادة بناء لحظات الماضي بشكل مجزأ ومشوه وباستخدام الأشياء كحامل للذاكرة. إن القدرة الاخراجية الابتكارية استطاعت أن تجعل من الحركة كمنطلق فني وجمالي تجسدت عبر تلك القيم المتبلورة في ذات المخرج وكيفية تفعيلها في العرض، والحركة في المسرح تتجاوز مجرد عنصر وظيفي لتصبح لغة فنية وجمالية متكاملة تعكس رؤية المخرج وفلسفته سواء كانت حركة عضوية باحثة عن الصدق الداخلي (كروتوفسكي) أو حركة بصرية مصممة بدقة (ويلسون) أو حركة مجزأة تستدعي الذاكرة والموت (كانتور) فإنها جميعاً تساهم في بناء عوالم مسرحية فريدة وتشكيل تجربة المتفرج الجمالية والفكرية لقد ترك هؤلاء المخرجون بصمات لا تمحى على فن المسرح مؤكدين على أن الجسد المتحرك بتشكيلاته وإيقاعاته يظل أحد أقوى وسائل التعبير وأكثرها قدرة على خلق الجمال والمعنى في الفضاء المسرحي.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١_ الحركة ليست مجرد انتقال مادي بل تجسيد حي للفكر الإنساني وقدرته على التعبير عن جماليات تتجاوز الكلمات وتعكس تفاعل الإنسان مع العالم ورؤاه الثقافية والتاريخية.

٢_ تشمل الحركة جوانب تعبيرية وإيقاعية وزمانية ومكانية ورمزية بالإضافة إلى المهارة التقنية وكلها تساهم في قيمتها الفنية والتواصلية.

٣_ الحركة كوعي تاريخي وثقافي (هيغل) إذ تعتبر الحركة تعبيراً عن تطور الروح المطلق والوعي الإنساني في سياقه التاريخي والثقافي عاكسة الصراعات والتحولات المجتمعية

٤_ وحدة الحركة والفكر عند (سبينوزا) ينظر للحركة والفكر كوجهين لجوهر واحد حيث لكل حركة جسدية مقابل فكري مؤكداً على الفهم المنظم للحركة كمسار للمعرفة.

٥_ الحركة عند (نيتشه) تفسر كتعبير عن (إرادة القوة) الكامنة في الإنسان وهي قوة إبداعية تدفعه لتجاوز الذات وخلق قيم جديدة من خلال الجسد كأداة استنطاق.

٦_ الحركة كديمومة وحدس لدى (برغسون) ترتبط الحركة بالتدفق المستمر للواقع (الديمومة) والإدراك الحدسي المباشر حيث يعبر الفن عن هذه التجربة الحية المتجاوزة للتحليل الميكانيكي.

٧_ الحركة كخيال شعري ومكاني عند (باشلار) تركز على التحريك الداخلي المتخيل والذي يحدث في الوعي عند التفاعل مع الأماكن والذكريات حيث للصور الشعرية والخيال دور محوري في تشكيلها.

٨_ الحركة كلغة مسرحية جوهرية تتجاوز الحركة في المسرح وظيفتها الانتقالية لتصبح لغة بصرية وحركية أساسية في بناء المعنى وتشكيل جماليات العرض عاكسة لرؤية المخرج.

٩_ صدق الحركة الجسدية لدى (كروتوفسكي): تتمحور حول فعل جسدي كلي نابع من دوافع الممثل الداخلية الصادقة تهدف للكشف عن جوهر التجربة الإنسانية بعيدا عن الزخرفة.

١٠_ الحركة كشعر بصري لدى (ويلسون) تخضع لتصميم بصري صارم وبطيء خالقة تكوينات بصرية مذهلة ومستقلة تستمد جمالياتها من التشكيل والإيقاع والسيطرة على الزمن والمكان.

١١_ حركة الذاكرة والموت لدى (كانتور) مجزأة ومتكررة وشبحية تعكس هشاشة الوجود وتداخل الذاكرة بالواقع وتستحضر الماضي عبر توتر بين الحي والجامد (الممثلون والمانيكانات).

