مقدمة فى علم جمال المسرح

د. سامى على محمد إسماعيل
مدرس الفلسفة
كلية الآداب - جامعة بنها

١ – مقدمة:

يأتى هذا البحث تحت عنوان علم جمال المسرح، ولا بد من الاعتراف بداية أن علم الجمال حينما يتعرض للمسرح فهو لا يبتعد كثيرا عن التأصيل الجمالى والفلسفى للمسرح كنوع من أنواع الفنون، وتتداخل هنا دراسة النظريات النقدية الحديثة فى العلوم الإنسانية المختلفة فى تفاعلها مع المسرح، فنجد علم الاجتماع يقترب من المسرح لتدرس فيه الجوانب الاجتماعية، ونجد علم النفس كذلك يبحث فى الجوانب النفسية للمسرح، ومن هنا كان الاهتمام بجماليات المسرح كنوع من الفنون المرئية والبصرية اهتمام أصيل من جانب علم الجمال. ولنا أن نعرف أن معظم النظريات النقدية التي فسرت المسرح وأظهرت جمالياته وقامت بتحديد أدواره وتعرضت لجوانبه المختلفة هى فى الأساس نظريات فلسفية. ويأتى اهتمام الباحث بعلم جمال المسرح فى سياقه الطبيعى من حيث الاهتمام بعلم الجمال الأدبى ثم الاهتمام بجماليات الفنون (*).

يرى الكاتب والناقد الفنى برنارد مايرز فى كتابه " الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها " إن إحدى وظائف الفن فى المجتمع الإنساني هى أنه يساعد على تزويد وتكيف المحيط الذى نعيش فيه. (١) وعلى هذا يتم النظر إلى الفنون على أنها وسيلة للإتصال والتعبير والتواصل الإجتماعى. كالمسرح مثلا، لذا فالفنون تلعب

(*) أنظر للباحث: علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨، وانظر كذلك جماليات التلقى دراسة فى نظرية التلقى عند كل من هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، وانظر كذلك فينومينولوجيا السرد: مؤتمر أدباء مصر، كتاب الأبحاث، ٢٠٠٨.

١ – برنارد مايزر: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١١.

دوراً كبيراً فى الاحتفالات الوطنية والثقافية والاجتماعية والدينية والتربوية. إن الدور الإجتماعى للفنون يتجاوز مجرد عملية تنسيق الزهور المستخدمة فى بعض الإحتفالات الأسرية إلى استخدام أعمال فنية كبيرة مثل لوحة الجرنيكا لبيكاسو picaso ورمز حمامة السلام له أيضا فى التعبير عن أفكار إنسانية كبرى تدين البطش والعدوان والوحشية والاعتداء على الآخرين، وتؤكد ثقافة التسامح والمساواة والأخوة بين البشر.(٢)

ولهذا فلابد من إعادة النظر فى تحديد ماذا نريد من الفنون فى ضوء العصر الذى نعيش فيه ما الغرض منها ؟ (٣) وهذا السؤال طرحة الناقد الأمريكى جون هارتلى John Hartley فى كتابه الصناعات الإبداعية Creative Industries. ومع تطور العصر الذى نعيش فيه، أصبحنا فى حاجة ملحة إلى تصنيف الفنون والتركيز على أدوارها ووظائفها المختلفة. وقد صنف بعض النقاد الفنون فى أربع فئات عامة هى: فنون الأداء Performing Arts وفنون الميديا Media Arts والفنون البصرية Visual Arts والفنون الأدبية Literary Arts، كما يمكن تقسيم هذه الفئات العامة إلى فئات خاصة بكل منها فى ضوء أسلوب العمل والفترة التاريخية، وتشتمل فنون الأداء على المسرح والرقص والموسيقى والأوبرا. تشتمل فنون الميديا على السينما والتليفزيون والفنون الطباعية والخزف والزخرفة والخط وما شابه ذلك وتشتمل الفنون الأدبية على الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية المكتوبة وهناك علاقات وثيقة بين هذه الفنون وبعضها. (٤)

٢- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧. ص,٤١

٣ - جون هارتلى: الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣٨، ج ١، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص ,٢١٢

٤- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٥.

١ – مقدمة:

يأتى هذا البحث تحت عنوان علم جمال المسرح، ولا بد من الاعتراف بداية أن علم الجمال حينما يتعرض للمسرح فهو لا يبتعد كثيرا عن التأصيل الجمالى والفلسفى للمسرح كنوع من أنواع الفنون، وتتداخل هنا دراسة النظريات النقدية الحديثة فى العلوم الإنسانية المختلفة فى تفاعلها مع المسرح، فنجد علم الاجتماع يقترب من المسرح لتدرس فيه الجوانب الاجتماعية، ونجد علم النفس كذلك يبحث فى الجوانب النفسية للمسرح، ومن هنا كان الاهتمام بجماليات المسرح كنوع من الفنون المرئية والبصرية اهتمام أصيل من جانب علم الجمال. ولنا أن نعرف أن معظم النظريات النقدية التي فسرت المسرح وأظهرت جمالياته وقامت بتحديد أدواره وتعرضت لجوانبه المختلفة هى فى الأساس نظريات فلسفية. ويأتى اهتمام الباحث بعلم جمال المسرح فى سياقه الطبيعى من حيث الاهتمام بعلم الجمال الأدبى ثم الاهتمام بجماليات الفنون (*).

يرى الكاتب والناقد الفنى برنارد مايرز فى كتابه " الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها " إن إحدى وظائف الفن فى المجتمع الإنساني هى أنه يساعد على تزويد وتكيف المحيط الذى نعيش فيه. (١) وعلى هذا يتم النظر إلى الفنون على أنها وسيلة للإتصال والتعبير والتواصل الإجتماعى. كالمسرح مثلا، لذا فالفنون تلعب

(*) أنظر للباحث: علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨، وانظر كذلك جماليات التلقى دراسة فى نظرية التلقى عند كل من هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، وانظر كذلك فينومينولوجيا السرد: مؤتمر أدباء مصر، كتاب الأبحاث، ٢٠٠٨.

١ – برنارد مايزر: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١١.

دوراً كبيراً فى الاحتفالات الوطنية والثقافية والاجتماعية والدينية والتربوية. إن الدور الإجتماعى للفنون يتجاوز مجرد عملية تنسيق الزهور المستخدمة فى بعض الإحتفالات الأسرية إلى استخدام أعمال فنية كبيرة مثل لوحة الجرنيكا لبيكاسو picaso ورمز حمامة السلام له أيضا فى التعبير عن أفكار إنسانية كبرى تدين البطش والعدوان والوحشية والاعتداء على الآخرين، وتؤكد ثقافة التسامح والمساواة والأخوة بين البشر.(٢)

ولهذا فلابد من إعادة النظر فى تحديد ماذا نريد من الفنون فى ضوء العصر الذى نعيش فيه ما الغرض منها ؟ (٣) وهذا السؤال طرحة الناقد الأمريكى جون هارتلى John Hartley فى كتابه الصناعات الإبداعية Creative Industries. ومع تطور العصر الذى نعيش فيه، أصبحنا فى حاجة ملحة إلى تصنيف الفنون والتركيز على أدوارها ووظائفها المختلفة. وقد صنف بعض النقاد الفنون فى أربع فئات عامة هى: فنون الأداء Performing Arts وفنون الميديا Media Arts والفنون البصرية Visual Arts والفنون الأدبية Literary Arts، كما يمكن تقسيم هذه الفئات العامة إلى فئات خاصة بكل منها فى ضوء أسلوب العمل والفترة التاريخية، وتشتمل فنون الأداء على المسرح والرقص والموسيقى والأوبرا. تشتمل فنون الميديا على السينما والتليفزيون والفنون الطباعية والخزف والزخرفة والخط وما شابه ذلك وتشتمل الفنون الأدبية على الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية المكتوبة وهناك علاقات وثيقة بين هذه الفنون وبعضها. (٤)

٢- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧. ص,٤١

٣ - جون هارتلى: الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣٨، ج ١، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص ,٢١٢

٤- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٥.

معهم.وهو وسيلة للإندماج فى الواقع ووسيلة الفرد إلى الإلتقاء بالعالم، والتعبير عن رغبته فى التمرس بالتجارب التى لم يمر بها. (١٠) انه يدلنا جزئيا على كيفية حياة الناس فى العصور الماضية وما لهم وهو باق كسجل لتجاربهم المادية والنفسية ولأفكارهم ومطامحهم. (١١) انه شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والاجتماعية والسياسية. حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بهذا العالم والفن كذلك إبداع يجدد فى "التمثيلات " والتعبيرات" ويضيف إليها كل ما هو جديد ومناسب. فالفن إذن"تمثيل وتعبير وإبداع " فى الوقت نفسه. (١٢) وهو فى أصله لا يحتوى على أى شىء يرجع إلى الفهم وهو فى جوهره فعل نبلغ بوساطته الوعى بانفعالاتنا وثمة إنفعالات موجودة عندنا ولكننا لم نصبح على وعى بها بعد.(١٣)

الفن ليس إنتاجا معزولا ولكنه طاقة يجب أن توجه لتحسين الروح الإنسانية وإلا فعلينا أن نكف عن أداء هذا العمل. وترتبط طاقة روح الإنسان بطاقة الفن ارتباطا شرطيا. تشيع أحيانا عبارة تقول أن الفن موجود من أجل الفن وتصاحب هذه العبارة عادة نظرة المشاهد التى ترى فى الفنان حاويا يستحق التصفيق على مهارته وخفة يديه من هنا تكون أهمية أن يعرف الفنان قدر نفسه حق معرفة وان يدرك أن عليه واجبا نحو فنه ونحو نفسه وانه ليس حاكما بل خادما فى حرم غاية

---

١٠ – أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٥.