١٢_ الحركة كأداة إخراجية فاعلة تستخدم لتحديد إيقاع العرض رسم العلاقات توجيه انتباه المتلقي وخلق الجو العام فهي كتابة المخرج في الفضاء ولغة عالمية.

١٣_ تعد الحركة الجمالية مفتاحا لفهم الخطاب المسرحي الكلي لكل مخرج فهي ليست مجرد أداة بل جزء لا يتجزأ من رؤيتهم الفنية وقيمهم العميقة التي تشكل تجربة المتفرج.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: منهج البحث: أعتمد المنهج الوصفي التحليلي وذلك بسبب مقاربات ادواته المنهجية وتلائمها مع البحث الذي يهتم بالتعرف والكشف عن (التجربة الجمالية للحركة) اولا ومن ثم اعطاءها وصف(ادراكي)، وكيف يمكن للباحثان ان ترصدا تلك التجارب (الفلسفية والتطبيقية)عبر الملاحظات الخاصة بالمنهج من خلال دراسة (النوعية) والوقوف على طبيعة وجودها (ادواتها- اليتها التوظيفية) وعلاقتها بالظاهرة الفنية من حيث مستويات(مستوى تفاعل القيم والأبعاد الجمالية ومديات تطبيقها وارتباط رؤية المخرجين بحضور الحركة وأبعادها الجمالية مسرحيا) ومن ثم العمل على (وصفها) اي ان العينة المنتقاة سوف تعمل على كشف التجارب المهمة (للظاهرة الحركية الجمالية ومديات تطبيقها) وزجها للاقتران بالوعي الفني للوصول الى (التجربة الادراكية) بوصفها مقياس فني لتلك التجربة الفنية- الجمالية.

ثانيا: اداة البحث: تحددت ابعاد الاداة لاحتوائها ما يلي:

١.تقترب لمؤشرات الدراسة وأطارها النظري .

٢.تعتمد العينة اعتماد كلي على جماليات وقيم وابعاد حركية، المصطلح المهيمن على عنوان الدراسة.

٣.توفر العرض كمقاطع على المنصات الالكترونية بتطبيق الـ(you tube)، فضلا عن الدراسات والبحوث النقدية المقالات الالكترونية والمنشورات على وسائل التواصل الاجتماعي.

ثالثا:عينة البحث: حددت عينة البحث في مسرحية (كاليغولا) لما احتوته المسرحية من جماليات للحركة متشكلة في خطاب العرض المسرحي.

المسرحية	تأليف	إخراج	السنة	المكان
كاليغولا	البير كامو	الكسندر كوفشان	٢٠٢٢	بغداد- مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة ٢٠٢٢- المسرح الوطني

رابعا: تحليل العينة: تعد مسرحية (كاليغولا)(*) للكاتب والفيلسوف الفرنسي ألبير كامو، التي كتبت في عام ١٩٣٨ وعرضت لأول مرة عام ١٩٤٤ حجر زاوية في مسرح العبث والأدب الوجودي تأتي المسرحية في سياق تاريخي مشحون بصعود الأنظمة الشمولية والفاشية في أوروبا لتقدم تأملاً عميقاً في طبيعة السلطة المطلقة والحرية والتمرد الإنساني في مواجهة عالم خالٍ من المعنى الجوهري تدور أحداثها حول الإمبراطور الروماني(كايوس كاليغولا) الذي بعد موت أخته وعشيقته (دروسيلا) يواجه حقيقة عبثية الوجود وفقدان المعنى فيقرر أن يجسد هذا العبث بنفسه مطالباً بالمستحيل – كالقمر – وممارساً سلطة تعسفية لا منطقية محتقراً البشر ومساوياً بين الخير والشر الجمال والقبح، والحياة والموت في محاولة يائسة للوصول إلى حرية مطلقة تتجاوز حدود المنطق والقدر إنه تمرد على القدر . تميزت رؤية المخرج (ألكسندر كوفشان) بمعالجة خاصة للنص الكلاسيكي لكامو فمع الحفاظ على الشخصيات والحوارات الأساسية اتخذ العرض منحى مغايراً يبتعد عن التفسير المأساوي التقليدي متجهاً نحو المحاكاة الساخرة لم يسعى العرض لتحقيق التماهي العاطفي لدى الجمهور بل تبنى أسلوباً أقرب إلى التغريب حيث تم تقديم الشخصيات بطريقة تخرجها عن طبيعتها المألوفة ليظهروا أحياناً (كمجانين ومخبولين) يتصرفون بمنطق خاص يتحدى المألوف الرؤية الإخراجية ركزت على بناء عوالم مسرحية تتسم بالدقة العالية والضبط الشديد في الأداء الحركي والسينوغرافي وتجنب الانفعالات المباشرة أو الحركات الزائدة لقد اقترب العرض من منطقة السخرية دون أن يكون كوميدياً بالمعنى المباشر وكشف عن جوانب الألم والقسوة دون الانغماس فيها مما خلق

*مسرحية "كاليكولا"، تأليف: البير كامو واخرج الاوكراني: ألكسندر كوفشان، عرضت في مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الثالثة، على قاعة المسرح الوطني، بغداد عام ٢٠٢٢، فازت المسرحية بجائزة افضل عرض متكامل، وجائزة افضل ممثل حصدها بطل العرض المسرحي(مكسيم ستريليك) عن دور(كاليغولا).

مسافة نقدية لدى المتلقي الذي ركز على متابعة الأحداث وتحليل سلوك الطاغية وهوسه وبطشه اعتمد العرض بشكل أساسي على توظيف عناصر العبث والجنون وتصوير الشخصيات من جوانبها النفسية التائهة والمضطربة ليختتم بتشخيص رمزي للطاغية من خلال ارتداء الممثلين لمعاطف الأطباء في المشهد الأخير. لا يمكن إغفال السياق السياسي الذي قدم فيه هذا العرض فتقديم فرقة أوكرانية لمسرحية تتناول طغياناً عبثياً وقاسياً في بغداد عام (٢٠٢٢) في وقت كانت فيه أوكرانيا نفسها تواجه غزواً واسع النطاق يضيف طبقة من المعنى المعاصر اختيار المخرج للمعالجة الساخرة قد لا يكون مجرد خيار جمالي مرتبط بعبثية كامو بل قد يقرأ أيضاً كآلية للتعامل مع واقع الطغيان الذي يعيشه أو يراقبه الفنانون أو كتعليق مبطن حول طبيعة السلطة التعسفية

.**تشكيل الحركة جمالياً وفنياً**: شكلت الحركة عنصراً محورياً ولافتاً في عرض (كاليغولا) وتميز تشكيلها الجمالي والفني بخصائص واضحة ساهمت في بناء هوية العرض ورؤيته الفريدة ، السمة الأبرز للحركة في هذا العرض كانت الدقة العالية والضبط الشديد بدت الحركة مصممة بعناية فائقة وتجنبت بشكل واضح العفوية أو الطبيعية أو الحركات الزائدة غير الموظفة درامياً أو جمالياً لم تكن حركة انفعالية بالدرجة الأولى بل حركة محسوبة ومقننة تقترب في تنفيذها من دقة الكوريغرافيا حيث كل إيماءة وكل خطوة وكل وقفة تبدو محددة سلفاً ومدروسة بعناية لتحقيق هدف معين ضمن النسيج العام للعرض. انطلاقاً من وصف العرض بأنه بنى عوالم مبنية بدقة عالية للغاية واعتمد أسلوب العبث والجنون يمكن استنتاج أن الأسلوب الحركي المتبع كان غير واقعي بشكل قاطع لم تكن الحركة محاكاة للسلوك الإنساني اليومي بل اتخذت طابعاً منمقاً ومصطنعاً يخدم الرؤية الساخرة والتغريب للعرض ربما لجأ المخرج إلى استخدام حركات ذات طابع ميكانيكي أو آلي في بعض الأحيان أو حركات متقطعة ومجزأة أو تكرارات حركية تعزز الشعور بالعبث والا جدوى أو تسلط الضوء على الطبيعة النمطية لسلوك بعض الشخصيات هذا الأسلوب يبتعد عن التعبير النفسي المباشر ليقدم تعليقاً جسدياً على الشخصيات والأحداث.