١١ – برنارد مايرز: مرجع سابق، ص,١٢

١٢ – شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٣١.

١٣ – روبين جورج كولنجوود : مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦، ص ٣٦٤ .

نبيلة وان عليه أن يفتش بدقة فى روحه ويتعهدها بالرعاية. (١٤)

الفنان إنسان استطاع معرفة نفسه ومعرفة انفعاله. وهذا يعني أيضا معرفته لعالمه، أي المرئيات والأصوات وما شابه ذلك التي تكون مجتمعة تجربته الخيالية الشاملة. وهاتان المعرفتان في نظره واحدة، لأن هذه المرئيات والأصوات تبدو له مغمورة في انفعال تأمله لها. فهذه المرئيات والأصوات هي لغة الانفعال التي أفصح بها عن نفسه للوعي. وهذا أن عالمه هو لغته. وما يفصح عنه هو إفصاح عنه ذاته، أي أن رؤياه الخيالية له معرفته بذاته. (١٥) وكذلك معرفته بهذا العالم الجديد تعني كذلك قيامه بصنع العالم الجديد الذي اهتدى إلى معرفته. فالعالم الذي اهتدى إلى معرفته هو عالم مؤلف من لغة، وهو عالم يتصف فيه كل شيء بالتعبير عن الانفعال. فإن كان هذا العالم قد أصبح يتصف بطابعه التعبيري أو بأن له دلالة، فهو الذي قد جعله على هذا الحال. إنه بطبيعة الحال لم يصنعه من العدم.(١٦)

ويرى الفيلسوف والناقد الفنى الإنجليزي روبين كولنجوود في كتابة مبادئ الفن أن العمل الفني بالمعنى الحق للكلمة ليس " أداة " أي أنه ليس جسماً أو مدركاً حسياً يصنعه الفنان، بل هو شيء موجود في رأس الفنان وحده، أي هو مخلوق من عمل خياله. وهو ليس تجربة خيالية مرئية أو سمعية فحسب، بل تجربة خيالية شاملة.(١٧)

١٤- فاسيلى كاندنسكى: الروحانية في الفن، ص١٠٢.

١٥ - روبين جورج كوكنجوود: مرجع سابق، ص٣٦٢.

١٦ - المرجع السابق: ص ٣٦٣.

١٧- روبين جورج كولنجوود: مرجع سابق، ص ٣٧٩.

لابد للفنان، حتى يكون فنانا، أن يمتلك التجربة، ويتحكم فيها، ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل.- وهو ما يحدث فى المسرح – فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان. بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها. ينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق: فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويضه. ومن صفات الفن أنه يحمل في أعماقه التوتر والتناقض. فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لابد له أيضا من عملية تركيب، لابد له من اكتساب شكل موضوعي. وما يبدو من حرية الفنان و سهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه في مادته. ([١٨]) بالإضافة إلى ذلك فإن العمل الفني ليس جسما، أو شيئاً يدرك حسيا، بل هو فعل يقوم به الفنان. وهو ليس فعلاً صادراً عن " جسمه " أو عن طبيعته الحسية، بل هو فعل قد صدر عن وعيه. ([١٩])

٢ – المسرح والفلسفة :

هناك من ينظر إلى المسرح ويرى انه فى أحد معانيه الفلسفية هو التكرار الجوهرى لتكرارنا لذواتنا، وهو التوسع الجمالى للحياة اليومية، ويمكنك أن تقول إنه مرآة تمسك بها الطبيعة للطبيعة – أى محاكاة بالمفهوم الجمالى الأرسطى – ومن غير المحتمل أن يستخدم المر الرواية أو الرسم كمجاز دال أو رئيسى لمثل هذا المشروع، لان تقليدها للتجربة الإنسانية يتم بوسيلة غير بشرية والمسرح من جانب أخر، هو الفن الأقرب إلى الحياة، لأنه يعاش فى العالم الحقيقى.([٢٠]) المسرح

١٨- أرنست فيشر: مرجع سابق، ص ١٦.

١٩ – روبين جورج كوكنجوود: مرجع سابق، ص ٣٧٣.

٢٠- بيرت أو ستيس: العرض بوصفه تعبيرا مجازيا، ترجمة محمود كامل، مجلة الفن المعاصر، العدد الرابع، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠.

أذن يرتبط بالحياة أو كما يرى البعض هو صورة منها، ولذا فالمسرحيات تبنى مثل الصراعات الاجتماعية وقد تكون فى محلها، ولكنها خاوية من الناحية المجازيـــة، ومع ذلك فهذا من ناحية الجوهر..وهذا النموذج المعاصر قريب من النموذج الـــذى نجده فى كتاب أرسطو الشعر Poeticsأن الدراما تتحرك من أحدى حالات الحظ، من خلال أزمة، وتعقيد، وانعكاس، إلى حالة أخرى، وما تقلده الدراما هو " نـــوع الأشياء التي يمكن أن تحدث فى الحياة الواقعية، والمفترض أن عبـــارة يمكـــن أن تحدث هذه يكمن وعى أرسطو بأن هذا النوع من الأشياء يحدث كثيرا.([٢١])

وحينما نتحدث عن العرض المسرحى فلابد أن نستدعى المشـــاهد ودوره، فمن المسلم به أن فعل المشاهدة فى المسرح توازى فعل القراءة فى الأدب ويـــرى عـــالم الجمـــال و الفيلســـوف ميكيـــل دوفـــرين Mikel Dufrenneفـــى كتابـــه الفينومينولوجيـــا والخبـــرة الجماليـــة The Phenomenology of Aesthetic Experience أن القارىء هو المؤدى للعمل فى الخيال.([٢٢]) ويرى بيرت ستيتس أن نظريات ميكيل دوفرين الجمالية تساوى بين تقديم العمل المســـرحى والعـــرض وحتى فى الفنون التشكيلية – التي تفتقد إلى العرض – فأنها تقدم إلينا علـــى أنهـــا مدركة بشكل جمالى وتعطى – تعرض – بمعنى تقدم إلينا فى عروض حســـية، أو كما يقدم دوفرين الفكرة " يجب أن يقدم العمل نفسه إلى الإدراك الحسى، يجـــب أن يعرض لكى يمر، لو جاز التعبير، من الإمكان إلى الوجود الفعلى، ومن هنا يصبح القارىء، مثل ممثل المسرح المؤدى للعمل المكتوب " ألا يضطر كل قارىء إلى أن يكون ماديا لكى يجعل الكلمات تنتقل من الوجود الملموس للعلامة المنطوقة، علـــى

٢١- المرجع السابق: ص ٢٢.

٢٢- Mikel Dufrenne: The Phenomenology of Aesthetic Experience. Trans Edward S Cssey , et al , Evanston : Northwestern ,University Press , 1973, p 51

الأقل لو أن العلامة تتخذ معناها الكامل عندما تتلفظ ؟ " لكن يجب أن يقال إن دوفرين لا يصدر هذا الزعم عن متفرج الفن التصويرى، إدراك العمل لا يعادل العرض، المتفرج هنا يتعاون وحسب فى عرض الرسم، الذى يعرض حسيا عن طريق المؤلف (الغائب). ويبدو أن الفرق هو أنه فى حضور لوحة ندرك التنظيم الحسى، وفى قراءة رواية نتخيلها لأنفسنا بمساعدة النص.([٢٣])

وتلقى العروض يخضع لمنطق الاستجابة الجمالية لمفرادات العملية الفنية، وقد قدم الفيلسوف البولندى المعاصر رومان إنجاردن فكرته عن التجسيد (*). فالعمل الفنى من حيث هو كذلك يعرض أراء تخطيطية مختلفة يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفنى إلى النور بيد أن الإخراج الفعلى إلى النور هو فعل تجسيد Concretization .([٢٤])

ومن خلال عملية التجسيد تتحقق عملية التلقى فيؤكد فولفجانج ايزر Wolfgang Iser فى كتابه " فعل القراءة " The Act of Reading أن كل عمل فنى له منحيان ، المنحى الأول هو المنحى الفنى أو الجمالى الذى ينصب على العمل ، أما المنحى الثانى فهو منحى التحقق أو الخبرة الذى تتم بواسطته عملية

٢٣- بيرت أو ستيس: العرض بوصفه تعبيرا مجازيا، ص ٥٤.

(*) لمزيد من التفصيل عن نظرية رومان إنجاردن فى التجسيد يمكن الرجوع إلى كتاب الباحث علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨، ويمكن كذلك الرجوع إلى دراسة أستاذنا الدكتور سعيد توفيق. الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢. وهى دراسة هامة فى علم الجمال الفينومينولوجى.

٢٤ - نبيلة إبراهيم: القارىء فى النص، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٠٦.