.**الإيقاع والتدفق الحركي**: أن إيقاع الحركة في العرض لم يكن متجانساً بالضرورة فبينما تتطلب الدقة العالية إيقاعاً مضبوطاً فإن توظيف عناصر العبث والجنون قد يوحي بوجود تقطعات مفاجئة في الإيقاع أو تناقضات بين السرعة والبطء أو فترات من الجمود تليها انفجارات حركية هذا التلاعب بالإيقاع يساهم بشكل فعال في بناء التوتر الدرامي وخلق لحظات من المفاجأة أو الصدمة وتعزيز الشعور بالغرابة والسخرية الذي ميز العرض.

.**توظيف الفضاء**: أثر تصميم الديكور المعتمد على مراتب النوم الهوائية بشكل مباشر على كيفية استخدام الممثلين للفضاء المسرحي هذه المراتب لم تكن مجرد خلفية بل شكلت عائقاً وبيئة تفاعلية تتطلب من الممثلين التفاوض معها جسدياً تسلل الشخصيات بصعوبة من الخلف أو من فوقها يقيد حركتهم ويجعل دخولهم وخروجهم حدثاً بحد ذاته، أن الحركة كانت مقيدة نسبياً بهذا الفضاء المصمم مما قد يعزز الشعور بالاختناق أو الحصار الذي تعيشه الشخصيات.

.**جماليات الحركة**: تجلت جماليات تشكيل الحركة في هذا العرض من خلال التوظيف الواعي لعناصر التكوين الحركي الدقة والتكرار والضبط الشديد خلقت إحساساً بالتناغم المصطنع أو الآلية وهو ما يخدم فكرة التغريب والسخرية في المقابل قد تكون بعض الحركات الفردية أو الجماعية اتسمت بالتنافر أو التضاد للتعبير عن الصراع الداخلي للشخصيات أو الفوضى التي يحدثها كاليغولا هذه الجماليات لم تكن غاية في حد ذاتها، بل كانت أدوات فنية تخدم الرؤية الشاملة للعرض وتساهم في بناء تجربة مسرحية متكاملة بصرياً وفكرياً تتسم بالدقة والغرابة والسخرية المبطنة إن هذه الدقة المتناهية في الحركة وابتعادها عن المحاكاة الطبيعية تعمل كآلية فعالة للتغريب فهي تمنع الجمهور من الاندماج العاطفي الكامل مع الشخصيات وتشجعه بدلاً من ذلك على المراقبة والتفكير النقدي في الأفعال والأقوال المقدمة على الخشبة.

.**الرؤية الإخراجية للتعامل مع الحركة كأبعاد وقيم فنية**: لم تكن الحركة في عرض(كاليغولا) لكوفشان مجرد عنصر ثانوي بل شكلت بعداً فنياً أساسياً وقيمة مركزية في تجسيد الرؤية الإخراجية تعامل المخرج مع الحركة ليس فقط كوسيلة لتنظيم وجود الممثلين على الخشبة بل كأداة تعبيرية قوية قادرة على حمل الدلالات الفكرية والنفسية والجمالية وربما تفوقت في بعض اللحظات على الحوار نفسه في إيصال المعنى تماشياً مع توجهات المسرح المعاصر الذي يولي اهتماماً متزايداً للجوانب البصرية والحركية على حساب الكلمة المنطوقة أحياناً.

ولم تهدف الحركة إلى محاكاة التعبير النفسي الطبيعي بل قدمت قراءة جسدية للحالات النفسية المضطربة للشخصيات جنون كاليجولا وهوسه واضطرابه لم يعبر عنه بالصراخ أو الانهيار العاطفي بالضرورة، بل ربما من خلال حركات حادة، متشنجة أو باردة بشكل مخيف، أو من خلال تناقض صارخ بين ما يقوله وما يفعله جسده أما الشخصيات الأخرى فقد عكست حركتها الخوف والنفاق وربما نوعاً من الجنون المعدي أو التصرف كدمى مسلوبة الإرادة كما يوحي وصفهم بـ(المجانين والمخبولين).

.**التأثيث السينوغرافي:** شكل تصميم الديكور السينوغرافيا في عرض "كاليغولا" عنصراً لافتاً ومبتكراً لعب دوراً حاسماً في تحديد هوية العرض البصرية وتوجيه قراءة المتلقي للأحداث استناداً إلى الوصف المتاح تميز الديكور ببساطته الظاهرية وجرأته. تمثلت المفردة الأساسية والمهيمنة في تصميم الفضاء المسرحي في استخدام "مراتب نوم هوائية" هذه المراتب لم تكن مجرد قطع أثاث بل شكلت عنصراً معمارياً يحيط بمقدمة ومنطقة وسط المسرح بحيث تحجب إلى حد كبير ما يوجد خلفها لم يكن الدخول إلى منطقة الأداء أو الخروج منها سهلا حيث كان على الشخصيات أن تتسلل بصعوبة من الخلفية أو من فوق هذه المراتب هذا الاختيار غير التقليدي لمفردة ديكور ينتمي إلى المجال المنزلي أو الترفيهي ووضعه في سياق مسرحية تاريخية سياسية فلسفية يشكل بحد ذاته مفارقة بصرية قوية.

ومن خلال علاقة الديكور بالرؤية الإخراجية يتضح أن تصميم الديكور لم يكن اعتباطياً بل كان جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الإخراجية الشاملة التي تميل إلى السخرية والتغريب والعبث لقد ساهم الديكور في خلق بيئة مسرحية غير واقعية تتحدى توقعات الجمهور وتفرض على الممثلين أسلوب أداء جسدي خاص وتوفر منصة بصرية وسمعية لتجسيد ثيمات المسرحية المركزية بطريقة مبتكرة ومثيرة للتفكير إن تفاعل الممثلين الجسدي مع هذه البيئة غير المستقرة يصبح بحد ذاته فعلاً درامياً.

.**تحليل الأداء الحركي للشخصيات:** شكل الأداء الحركي للشخصيات وبشكل خاص شخصية كاليغولا محوراً أساسياً في العرض وحمل جزءاً كبيراً من دلالات العرض ورؤيته الفنية لم يكن الأداء مجرد تجسيد فيزيائي للنص بل كان قراءة وتفسيراً حركياً للشخصيات وعلاقاتها وثيمات المسرحية الأداء الحركي لم يكن تعبيراً نفسياً مباشراً عن معاناة كاليغولا أو جنونه بل قدم تجسيداً جسدياً منمقاً ومدروساً لهذه الشخصية المعقدة كيف عبرت حركته – من خلال وضعية الجسد الإيماءات طريقة المشي استخدام الفضاء–عن الجوانب المتعددة لـ(كاليغولا) (الطاغية المهيمن، الفيلسوف العابث البارد، المجنون الذي يتحدى المنطق، الطفل الذي يطالب بالمستحيل) حيث يقدم صورة له تتأرجح بين القوة المطلقة والضعف الداخلي بين الجدية الفلسفية والعبثية الساخرة.