التلقى ([٢٥]) وكل هذا التصور يرتبط بطرح رومان إنجاردن بأنه على القارىء أن يؤدى عرضا حيا فى القراءة . وهذا يعنى ببساطة أن القارىء يجب أن يمر بشكل منتج بخبرة الجوانب البديهية أو الحدسية فى مادة العرض الحى، وبالتالى يبعث الشىء المصور فى حضور حدسى إلى مظهر التقديم أو العرض. وإنجاردن لا يشير إلى ذلك كعرض، كما يفعل دوفرين، فالمبدأ نفسه أو المصطلح ينطبق على عمل الممثل الذى يقوم بتجسيم نص المؤلف . ([٢٦])

ويرى إنجاردن كذلك أن رؤية العمل الأدبى على أنه مجرد معين من الخبرات التي يحسها القارىء أثناء القراءة هى خاطئة ونتائجها عبث حيث أنه سيكون هناك عددا كبيرا ومختلفا من مسرحية شكسبير " هاملت "، ودرجة الاختلاف بينها تتضح على أفضل نحو بحقيقة أن الفروق فى خبرات القراء تتبع ليس فقط من الأسباب التصادفية ولكن من الأسباب العميقة مثل المستوى الثقافى لقارىء ما والمناخ الثقافى العام للعصر ونظراته الدينية ونظامه القيمى.([٢٧])

ويقارن الفيلسوف روبرت كريز Robert P .Crease فى كتابه The Play of Nature بين العرض المسرحى والعرض العلمى ، وقد طبق مفهوم العرض على مسرح التجريب العلمى ويبتعد كريز عن علم الظواهر لدى ادموند هوسرل وعن براجماتية ديوى وعن تفسيرية مارتن هيدجر وحقيقة أن المسرح والنظرية ينبعان من الجذر اليونانى نفسه ، ويعرف التجارب العلمية بأنها أحداث

---

٢٥ - Wolfgang Iser: The Act of Reading A Theory of Aesthetic Response, Johan Hopkins University, Press Baltimore, 1978, p 77.

٢٦ - بيرت ستيس: مرجع سابق، ص ٥٤.

٢٧ - سامى إسماعيل: علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٩٩.

فريدة فى العالم تتم مباشرتها بهدف السماح برؤية شىء ما ، إن ما يقوم قبالة أعيننا ليس شيئا فريدا وغريبا عن هذا الحدث ، ولكنه شىء يمكن كذلك رؤيته فى عروض مشابهة فى سياقات أخرى .. والعروض العلمية توجه إلى مجتمعات علمية، وهى استجابات لقضايا نشأت داخل تلك المجتمعات، غير أن الإعداد الجيد للعروض ورؤيتها يتطلب منحى غير متحيز، ومهنيا برؤية ما يحدث لنفسه غير المتحيزة لمثل هذه العروض أن تكون فهما عميقا وثريا للعالم الذى ارتبطنا به. إن كريز على دراية تامة بالفروق بين العرض العلمى وعرض المسرح ولكنه يجادل بأن الفعل العرضى لا يختلف فى كلتا الحالتين. (٢٨)

٣- أهمية المسرح ودوره الجمالى:

حينما نتحدث عن جماليات المسرح، لابد أن نؤكد أننا لا نعتمد على البعد الفلسفى الذى يعتمد النظر فقط بل لابد من التعرض لتجارب واقعية كأمثلة وشواهد على تحقق الجميل فى المسرح، وكانت بدايات هذا التحقق هو تلك الثورة على التراث المسرحى القديم، ففى القرن العشرين حاول عدة نقاد القيام بغزو المجهول، وهذا هو ما اعتمدوا علية فى رؤيتهم، فقد تم التركيز على عنصر واحد من عناصر العملية الفنية المسرحية كلها، فظهر ستانسلافسكى وأكد على أهمية الممثل، وميرهولد أكد على أهمية المخرج وأبيا أكد على أهمية الإضاءة واكد بسكاتور وبريخت على أهمية التعليم والتنوير، وأكد أرتو على أهمية أن يعبر المسرح عما لا تستطيعه الكلمات. وهؤلاء ومن بعدهم جروتوفسكى فى بولندا وبيتر بروك فى إنجلترا وبيتر شومان وجوليان بيك ومارتا جراهام ونيكولاس فى أمريكا. (٢٩)

---

٢٨ – المرجع السابق: ص ٤١.

٢٩– فاروق عبد القادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٥.

إن الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص نشاط يتميز بالخصوبة الدائمة، فهو يقدم باستمرار إستبصارات جمالية جديدة، ويكشف عن التميزات الحسية – الشكلية واللونية والملمسية فى العالم من حولنا، إذ أن المهمة الرئيسية فى الفن إنما هى التعبير عن التميز وتقديم التفرد بطريقة غير تقليدية، وهكذا يفهم التميز فى مجال العمل الفنى على انه يشمل الموضوع مضافا إليه القيم التى اكتشفها الفنان فى هذا الموضوع وبذلك تتحدد مهمة الفنان فى اكتشاف الطبيعة الأصلية للأشياء وللمواقف والتعبير عنها وعندما يوجه الفنان اهتمامه كاملا نحو الشيء الواقع أمامه ونحو التميز البصرى فيه سوف يكثف التعبير عن الخصائص الفريدة التى تميزه مما يجعل صورة التميز أقوى تأثيرا مما هو عليه فى الواقع. (٣٠)

مع هذا قد يزودنا الفن باعتبارات شخصية معينة ويمكن قياسها بما نشعر به عند قراءة الكتب أو مشاهدة المسرحيات والباليه أو الاستماع إلى الموسيقى وهذه الاعتبارات تأتى من الإستجابات الجسمية والعقلية والعاطفية لما قد يمارسه الفنان. وما يحاول أن ينقله إلينا وأن مجرد تقديرنا المادى لعمل قوى ضخم من النحت والعظمة التى يوحى بها مبنى مهيب والرضا البصرى والعقلى عند استيعاب تكوين لوحة فنية والعاطفة الجياشة بالرهبة والشفقة والغضب والسرور الذى تثيره عدة أنواع مختلفة من الأعمال – يتركنا كل هذا بنفس الشعور بالإمتلاء العاطفى الذى تقدمه سيمفونية عظيمة أو تكوين موسيقى أو مسرحية قد أحسن أداؤها. (٣١)

إن الفن – والمسرح شكل من أشكاله – وسيلة من وسائل تصور العالم أو التعبير عنه بصريا، أما الفنان فهو من يمتلك القدرة على تحويل إدراكه البصرى

---

٣٠ – محسن عطية: مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ص ٧٣، ٧٤.

٣١– برنارد مايرز: مرجع سابق، ص ص ١١، ١٢.

إلى تعبير فى شكل مادى بل وعنده الرغبة فى القيام بذلك النشاط. (٣٢) ولهذا فالفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى إستحداث متعة جمالية ولعل من هذا القبيل مثلا ما قاله عالم الجمال الألمانى المشهور مولر فرينفلس Muler Freinfels فى كتابه سيكولوجية الفن من أن " لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التى يجوز أو ينبغى (أحيانا) أن تتولد منها آثار جمالية (استطيقية)؛ وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد ". (٣٣) هناك من يرصد معايير أخرى للفن أمثال كلايف بل الذى يقول عن الفن أنه "شكل دال " وأمثال هربرت ريد الذى يقول عن الجمال إنه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية. (٣٤)

لقد كان هناك رأى شائع فى الدراسات الفلسفية والنقدية يقول إن هدف الفنان هو إنتاج شيء ما " يتسم بالجمال " بحيث شعر العديد من الكتاب والفنانين أن مشكلات الفن يمكن حلها بشكل جيد إذا تم تحليل مفهوم " الجمال" بطريقة مقنعة لكن الأمور تطورت بعد ذلك وعبر تاريخ الفن فى اتجاه معاكس لهذا الفهم فقد كتب الكاتب الفرنسى إميل زولا روايات عديدة يفوح العطن والفساد من كل جوانبها ومع ذلك احتلت مكانة "جمالية " فريدة فى تاريخ الأدب كذلك رسم موريللو العديد من اللوحات التى لا تتضمن أى جمال بالمعنى الرومانتيكى ومع ذلك فهى أعمال فنية وجمالية رائعة وأكد الفليسوف كولنجوود أن الجمال دائما ما كان مختلطا بالقبح، والعكس بالعكس وكتب روز نكرانزعام ١٨٥٥ كتابا سماه "جماليات القبيح" ووصل

---

٣٢ – محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ١٠.

٣٣ – زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص١١.

٣٤ – شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة ٣٦٠، الكويت، ٢٠٠٩، ص ٣٣١.

الأمر بالشاعر الإيطالى المستقبلى مارينيتى إلى حد القول بأن " الجميل ليست له علاقة بالفن ". (٣٥)

فى كل الأحوال فالفن له علاقة بالذات الإنسانية انه نوع من التنفيس أو التخلص من الطاقة المشاعرية المكبوتة أو العليلة أما الفن فى رأى سيجموند فرويد Sigmund Freud فهو يقوم بتحرير الغرائز لا شعوريا بواسطة الرمز وهكذا قامت محاولات لتحليل العمل الفنى من الناحية النفسية بوصفه تعويضا عما لم يستطع الفنان التوصل إليه فى الحياة الواقعية وكذلك يعنى "التسامى" والإعلاء بالغرائز من خلال الفن فيسمو بها من أجل أن يتحول بالهدف الغريزى إلى هدف جمالى. (٣٦)

٤- جماليات المشاهدة:

يهتم المسرح بتلك المشاعر التى تقف وراء المشاعر الظاهرة Metafeelings ويسعى إلى الوصول كذلك إلى عمليات التفكير التى تقف وراء عمليات التفكير الظاهرة Metathinking أى نحو المشاعر العليا والأفكار العليا، والمشاعر الشارحة والأفكار الشارحة لكل تلك الأحداث والصور والحركات والتفاعلات والصراعات، ما يوجد خلفها ويفسرها ويفسر غيرها ومن ثم كان خلود كبار كتاب المسرح فى العالم ناتجا من قدراتهم الفذة على الوصول إلى تلك المناطق العميقة من الوعى الإنسانى بكل ما يضطرم فيها من مشاعر وأفكار. (٣٧)

---

٣٥ - شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٢٦.

٣٦- محسن عطية: مفاهيم في الفن والجمال، ص ١٢٢.