أما الأداء الحركي للشخصيات الأخرى يتجه نحو التجسيد الرمزي أو الكاريكاتيري أو الآلي قد تكون حركتهم اتسمت بالتشنج أو الخضوع المبالغ فيه الذي يصل حد الهزل أو التصرف كدمى يحركها كاليغولا مما يخدم فكرة التغريب والسخرية من نفاقهم وخوفهم حركتهم إذن لم تكن مجرد رد فعل على أفعال كاليغولا بل كانت جزءاً من عالم العبث والجنون الذي يصنعه. اكتسب التفاعل الحركي بين كاليغولا وبقية الشخصيات أهمية خاصة في التعبير عن علاقات القوة والهيمنة كيف تم تجسيد ذلك من خلال استخدام المسافة الجسدية حيث كان كاليغولا يخترق المساحة الشخصية للآخرين بسهولة بينما يحافظون هم على مسافة خائفة منه وكان هناك تلامس جسدي تم توظيفه (للتعبير عن السيطرة، الإذلال) هذه التفاعلات الحركية ترسم بدقة خريطة العلاقات الاجتماعية والسياسية المشوهة داخل القصر.

كان للأداء الحركي في المشهد الأخير دلالة خاصة حيث يرتدي الممثلون(بمن فيهم كاليغولا) بدلات أطباء بيضاء باردة، تشخيصية تحليلية فهم يتحركون كفريق طبي يفحص حالة مرضية هذا التحول الحركي في النهاية المقترن بتغيير الزي يقدم العرض بأكمله وكأنه دراسة حالة لمرض الطغيان أو لمرض العبث الوجودي الحركة هنا تختتم رؤية العرض للطاغية ليس كشخصية مأساوية بالمعنى التقليدي، بل كظاهرة مرضية تستدعي التشخيص والفحص. إن التركيز على الجسد والأداء الحركي في هذا العرض يتجاوز مجرد الأداء فالجسد يصبح هو الموقع المركزي للعبث والسيطرة كاليغولا في النص يمارس سلطته المطلقة على أجساد الآخرين (بالقتل والإذلال) عرض (كوفشان) من خلال الحركة الدقيقة وغير الطبيعية والسينوغرافيا التي تفرض تفاوضاً جسدياً وتصوير الشخصيات ككائنات شبه آلية أو مجنونة يجعل الجسد نفسه موضوعاً للتساؤل دورة "الموت" و"العودة للحياة" تجعل الجسد يبدو عبثياً في قدرته على التحمل أو في تفاهة وجوده مما يقوض جدية الموت الذي هو أصل أزمة كاليغولا المشهد الأخير يؤطر كل هذا الأداء الجسدي السابق كعرض مرضي يتم تحليله لذا الأداء الحركي هنا لا يوضح النص فقط بل يجسد الصراع الجوهري بين رغبة كاليغولا في السيطرة المطلقة وبين عبثية الوجود التي تحرك هذه الرغبة.

الفصل الرابع

أولا: النتائج:

١.اعتمد العرض على نمط حركي صارم ودقيق يتجنب العفوية والانفعالات الطبيعية مما جعله وسيلة لإحداث التغريب لدى المتلقي ودفعه إلى التأمل العقلي بدلاً من التماهي العاطفي فكانت الحركة بمثابة بنية عقلية منظمة تعبر عن رؤية إخراجية تتقاطع مع فلسفة العبث والوجودية.

٢.تميز الإيقاع الحركي بعدم التجانس حيث تبادلت المشاهد بين الجمود والانفجار المفاجئ في الأداء مما أنتج حالة من التوتر والقلق الدائم وهو ما يعكس بدوره هشاشة البنية الوجودية التي تحكم الشخصيات ويفتح الباب أمام تأويلات ترتبط بالاضطراب الداخلي وقلق السلطة.

٣.فرض الفضاء المسرحي نفسه بوصفه عنصراً فاعلاً في التأثير على الأداء حيث لم يكن سطحياً أو محايداً بل تحول إلى مجال مقاومة جسدية ومادية لحركة الممثل مما منح الأداء بعداً إضافياً يجسد العلاقة الملتبسة بين الإنسان ومحيطه ويشير إلى قيود غير مرئية تكبل الإرادة.

٤.اتسمت التكوينات الحركية بطابع نمطي وآلي وتكراري وهي سمات تجنح إلى العبث وتضعف الحضور الإنساني داخل الفعل المسرحي إذ تحولت الأجساد إلى أدوات ميكانيكية تؤدي إيقاعات مصطنعة توحي بالاغتراب وتضع الجمهور أمام مشهد يشي بتفكك المعنى وتحلل السلوك.