٣٧- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٦٦.

لذا فدراسة جماليات المسرح أصبحت ضرورة لفهم العملية الفنية التي نمر بها أثناء مشاهدتنا للعروض المسرحية ماذا يحدث لنا ؟ ما الذى تطرحه المسرحية من قيم فنية وجمالية وخلقية ؟ لماذا تعتمد المسرحية - كعمل فنى - على شكل فنى دون أخر ؟ ولذ أصبحت دراسة جماليات العمل المسرحى ضرورة ملحة، فلقد تنوعت فى الآونة الأخيرة مجالات البحث الجمالى، فلم يعد علم الجمال كما كان فى الماضى، هو تلك الدراسة التأملية لأى عمل فنى دون تمييز، فصار بوسعنا الآن أن نتحدث عن فروع متعددة لعلم الجمال: علم جمال الموسيقى، علم جمال السينما، علم جمال المسرح، علم جمال الأدب.(٣٨)

إن المسرح يقدم لنا تجربة جمالية غنية، والأعمال الفنية التى تقدم على خشبة المسرح، نموذج مواز للأعمال الفنية الأخرى الأدبية والمرئية، فهو - أى العمل المسرحى - عجينة حقيقية، إنه يوجد ويعيش ويعمل فينا ويسرى حياتنا إلى درجة فائقة، فهو يمنحنا ساعات من المتعة ويسمح لنا بأن نغوص فى أعماق الوجود،

أن السؤال الأساسى الذى دفعنى للتعرض لجماليات المسرح، هو السؤال الذى طرحه الفيلسوف البولندى المعاصر رومان إنجاردن Roman Ingardenفى كتابه " العمل الفنى الأدبى " The Litrary Work Art، هذا السؤال هو ما الذى يحدث فينا عندما نشاهد مسرحية ؟(٣٩)

٣٨- حسن حماد: مقدمة كتاب علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، تأليف سامى إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٩

٣٩- Roman Ingarden: The Litrary Work Art. Translated with an Intoduction by George Grabwics. Evanston: Northwestern University Press. 1973.p20.

فكرة المشاهدة فى حد ذاتها فكرة جديرة بالاهتمام، وهى كفيلة بأن تجعل علم الجمال يهتم بدراسة العمل المسرحى، فإذا كان العمل الفنى يحتوى على خبرات جمالية كامنة فى ذاته فكيف يمكن لنا أن نتوصل إلى تلك الخبرات، كيف نتذوق جمالياته ؟ كيف يتم نقده ؟ ما عناصره ؟ هل هناك اختلاف بين العمل الفنى المسرحى المكتوب وبين العمل الفنى المسرحى المقدم على خشبة المسرح ؟

فى سياق تعريفه للفن يقدم لنا الكاتب الروسى الشهير تولستوى، وصفا جيدا للتجاوب المتبادل الذى ينشأ بين الفنان والمشاهد – من ابرز عمليات التجاوب مشاهدة المسرح – إذ أنه قد عرف الفن فى كتابه " ما هو الفن؟" استنادا إلى الدور الذى يلعبه الفن فى حياة الإنسان والإنسانية بقوله:" الفن نشاط إنسانى يعبر خلاله عن خبرة عاطفية معينة فتنتقل للآخرين شعوريا باستخدام الإشارات وهنا يشترط أن يتم انتقال الخبرة من الفنان إلى المشاهد ويفهم الفن بهذا التعريف على انه أداة اتصال بين الناس لنقل الخبرات العاطفية وينشىء بينهم نوعا من التناغم الوجدانى.(٤٠)

هذا هو ما نفعله أيضا حينما نتلقى العمل الفنى حيث تتجلى قيمته لنا فى اكتشاف مادته الأساسية أولا ثم عناصره التشكيلية وأخيرا أسسه التي تساعد على ازدياد فهمنا لما نسميه بالوسيلة الإبتكارية سواء أكانت شعورية أم لا شعورية أما القيمة الثانية فهى تحتوى على لغة الإتصالات المعترف بها والتى لها علاقة بالفنون. (٤١) ولغة التواصل هي التي تمكن الفنان من التأثير في جمهوره في نواح

٤٠ – محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ص ١٦٧، ١٦٨.

٤١– برنارد مايزر: مرجع سابق، ص ,٢٣٦

معينة. فاللوحة المرسومة – مثلا أو المسرحية – أو ما شابهها هى الوسيلة التى يستخدمها لتحقيق هذه الغاية.(٤٢)

ومن خلا لغة التواصل تنتقل الخبرة، الفن أصلا خبرة مشتركة، وهو أيضا تعبير عن وجهة نظر معينة فإذا أهملنا أحد العاملين لا تكون النتيجة فنا والملاحظ أن الخبرة بعد أن يكتسبها الفرد تصبح شيئا ذاتيا كما أنها تصبح النافذة التى تمكن الفرد من رؤية العالم الخارجى. (٤٣) ليس للفنان جهاز مكتمل من الأفكار السابقة المحددة وإنما تجيئه الأفكار كلما أوغل فى الإنتاج والعمل إن لم نقل بأن هذه الأفكار نفسها قد لا تصبح واضحة محددة إلا بعد أن يكون "العمل الفنى " قد اكتمل! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو المتفرج الأول الذى يشهد مولد عمله الفنى فيعاصره مراحل تكونه وتولده وانبثاقه إلى أن تجيء اللحظة التى يفغر فيها فاه مندهشا متعجبا. (٤٤)

هكذا يفهم الفن عامة والمسرح خاصة على انه نشاط إنسانى يقوم على أساس نقل مشاعر الإنسان بوعى بواسطة رموز ظاهرة إلى الآخرين تلك المشاعر التى عايشها الفنان ويود أن يجعل الآخرين يختبرونها وعندما سيشعر الفنان بأن لديه شيء ما يتطلب الإفصاح عنه سوف لا يرغب فقط فى التعبير عنه علنيا بل سيسعى من أجل المجاهرة به أمام جمهور معين. (٤٥) ولعل هذا هو ابرز ما ينطبق على المسرح.

---

٤٢ – روبين جورج كولنجوود: مرجع سابق، ص ٣٧٣.

٤٣– محمود بسيونى: الفن والتربية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤٠. ص٩٥ .

٤٤ – زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ٧٦.

٤٥ – محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ١٦٨.

إذا استطاع الفنان أن يعبر عن الزمن الحقيقى والحركة الحقيقية فإنه سيبدع أعمالا فنية تتواصل مع البشر ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ فى أن الفن هو إحـدى وسائل الإتصال بين الناس وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق " الكلام" فإنه ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق الفن ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد يتحقق عن طريقها ضرب من الإتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم ولما كان الناس يملكون هذه المقدرة الفطرية على نقـل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية فإن كل الحالات الوجدانية التي تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال في متناول إحساساتنا. (٤٦)

٥- جماليات الإبداع المسرحى:

ينتمى المسرح إلى قاعدة الفنون البصرية، و يحدد هربرت ريد في كتابه " الفن اليوم " مراحل العملية الإبداعية فى الفنون البصرية وهى تتطابق تطابقا شديدا مع المراحل فى فنون أخرى، كالشعر والموسيقى والمسرح والفن التشكيلى:

١- هناك أولا مزاج انفعالى سابق التهيؤ، وحالة من الاستعداد أو الإدراك، ربمـا هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللاشعورية.

٢- عندما يكون الفنان فى هذه الحالة يجيء إليه هاجس لرمز، أو فكرة يعبر عنها، لا بالكلمات، ولكن بشكل مادي ملموس – ربما هو هذا " المنظر الطبيعى "، " طبق الفواكه "، أو قد يكون مجرد تكوين تجريدي من المساحات والكتل.

---

٤٦ – زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٤.

٣- وكخطوة ثالثة، يحدث التطوير العقلى لهذا الرمز، إدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدس، ثم تحديد القيمة العاطفية للصور أو دفعها.
٤- بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب بما فيه الخامة الملائمة يستطيع بواسطته أن يعرض الرمز
٥- وأخيرا هناك العملية الفنية الفعلية، عملية ترجمة الإدراك العقلى إلى شكل موضوعى - وهى عملية قد يتلقى الرمز الأصلى خلالها تعديلات كبيرة.

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الذي حللناه بهذه الطريقة السيكولوجية إلى خمس مراحل متتالية، يحدث فى الواقع الفعلى كنشاط متكامل لا يتجزأ. هذا بالإضافة إلى أن الفنان لا يتحتم أن يبدأ دائما عند البداية بمزاج انفعالى غامض. فقد يبدأ عند أية مرحلة من المراحل ويعود إلى الخلف قبل أن يتقدم إلى الأمام - وقد يبدأ وغالبا ما يفعل بالخامة، لونا كانت أو حجرا، وبتركيزه على ذلك، وربما بنشاط تمهيدي عابث بأدواته، يستحث المزاج الأولى.(٤٧)

رصد جراهام والاس مراحل أخرى للإبداع يمكن أن تفيد فى توجيه التفكير بشكل عام على نحو منظم نسبيا حول عملية الإبداع. والعمليات الأربع التى اقترحها هى كما يلى:

أ- مرحلة الإعداد Preparation:

وهى المرحلة التى يحدث فيها جمع للمعلومات وتمكن من أسس المعرفة وتحديد للمشكلة من جوانبها كافة. إنهاء المرحلة التي يتمكن خلالها الرسام من معرفة تكنيكات الرسم والأديب من أسرار اللغة، والمؤلف الموسيقى من أسياسات فن

٤٧ - هربرت ريد: الفن اليوم، ص ص ٢٩، ٣٠.

الموسيقى.. الخ وعلى الشاكلة نفسها يمكننا القول إنها المرحلة التى لا يتمكن خلالها المتلقى من تجميع المعلومات ومن الوصول إلى درجة مناسبة من المعرفة المناسبة حول الأسرار أو الأسس الخاصة بفن معين أو بالفنون عامة.

ب- مرحلة الاختمار Incubation :

وهنا لا يحدث تفكير إرادي أو شعوري، بل سلسلة من الوقائع العقلية اللا إرادية، هنا يُبذل جهد عقلى شاق بل يفضل المرء مبدعًا كان أو متذوقا أن يسترخى ويتأمل ويتخيل حتى تنضج علاقاته بموضوعه الإبداعى أو التفضيلى على مهل. هنا يحدث التداعي الحر أيضا، وقد تعلب العوامل الوجدانية والانفعالية دورا أهم من العوامل العقلية أو المعرفية. وبعد فترة الاختمار الكافية غالبا ما تأخذ فترة الإشراق شكل الصورة البصرية المضيئة أو الإيقاعات الصوتية شديدة الحيوية فيما يشبه الومضة أو التنوير المفاجئ.

ج- مرحلة الإشراق: Illumination :

وهنا تظهر الأفكار والتصورات والحلول الإبداعية بطريقة مفاجئة وغير متوقعة بعد عدد من المحاولات غير الناجحة وفيما يشبه عمليات الإستبصار التي تحدثت عنها نظرية الجلشطت. هنا تتطور الخطط الفنية فجأة هنا أدرك أرشميدس قانون الطفو فجأة وقفز خارجا من الحمام أو المسبح وهو يصيح " يوريكا .. يوريكا " أي " وجدتها ... وجدتها " وهنا أدرك نيوتن كذلك قوانين الجاذبية عندما رأى التفاحة تسقط فجأة أمامه . وكذلك اكتشف كاندنسكى هنا، أسلوبه المميز فى الرسم حين دخل مرسمه ذات مرة ووجد إحدى لوحاته مائلة رأسًا على عقب. لكننا نؤكد مرة أخرى أن هذه العملية تحدث على نحو تدريجى، على الرغم من تلك الخاصية

النهائية المفاجئة المميزة لها، فهذه اللحظات التى تعدت أسماؤها مـــابين " وحـــى " وإلهام " و" إستبصار " وحدس " و" تنوير" نادرًا ما تزور العقول غير المهيأه لها.

١- مرحلة التحقيق أو التنفيذ Verification:

عندما يصّل المبدع إلى حل مناسب وإلى تجاوز مناسب للعقبات التـــى كانـــت تحول دون وصوله إلى إكمال عمله، فإنه ينبغى أن يقوم بتقييم مناسب للنـــاتج النهائى الذى وصل إليه، هل هو جديد؟ هل هو مناسب؟ هل مازالت به بعـــض الثغرات ؟...إلخ هنا يتراجع المصور مسافة إلى الخلف ويتأمل لوحتـــه.ويترك الكاتب عمله برهة ثم يعود لقراءته .هنا يسود التفكير المنطقى والنقـــدى أكثـــر مما يسود التفكير الخيالى أو المجازى. فإذا وصل المبدع إلى حالة خاصة مـــن الرضا عن عمله يكون هذا العمل قد اكتمل.ويمكننا أن نلاحـــظ أن العمليـــات المعرفية الأساسية الخاصة بالمنطق، و الذاكرة، والتفكيـــر التجريـــدى تكـــون مهيمنة خلال المرحلتين الأولى والأخيرة من العملية الإبداعية، بينما يسود نمط مختلف من العمليات المعرفية خلال المرحلتين الثانية والثالثة، نمط يعتمد على الخيال والتداعى الحر والانفعال. وهو النمط شديد الأهمية فى عمليات الإبـــداع والتفضيل فى المجالات الفنية خاصة. أشار بعض العلماء إلى أن هذا النمـــوذج الخاص بمراحل الإبداع نموذج غير كامل لأنه لا يشتمل فى بدايته على مرحلة خاصة باكتشاف المشكلة الخاصة وتحديدها Proplem finding ولا يشـــتمل كذلك – فى نهايته – على مرحلة خاصة بالتطبيق أو الإستخدام الموسع للحل أو الناتج الإبداعي من خلال عرضه أو تطبيقه مرات عديدة كما وكيفا ومع ذلـــك تظل هذه المراحل التى قدمها "والاس" مهمة. (٤٨)

٤٨- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ص ٥١٩- ٥٢١,

مما سبق نتبين أن رحلة الإبداع عميقة ومتشعبة ولها وحدتها حيث أن الشكل والمضمون (Form &Content) يمثلان شيئا ولا ينفصل أحدهما عن الآخر، ثم إن هناك ثمة ترابط بين الكل والأجزاء بحيث أن السياق يجمع التفاصيل كلها نحو هدف واحد، ولا يسهل فصل أي جزء عن بقية الأجزاء، فالصياغة تفرض ملابستها وطابعها على كل التفاصيل الداخلة في تركيبها. والصياغة انعكاس لشخصية الفنان، فكل معانى: الرقة، والشاعرية، والخيال، والإيحاءات المختلفة كلها مرتبطة بشخصية الفنان وبسحنته. (٤٩)

إن الفنان الذي ينظر إليه الفيلسوف هنرى برجسون على انه إنسان نافذ البصر عميق الحدس، حاد البصيرة والتصرف، على حين أنه هو مستغرق فى النظر والتأمل. (٥٠)

التأمل هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة. هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكى يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور. الفن هو أسمي رسالة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم و أن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه. فليس الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلق و الإنتاج من أجل تحقيق ضرب من النشاط الإبداعي الذى يستطيع عن طريقه أن يخلع على الكون نفسه صبغة إنسانية محضة. (٥١)

٤٩- محمود البسيونى: رحلة الإبداع، ص٣١.

٥٠ - زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٥٧.

٥١ - زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٦، ١٧.

عملية الإبداع فى المسرح، لا تحدث عادة، فى صورة مكتملة، وبشكل منعزل. ففى عملية الإبداع تتحول التجربة الحية إلى تجربة خيالية وهذه التجربة ليست فردية، بل هى اجتماعية. والفنان يؤدي عمله من خلال كل الفنانين الذين تأثر بهم، أو،بمعنى آخر، شاركوه عملية الخلق. ويظل الخلق الفنى غير مكتملاً، إلى أن تأتى مشاركة جمهور المتذوقين. وهنا يقتنع الفنان بضرورة التخلص من نظرة الملكية الفردية حتى يستطيع تدعيم عمله الفنى. (٥٢) ويقتنع أيضًا: أن ما يهم لم يعد هو اللوحة ولكن عملية الخلق نفسها وأن الأخيرة هى التى يجب أن تكون موضع اهتمام الفنان. (٥٣)

حينما ننظر إلى الإبداع على أنه تحطيم لكل ما هو مألوف، وخلق لأشكال جديدة؛ نفترض أن هناك جماعات فنية واجتماعية ترى أن عملية الإبداع الفنى لابد من أن تنطوى على تحصيل تدريجى لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية؛ مع مراعاة تلك التأثيرات الخارجية التى يكون المجتمع نفسه بسبيل تقبلها أو الاعتراف بها. ولكن ، لابد من أن يندمج كل هذا فى شخصية الفنان وسلوكه . لا عن طريق التأمل الشعوري فحسب، بل عن طريق الاختمار اللاشعوري أيضا. وفى أثناء هذه الفترة التى يصبح أن نسميها باسم مرحلة الحمل الفنى، تجئ بعض الصور المحملة بشحنة وجدانية، من مصادر عديدة متباينة، فتمتزج وتتآلف فيما بينها رويدا رويدا، لكى لا تلبث أن تكون منتجات، كما يحدث

٥٢ – محسن عطية: آفاق جديدة للفن، ص ,١٧١

٥٣ – مارفن كارلسون: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة د. منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٦٩.

فى الحلم عادة، وإن كان من الممكن لتلك الصور من بعد أن تتعرض للمراجعة أو التبرير العقلى. (٥٤) وهكذا يحدث الإبداع فى المسرح

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه خلق للصور، أم قلنا انه تعبير عن الخيال، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر فى جميع هذه الحالات أنه لابد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبى إبداعى يكون هو الأصل فى كل عمل فنى. (٥٥)

يقول الكاتب المسرحى الشهير "برتولد بريخت " Bertolt Brecht إن " كل إنسان مخلوق مبدع ... إننى لا أسأل نفسى أبدا إذا كان ما أفعله فن أولا فن. إنه نشاط. هذا كل ما فى الأمر". (٥٦)

إن العملية الإبداعية هى عملية خاصة. ويرى الفيلسوف الأسبانى اورتيجا جاست O.Y.Gasset أن الفنان " يحاول أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة . فالفن ليس نسخا للأشياء ولكنه إبداع لها " والفنان المبدع يفتح عيوننا على عالم الضوء واللون، ويكشفه لنا بطريقه تكون حيوية ". (٥٧)

٥٤- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص ص ١٢٤، ١٢٥.

٥٥ - المرجع السابق: ص ١٧.

٥٦ - نك كلى: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة ، سلسلة الألف كتاب الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩٠.، ص,٦٦

٥٧- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص٢٩.