٥.لم توظف الحركة بوصفها حشواً بصرياً بل كانت بديلاً فاعلاً عن الكلمة فأصبحت وسيلة تواصل موازية للحوار بل وأحياناً متفوقة عليه حيث نقلت الجسد المعنى عبر الإيماءة والموقع والوضعية بطريقة حاملة لتأويلات فلسفية تعكس صراع الفرد مع سلطة لا مرئية ومتقلبة.

٦.جاء التصميم السينوغرافي ليقوض الاستقرار البصري على الخشبة فشكلت المفردات البصرية المستخدمة بيئة مسرحية مهزوزة تنزع إلى التشظي والتلا توازن مما زاد من تفاقم الإحساس باللاجدوى وقدمت المحيط ككائن مشارك في إنتاج الدلالة لا كخلفية جامدة.

٧.استخدمت الإضاءة بوصفها وسيلة تحليل نفسي وشكل بصري للتوتر حيث سلطت الضوء على الجوانب المعتمة في النفس البشرية لا على العناصر الخارجية فقط فكانت الألوان الباردة والظلال الحادة أدوات لنقل الانقسام الداخلي والصراع المضمر لا لإبراز الجماليات.

٨.تحول الجسد إلى مركز في المعالجة الدرامية حيث لم يعد وسيلة تمثيل فحسب بل أصبح هو ذاته موضوع التحليل إذ كشفت مفاصله وعلاقاته بالسلطة والهيمنة وتمت قراءته كعلامة على الانكسار أو التوحش مما جعله انعكاساً مباشراً للفوضى والقلق الوجودي.

٩.جسدت الشخصيات كأنماط كاريكاتيرية فاقدة للإرادة تتحرك وفق منطق قسري يشي بالعدوى النفسية داخل النظام المسرحي فتبددت الفوارق بين الفرد والجماعة بين العقل والجنون وصار كل عنصر على الخشبة يعبر عن تشوه جماعي أكثر مما يعبر عن حالة فردية معزولة.

١٠.في نهاية العرض تم تحويل الحدث المسرحي إلى ما يشبه التشخيص الطبي أو التحليل السريري حيث كشفت بنية الطغيان لا كمأساة ذاتية بل كظاهرة شاملة فكانت الشخصية الرئيسة نموذجاً لأزمة كونية في المعنى والسلطة، واختتم العرض بوصفه دراسة حالة وجودية شاملة.

ثانيا: الاستنتاجات

١.الحركة المسرحية تمثل نظاماً دلالياً مركباً حيث تتجاوز الانتقال الجسدي لتصبح أداة تعبيرية وجمالية قادرة على إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وصياغة العلاقة بين الجسد والمكان.

٢.تكمن القيمة الجمالية للحركة في تنوع أبعادها التعبيرية والإيقاعية والزمانية والمكانية بالإضافة إلى ما تحمله من رموز ومعانٍ تنعكس في تكاملها مع باقي عناصر العرض المسرحي.

٣.تسهم الحركة في العرض المسرحي المعاصر ببناء خطاب بصري وحركي مستقل عن الكلمة المنطوقة إذ توظف لخلق طبقات من الدلالة والمعنى يتفاعل معها الجمهور على مستويات حسية وذهنية متعددة.

٤.تتحول الحركة من مجرد وسيلة كمالية إلى عنصر بنائي رئيسي في العرض إذ تُستخدم لتنظيم الإيقاع العام وتحديد العلاقات بين الشخصيات وتوجيه انتباه المتلقي وخلق الأثر الدرامي والجمالي.

٥.تظهر الحركة كمدخل لفهم التجربة المسرحية الكلية فهي تجمع بين الجمالية والفكر وتفتح للعرض المسرحي أفقاً إبداعياً جديداً يجعل من الجسد المتحرك أحد أقوى وسائل التعبير وأعمقها تأثيراً في المتلقي.