أن الفن بحث فيما وراء الظواهر – مثلما تفعل الفينومينولوجيا الفلسفية – من أجل اكتشاف كل ما هو فريد وأصيل، ومن خلال هذا الكشف تتجلى لنا أشياء جديدة وعوالم مختلفة والفن كذلك من أكثر الأنشطة الإنسانية فردية، وأشدها تعبيرا عن الحرية، و الفنان يتمرد باستمرار على الشائع من التقاليد. وفى نفس الوقت ننظر إلى هذا الفنان على أنه ينتج أشياء تحتاج إليها الجماعة التى تشكل مجتمعه.([٥٨])

أن ما يميزه هو تلك المقدرة الإبداعية التى تجعلنا نشعر حين نشاهد عمله الفنى أننا نراه للمرة الأولى، ولعل هذا هو ما يحدث فى المسرحية التي تعرض على خشبة المسرح، فلو أننا نشاهد عطيل لشكسبير فلا بد أن ينجح العمل الفنى المسرحى فى التعبير عن نفسه كل يوم بشكل جيد وكأنه يقدم لأول مرة، ولئن كان العمل الفنى الأصيل هو فى حاجة دائما إلى عون الظروف وسائر الأعمال الفنية الأخرى. حتى يكون في وسعه أن يبرز ويتجلى في أوج عظمته، إلا أنه لابد لهذا العمل من أن يبدو لنا " نسيج وحده "، وكأنما هو شيء فريد ليس كمثله شيء. ([٥٩]) ولهذا فهناك من يميز بين العين التى ترى الأشياء السطحية الظاهرية وتسجلها على علتها بطريقة حرفية، وبين العين الثانية التى تدخل فى صراع مع العين الأولى، وتعمل على إبداع الجديد الأصيل.([٦٠])

٥٨- محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ١٦٤,

٥٩ – زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٢٧.

٦٠ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة ٣١١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٥، ص١٩٣.

ويهتم الفن بالقدرة على الإحساس، بالإدراك البصري، بالترميز ولكنه لا يعنى أبدًا بالتفكير أو التعميم أو إصدار الأحكام.(٦١) كان " هربرت ريد " يقول: إن الفنان هو، ببساطة، ذلك الإنسان الذي لديه القدرة والرغبة فى تحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي، والجانب الأول من عمله هو جانب إدراكى كذلك، والجانب الثانى هو جانب تعبيري، وليس من الممكن فى الواقع أن نفصل بين هاتين العمليتين " وقال الفنان ماتيس كذلك " إن الفنان يأخذ من العالم المحيط به كل شيء يمكن أن يثرى رؤيته الداخلية، إما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذي يرسمه أن يظهر فى تكوينه، وإما مباشرة عندما يكون على الموضوع الذي يرسمه أن يظهر فى تكوينه، وإما من خلال المماثلة والتناظر غير المباشر معه، إننى، وبعينين مفتوحتين على اتساعهما امتص كل شيء كما يمتص الإسفنج السوائل ". كذلك قال الفنان فرناند ليجيه: " إن عين الفنان يجب أن تكون سريعة وحادة، فليس هناك وقت لكى ترمش بعينيك، وإلا صار الوقت متأخر " كذلك قال بيكاسو: " قد أتمشى فى غابة فوينتبلو، فأصاب بحالة من الامتلاء باللون الأخضر، وأشعر بعدم الاستقرار ويكون عليَّ أن أفرغ هذا الشعور فى لوحة. إن الفنان يمر، هكذا ودائما، بحالات من الامتلاء والإفراغ وهذا هو سر الفن ".(٦٢)

والمؤلف المسرحى كأى فنان قد يستلهم الواقع، أو يستوحى الطبيعة، أو يصدر عن الحياة، ولكن من المؤكد أن العمل الفنى لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه، أو الطبيعة، وتأمل الحياة، بل لابد له من أن يحيل الإدراك إلى فعل.(٦٣) ولهذا فهو ينظر إلى العالم من زوايا مختلفة.

---

٦١ – هربرت ريد : الفن اليوم ، ص ,٣١

٦٢– شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٢٩٢.

٦٣– زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٥٥.

وفى محاولة إدراك الاختلافات والتشابهات، في مختلف الطرق التى رأي بها الفنان العالم، وعبر عن إدراكه له للآخرين، لكى يروا بطريقته، وباستعراض التطورات الجارية بين الناس فى الفن، يتجمع الفنانون فى ضوء العوامل التى اعتبروها أكثر أهمية، فى التأثير على طريقتهم فى تصور العالم، والتعبير عنه.(٦٤) والوحدة التى يدركها الإنسان عادة جزء من عدة كليات يكبر بعضها البعض الآخر ويؤثر على إدراكه ". (٦٥)

والفنان قد يبحث عن الوحدة الكلية من أجل تمثيل العالم كما هو عليه فى الواقع ولكن كان هناك دائما نشاط يتداخل بين الوقائع البصرية وفعل تحقيق الرؤية، نشاط يمكن تسميته بالنشاط التفسيرى الذي تقوم به عملية الإدراك. وتاريخيا يرجع الفضل إلى التأثيرين بصفة خاصة فى إثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجى . على أن هذا الكشف كان يحمل فى طياته نقيضه، وهو التخلى عن البناء المستقر والرشيد للعالم.(٦٦) والإدراك يرتبط بالخبرة ويرى أرنهايم عالم النفس الألمانى الأصل، الأمريكى الإقامة أن الخبرة البصرية خبرة دينامية حركية تفاعلية، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة، فما يدركه الإنسان ليس فقط ذلك التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام، لكن أيضًا هذه التوترات الخاصة الخفية والجلية وهذه الاتجاهات الخاصة لهذه التوترات، وهذه التفاعلات الخاصة بين هذه التوترات الخاصة بكل مكونات العمل الفنى. (٦٧)

---

٦٤ – محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ١١,

٦٥– محمود بسيونى: مرجع سابق، ص ٧٥.

٦٦ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، ص ص ٢٤٨، ٢٤٩.

٦٧ – شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ١٠٦.

كما يقرر برجسون أن الفنان حين ينظر إلى أية ظاهرة . فإنه لا يراها لنفسه بل لنفسها ! وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفنان لا يدرك من أجل العمل، بل هو يدرك لمجرد الإدراك، أعنى لغير ما غاية، اللهم إلا المتعة. (٦٨)

فى عملية التلقى لا يكتمل العمل الفنى إلا بقارئ العمل الفنى أى متلقيه أو مشاهده، وللقارئ أو المشاهد اجتهاداته وقراءاته وتفسيراته المتنوعة للعمل، وهذه القراءات المتنوعة تخصب الكل، وتدل على خصوبته وتنوع توتراته أكثر مما تدل على غموض العمل أو محدودية توتراته. إن مقولة " موت المؤلف " التى طرحها الناقد والفيلسوف البنيوى رولان بارت فى الأدب تظل صادقة. وماذا يحدث عندما يتم هذا الإدراك من عمليات سيكولوجية عقلية وانفعالية في المقام الأول. وكما قال بودريار فإنه فيما يتعلق بأي نظرية تتعلق بأي مجال من مجالات المعرفة هناك لغز الموضوع Object ، وهناك لغز الخطاب Discourse ، والموضوع الذي نهتم به هنا هو المسرح .(٦٩)

ولقد تطور المسرح كثيرا منذ نشأته، ولهذا فهناك من يرى أن مسرح ما بعد الحداثة فى السبعينيات والثمانينيات قد تجاوز الطرز التقليدية فى الإدراك، وخلق أساليب جديدة فى الأداء. (٧٠)

وقد تمتاز الأعمال الفنية الكبيرة بأنها شيء أكثر من مجرد التمرين عن استخدام الوسائل. إذ أن وراءها فكرة معبرة أصيلة فريدة فى نوعها. وبروز هذه الفكرة فى ذهن الفنان يسبقها أحياناً فترة حضانة طويلة لا شعورية، حتى إذا ما تبلورت خرجت إلى الفنان دفعة واحدة و وراءها هذا الدافع القوى الذي يدفع الفنان

٦٨ – زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ١٥٧.

٦٩ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات ، ص,٢٩٦

٧٠ – شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ,٣٦١

إلى تحقيقها. وبروز الفكرة على هذا النحو يسمى بالإلهام أو البصيرة وقد عرف بعض الكتاب ومنهم بندتو كروتشه الفن بأنه إلهام Art is vision or intuition.(٧١)

٦- الخيال الفنى وجماليات الشكل:

يقول فيلسوف الجمال روبين كولينجوود " إن الخيال هو ذلك الشكل الجديد الذى تأخذه المشاعر عندما تتحول من خلال النشاط الخاص بالوعى " فالخيال هنا كما لو كان هو " إحساسا قد تم ترويضه " وكما قالت الفيلسوفة الامريكية سوزان لانجر فإن " الفن هو الإبداع لأشكال رمزية للمشاعر الإنسانية ".(٧٢) كما أن العمل الفنى يعد " مظهرا " (٧٣) يتجلى لنا من خلاله العالم .

وينصح ليوناردو دافنشى المصور أن يتأمل الجدران الملطخة والأحجار المختلطة. فإذا كنت تبحث عن تصور لموقع ما، يمكنك أن ترى فيها صورا وأشكالا لبلدان متنوعة، تزينها الجبال، وتجرى فيها الأنهار وسترى الأحجار والأشجار والسهول الواسعة، والتلال على اختلاف أشكالها، كما يمكنك أيضا أن ترى معارك مختلفة، وأفعالا سريعة تقوم بها مخلوقات غريبة الأشكال، وستشاهد العديد من الوجوه والملابس وأشياء أخرى كثيرة لا يمكن حصرها هنا. ويمكنك أن تختصر هذه الأشكال فى بناء متكامل وأشكال قيمة، ومن يتعامل مع تلك الجدران

---

٧١ - محمود بسيونى: الفن والتربية، ص ص ١٠٤، ١٠٥.

٧٢- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ص ٣٣٩، ٣٤٠.

٧٣- Langer, Susanne K: Philosophical Sketches, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1962, p86.

والأحجار، يشبه من ينصت إلى أصوات الأجراس، فيسمع فى دقاتها كل إسم أو حرف أو كلمة يمكن أن يتخيلها.(٧٤)

فالخيال يقدم لنا الأشياء التى يحلم بها عادة عقل الإنسان، يقدمها لنا كما لو كانت حقائق نلمسها بأحاسيسنا، فالمخلوقات الخيالية والأسطورية كالعفاريت والأشباح والآلهة (فى الأساطير الإغريقية والآسيوية مثلا) وعالم الجنيات. إن مناخنا كالحلم يلف هذه الأشياء وأن الأرض التى تسكنها تتغير أمام أعيننا. (٧٥)

ولا يمكن لأحد أن يحيط بالخيال، إنه دائما يرفرف بجناحيه ويهرب من كل محاولات الإحاطة والتحديد. إنه طائر حر، غالبا ما ارتبط بالإبداع والحرية والمستقبل وجوهر الوجود الإنساني. (٧٦)

وهناك وظائف ثلاث أساسية للخيال جاءت فى كتابات الفلاسفة والنقاد أهمها أن:

(١) يقوم بالتركيب بين عناصر الخبرة السابقة والصور والأفكار.

(٢) يخلق أشكالا جديدة.

(٣) يعالج الصور البسيطة التى بدأ من خلالها و أن يخترق أو ينفذ أو يستشرف، وأن يحلل وأن يصل إلى الحقائق التى لا يمكن الوصول إليها بأى ملكات عقلية أخرى.

٧٤- ليوناردو دافنشى: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠٧,

٧٥ - سعد أردش: المخرج فى المسرح، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩. ص ١٤٠.

٧٦- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ١٠,

العمل المسرحى كأى عمل فنى هو تجربة خيالية، وكل تجربة خيالية هى حسية. وقد ارتقت إلى المستوى الخيالى بواسطة الوعى، أو هى تجربة خيالية تحققت بفعل امتزاج التجربة الحسية مع الوعى بها. وهذا يعنى أن التجربة الخيالية تعتمد عادة على تجربة حسية مناظرة.. ومن حق المتأمل للعمل الفنى، فى رأى كولنجوود، أن ما يميز التجربتين الخيالية والحسية، و بذلك يكتشف أنه لا شيء فى الخيال لم يسبق وجوده فى الإحساس. ونلاحظ اليوم زيادة قناعة الفنانين بهذه الحقيقة، لذا نجدهم يقللون من التباهى ب" عبقريتهم " ويظهرون ميلا واضحا نحو اعتبار المتذوق شريكا فى العمل الفنى. فهدف الفنان هنا إثارة انفعالات معينة فى جمهوره، ويتوقف نجاحه على إظهار المتذوق حسن تقبله.(٧٧)

وملكة الخيال هى أكثر الملكات استخداما بين البشر كما أشار مصمم المناظر المسرحية البريطانى روبرت إدموند جونز P.E.Jones ، فالخيال كنز لا يمنح ببساطة للبشر الفنيين ؛ وذلك لأن بعضهم يخلط بينه وبين البراعة والقدرة الإبداعية ، لكن الخيال ليس هذا فقط ، إنه قدرة خاصة على النظر بعين العقل الداخلية ، والخيال جوهر فن المسرح أيضا . (٧٨)

يرتبط الخيال بالتفكير البصرى وبفلسفة الصورة، فالتفكير البصرى كما يرى عالم النفس الألمانى الأصل رودلف أرنهايم هو: محاولة فهم العالم من خلال الصورة والشكل وكيفية إدراك الشكل ثم تجسده أو تمثيله على سطح مستو ذى بعدين أو أكثر بعد ذلك، أى فى ضوء التصور لفكرة المكان على نحو متلاحق ومستمر تطور المفهوم الإنساني للفن. (٧٩)

٧٧- محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ص ١٧٦، ١٧٧,

٧٨ - شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٧٥.

٧٩ - شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٣٣٢.

ولهذا احتاج المسرح إلى درجة عالية من الخيال، ليس من الجمهور فقط، بل من المؤلف والمخرج ومن الممثلين أيضا، وقدرة خاصة – كذلك – من المخرج والممثلين وفنانى الإضاءة والديكور والصوت، على تحريك خيال المتفرجين والاستثارة المناسبة له، أى قدرة على البناء وإعادة البناء الخيالية للأشياء والمهمات، وغيرها، التى يمكن أن تؤثر فى انفعالات المتفرجين وأفكارهم. هكذا لا يقدم المسرح الحياة الإنسانية بالدقة الحرفية التى يقدمها بها جهاز الفيديو أو كاميرته الحديثة، أى " كما لو " كان يمسك بمرآه أمام الطبيعة وكما كان يصف ليوناردو دافنشى عمل الرسام، لكنه – أى المسرح – يقدم لنا الحياة عن طريق المشاركة فيها، عن طريق الإيحاء بها، والرمز اليها، والاستعارة البارعة المستمدة منها والمحيطة بها، والمجاز والإيجاز البليغ.(٨٠) و يرى الناقد أوجستوبوال Augusto Boal " (*)أن الفضاء الجمالى فى المسرح يحرر الذاكرة والخيال ويجعل العملية قائمة على المزج بين كل الأفكار والمشاعر والأحاسيس ". (٨١) هناك مصادر للمتعة موجودة في العالم الخارجى، ولا يستطيع أى عمل فنى – مهما كانت براعته – أن يعرض هذه المصادر على نحو كامل، فكل ما نستطيعه أن نقوم بتأمل خاص لهذه المصادر فى عقولنا، وأن نكون كذلك صورة عقلية عنها، ثم إن هذه الصور تخضع للتعديلات الخاصة التى يقوم عقل الفنان بها حولها، وهذه التعديلات هى

---

٨٠ – شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٨٧.

(*) أوجستو بوال، ولد في البرازيل عام م١٩٣١، درس المسرح في جامعة كولومبي، حتى حصل على الدكتوراة. بدأ حياته المسرحية مؤلفاً، عام م١٩٥٧، بإصدار مسرحيته "زوج الهزيل "، لكنه تحول إلى الإخراج عام م١٩٦١ ليصبح الرائد في تقديم ما يعرف بمسرح الاحتجاج السياسي " مسرح المقهورين.

٨١– شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٥٩.

العمل الخاص بالخيال. ([٨٢])

يرى بعض كتاب المسرح: إن ما يكتبونه ليس أعمالا تحقق الرغبات من خلال التخيل، بل تمثيلات طبيعية للواقع. إنهم يخلقون إيهامًا بالواقع، أي يقدمون انطباعات بأن ما يؤدي هو شيء واقعي يحدث، مع الإقرار بأن كلمة " الواقع " لها معان ومستويات كثيرة ومتنوعة. ومع ذلك فإن هناك مسرحيات أخرى تشبه الأحلام، ويكون اختيار الواقع هنا قد حول على نحو معين، مع أنه يكون أقل من حالته خلال الحلم الفعلي، فإن التمييز بين الحلم والواقع ليس مطروحا هنا كما يكون للأحداث والأشياء معان تتجاوز أو تذهب إلى ما وراء الخصائص السطحية أو المتجلية ظاهريا في المسرح.([٨٣])

وفى الوقت نفسه الذى كان الشعراء يحتفون فيه بالخيال كان فلاسفة أمثال هيوم وهيجل وغيرهما يوسعون من المدى والأهمية الخاصة بالخيال فى نظرية المعرفة؛ بحيث أصبح ما كان منتظرا فقط من فلاسفة مثل الكسندر جيرار وكانط، بطرائق مختلفة هو أن يبثا فى فكرة الخيال قوة وطاقة تكاملية جديدة تبعث الحياة فى ذلك الخط الفاصل بين الصور " والإبداع " فيحدث التكامل الضرورى بينهما. وبمجرد ما أن تم وضع الأسس القوية لفكرة الخيال الإنتاجي Productive وكذلك التجاوز لفكرة أن يكون الخيال مجرد استعادة Reproductive، حتى تم الاستبدال والتجاهل النسبي للفكرة القديمة الخاصة بالاختراع والتي كانت في خدمة المحاكاة، فحلت محلها فكرة أقوى حول الخلق والإبداع كغاية فى ذاتها يقوم الخيال بالدور الأكبر فيها. ([٨٤])

---

٨٢ – المرجع السابق: ص ٣٤٣

٨٣– المرجع السابق: ص ٣٦٤.

٨٤– شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ص ٤٤٠، ٤٤١.

منذ نهاية القرن الثامن عشر أصبح مصطلح " الخيال الإبداعي " أكثر شيوعا مقارنا بما كان موجودا من قبل من استخدام، كلمة الخيال بمفردها. وقد كانت كلمة الخيال تستخدم للإشارة إلى تلك الملكة العامة الخاصة بتكوين الصور وتخزينها أو للإشارة إلى تلك القوة الخاصة بالتخيل أو الفانتازيا.ولم يكن الذي قام بالخطوة الأولى في اتجاه فكرة الخيال الإبداعي من الفلاسفة بل من الشعراء والنقاد أمثال أديسون عام ١٧١٢ في نصه المسمى " مسرات الخيال " The Pleasures of Imagination والذي قال فيه: " إن الخيال يتضمن بداخله شيئا يشبه الخلق والإبداع " وقد تجلى ذلك في مقولات ونظريات عديدة أخرى بعد ذلك تربط بين الإبداع والخيال. (٨٥)

فى مقالة كتبها موريس ميرلوبونتى Maurice Merleauponty عن " سيزان" قال فيها إن الفنان الحقيقى لا يتفى الإدراك أو يتجاهله، إنه يجدده من خلال إعادتنا إلى تلك الخبرة الأولية التى كانت موجودة قبل ذلك الإنفصال الذى حدث بين الخيال والإدراك وبين التعبير والمحاكاة ولذلك ينبغى إحداث التكامل بين الإبصار وغيره من الحواس الإنسانية من أجل جعل خبراتنا الخاصة فى العالم خبرات ذات معنى " أن كل صناعة فنية – كما يقول ميرلوبونتى – هى صناعة فنية خاصة بالجسم ". (٨٦)

أن وعى الفنان وكذلك الإنسان عامة بدوره إنما يتحقق فقط عندما يتحرر الفن من سياقه الطقسى الرتيب المتكرر، وأن يلجأ – على نحو مقصود – إلى الخيال ." (٨٧) يقتصر عمل الخيال على عدد كبير من الصور والأفكار المهمة فى

٨٥– المرجع السابق: ص ٤٤٠.