قائمة المصادر

First: Dictionaries and Lexicons

١ -(Abi Bakr Abd al-Qadir), Muhammad. Mukhtar al-Sihah (The Choice of Dictionary). Kuwait: Al-Risalah Publishing House, 1983.

٢ -(Pavis), Patrice. Dictionary of the Theatre. Translation: Michel F. Khattar. Lebanon: Center for Arab Unity Studies, 2015.

٣ -(Saliba), Jamil. The Philosophical Dictionary. Vol1. 1st ed. Qom: Dhawi al-Qurba Publications, 1385

Second: Books

١-(Elam), Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. Translation: Raif Karam. Syria: Ministry of Culture, The Arab Cultural Center, 1992.

٢ -(Portnoy), Julius. The Philosopher and the Art of Music. Translation: Fouad Zakaria. United Kingdom: Hindawi Foundation, 2017.

٣- (Jimenez), Marc. What is Aesthetics?. Translation: Charbel Dagher. Beirut: Arab Organization for Translation, 2009.

٤-(Durant), Will. The Story of Philosophy. 4th ed. Translation: Fathallah Muhammad. Beirut: Library of Knowledge, 1998.

٥ -(Rabouh), Bachir. The Critical Questioning of the Concept of Metaphysics in the Space of Language according to Martin Heidegger. 1st ed. Qatar: Arab Center for Research and Policy Studies, 2020.

٦-(Stolnitz), Jerome. Art Criticism: An Aesthetic Philosophical Study. Translation: Fouad Zakaria United Kingdom: Hindawi Foundation, 2017.

٧-(Abdul Majeed), Hazem. Aesthetic Approaches to Directing Trends in Shaping the Theatrical Performance. Iraq: House of Arts and Literature, 2016.

٨ -(Abboud), Abdul Karim. Movement Between Theoretical Significations and Applied Vision. Lebanon: Difaf Publications, 2014.

٩-(Ghazwan), Inad. The Critical and Aesthetic Analysis of Literature. Baghdad: Arab Horizons House for Press and Publishing, 1985.

١٠-(Kantor),Tadeusz. Nihad. The Theatre of Death. Translation: Nihad Saliba. Cairo: Academy of Arts, 1995.

(Karam), Youssef. History of Modern Philosophy. United Kingdom: Hindawi Foundation, 2012.

(Grotowski), Jerzy. Towards a Poor Theatre. Translation: Samir Sarhan . Sharjah: Department of Culture and Information, 1999.

١١-Bachelard(Gaston), The Philosophy of No ,1st ed ,Translation: Khalil Ahmad Khalil (Beirut: Modernity House for Printing and Publishing 2009)

١٢-Bell(Clive), Art, Translation: Adel Mustafa, 1st ed(Cairo: Vision House, 2013).

١٣-Jowdi(Muhammad Hussein), Introduction to Aesthetics , 1st ed(Amman: Al-Safa House for Printing, Publishing and Distribution ,1997).

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦

١٤-Greene(Robert), The Daily Laws, 2nd ed , Translation: Ibrahim Muhammad al-Maliki(Rabat: National Library,2022).
١٥-Al-Kabbas(Abdessamad), The Body and the Anthropology of Excess (Cairo: Vision House for Publishing, Distribution and Printing 2021).
١٦-Lehmann(Hans-Thies), Postdramatic Theatre, Translation: Marwa Mahdi Ubaydo(Cairo: National Center for Translation, 2018)
١٧-Matar(Amira Helmy), Philosophy of Beauty (Cairo: Ministry of Culture and National Guidance ,The Egyptian General Foundation for Authorship, Translation, Printing and Publishing1962).
١٨-Mufarrij(Youssef) , New Paradoxes in the Third Millennium Theatre ,1st ed,(Iraq: House of Arts and Literature 2023).
١٩-Duvignaud(Jean), Sociology of the Theatre,Vol1, Translation: Kamal El-Din Eid(Cairo: Ministry of Culture Cairo International Experimental Theatre Festival , Printing Presses of the Supreme Council of Antiquities 2005