٨٦ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، ص ١٠٠.

٨٧ – شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٤٣.

لوحة أو قصيدة وهو يعمل معها جميعا، يغير فيها ويعدل فى إحداها فى الوقت نفسه الذى يعدل علاقتها بالصور الأخرى فى ضوء ذلك التعديل، وهو من خلال ذلك لا يفقد المشهد الكلي الخاص بعلاقة كل تلك الصور بعضها ببعض أو يضيعه والأمر هنا شبيه ومن خلال هذه الخاصية الجمالية المميزة يستطيع العمل الفنى أن يحرك الخيال، والخيال حر فى حركته، لا نستطيع أن نحددها له فنقول له: ابق داخل العمل الفني ولا تخرج عنه أو منه أو اخرج منه تكون متكاملة معا خلال الوقت نفسه. (٨٨) ولا تعد إليه فحركة الخيال حركة حرة بندولية ما بين الفن بحركة جسم الثعبان تلك التي تحدث في كل أعضائه في الوقت نفسه وتذهب في كل الاتجاهات، لكنها والإنسان والحياة، حركة تدور فى جوهرها وتحدث على مسرح العقل.(٨٩)

وهكذا الحال بالنسبة إلى المتفرج فى المسرح، فإنه لابد من أن يهتم بالمشهد الذى يراه إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتابعه ولكن لا إلى الحد الذى ينخدع فيه بما يتوالى أمام ناظريه من مشاهد فيختلط عليه الواقع بالخيال ! ولابد للمتفرج أيضا من أن يهتم بالمسرحية إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها، ولكن لا إلى الحد الذى يتحد فيه مع أبطالها، أو يتقمص شخصياتها وكذلك لابد للمتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية، ولكن لا إلى الحد الذى يضطر معه إلى التدخل فى مجرى حوادثها وكأنه بإزاء أحداث واقعية! وهكذا نرى أن فى الإدراك الجمالى اتصالا وانفصالا، لأننا نتصل بالموضوع الجمالى عن طريق الإحساس، ولكننا ننفصل عنه عن طريق المخيلة. (٩٠)

٨٨- المرجع السابق: ص ص ٣٤٧، ٣٤٨.

٨٩- المرجع السابق: ص ص ٣٨٢، ٣٨٣,

٩٠ - زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص١٩٢.

وتعد الأعمال الفنية عامة، والمسرح فى قلبها رؤى خاصة للعالم، طرائق مميزة فى إدراكه وتقديمه. وقد تنوعت هذه الطرائق والرؤى عبر تاريخ المسرح، والمسرح شكل خاص من أشكال الوعى المتخيل. (٩١)

إن الخيال، بما يشتمل عليه من صور، هو القطب الآخر الأساسي فى البعد الثنائى الخاص بحياة الإنسان المتمثل فى الواقع فى مقابل الخيال. وقد تحدث رايل Ryle عن أن الإنسان عندما يقول إنه " يستخدم خياله " أو " يفكر بطريقة خيالية "، فإن ذلك قد يعنى شيئا واحدا من أشياء كثيرة يمكن أن يقوم بها الأشخاص. إن كل هؤلاء الأشخاص يستخدمون خيالهم، وكل هذه الأنشطة الخاصة بالابتكار والفعل وقراءة الأدب القصصى، والذهاب إلى المسرح والسينما، تتضمن أنشطة خاصة باستخدام الصور العقلية والخيال. وكثير من منتجات الإنسان الصناعية الملابس والأثاث والأجهزة والآلات " والمنتجات الفنية " اللوحات والتماثيل والمؤلفات الموسيقية والأعمال الأدبية " هى أمثلة لمنتجات العقل الإنساني الإبداعى، وهو ينتج من خلال الصور والخيال.(٩٢)

وفى النصف الثانى من القرن العشرين فقد ظهرت أفكار مختلفة، تؤكد على أن جمال العمل الفنى هو جمال صوره خيالية، كان لها وجود مسبق لفعل التعبير عنها، وان افتقار أى عمل فنى إلى الموضوع يمكن أن يؤدى إلى ضحالته. إذ أن لغة الفن تفتقد فعالية تأثيرها بالمبالغة فى التجريد.(٩٣)

---

٩١ - شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٥٩.

٩٢ - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، ص ص ٧٣، ٧٤.

٩٣- محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص ١٦٧.

٧- المسرح وفلسفة الصور.

الاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية والبصرية لم تنشد تطوير أحد الأساليب دون الأخرى للوصول بها إلى القمة، كما كان الحال فى العصور الفنية السالفة، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى فعلى سبيل المثال يرى أبو لينير أن: " فن التصوير سعى فى الماضى إلى إمتاع العين وهو ما زال يتوق لذلك فى الوقت الراهن. ولكن المطلوب من المتذوق هو الإستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التى تعودها من تأمل عناصر الطبيعة " وأيقظ رفض الماضى رغبة عارمة لمعرفة التاريخ. فالحركة الحداثية تعد حركة تأريخية لأنها علمت مبدعى الفنون المرئية والمنطوقة -المكتوبة النقد الذاتى من منظور تاريخى، فحينما انفصل الحداثيون عن الماضى تسبب ذلك فى مأزق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى الحاضر. وهناك أمثلة على ذلك فى أعمال جيمس جويس James Joyce التى تتراوح فيها عناصر من ثقافات متعددة وكذلك فى أناشيد إزرا باوند Cantos التى مزجت حقب أدبية متنوعة، وفى لوحات بيكاسو التصويرية التى تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة.(٩٤)

إن هدف الفنان عموما هو إبداع الصور أو الأشكال، ومن ثم تكون عملياته العقلية وخبراته الوجدانية ودوافعه كلها قابلة للتحول إلى صور مرئية فى حالة الفنون البصرية، وصور مسموعة فى حالة الموسيقى، وصور لغوية فى حالة الأدب.

٩٤- مارى تريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٤.

هكذا يكون عقل الفنان البصرى المبدع قادرا على أن يرى الأشكال، فيما لا شكل له، وأن يخلق النظام من الفوضى، وأن يحول المألوف إلى غير مألوف، وغير المألوف إلى مألوف، وأن يجسد المرئى فى اللامرئى، وأن يجترح مملكة اللامرئى كى يحولها إلى عالم مرئى خاص ومميز ومدرك.(٩٥)

الصورة البصرية هى أفضل أشكال التمثيل العقلى اكتمالا، وخاصة عندما يؤخذ الشكل والوضع وعلاقات الموضوعات بالمكان فى الاعتبار، وهى مهمة – أى الصورة البصرية – فى كل عمل يدوى، وفى كل مهنة حين يكون التصميم مطلوبا، وتميل تربيتنا المعتمدة على الكتب، وعلى الكلمات إلى كبت هذه الموهبة القيمة التى تقدمها لنا الطبيعة، ذلك أنها موهبة ذات أهمية فى الشئون التقنية والفنية فى أنها تضفى دقة على مدركاتنا، كما تضفى سدادا على تعميماتنا، ولكننا نعمل من خلال سوء الاستخدام البليد على خنقها، بدلا من استثمارها بفطنة معينة بحيث تأتى بأحسن النتائج.(٩٦)

وإلى مثل هذا القول يذهب الناقد ومؤرخ الفن عفيف البهنسى فيقول إن مصطلح الفنون البصرية يرتبط بالفن الذى يعتمد على الرؤية، كما يعتمد على القواعد البصرية العلمية كالمنظور الخطى والهوائى وكالتلوين الطيفى، وما فيه من تدرج وتقابل ينشأ من تحليل الضوء أو اللون الأبيض، وعلى هذا فإن مصطلح الفنون البصرية لا يستقيم إلا مع الفنون التشكيلية والتطبيقية، وما تفرع عنهما، حيث يكون للرؤية والبصر الدور الأول فى تقييم وقراءته هذا العمل.(٩٧)

ولهذا فإن التصوير ليس إلا أحد الفنون المرئية ولا يبدأ تفوقه إلا منذ عصر

---

٩٥ – شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٤٤,

٩٦– المرجع السابق: ص ١٩.

٩٧– المرجع السابق: ص ٣٨,

النهضة فهو على ذلك فن حديث نسبيا. وهناك دلائل تشير إلى أنه فى المستقبل ستتجه الزخرفة الداخلية interior decoration إلى أن تزاحم الصورة على الجدار، لذلك فإن الأهمية النسبية لذلك الفن تقابل الآن تحديا بالفعل. (٩٨)

وإلى أن يحدث ذلك فالرسام أو الفنان التشكيلى يعبر عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئى. وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذى يكون حرا تماما فى خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص. وبدون هدف آخر غير الإمتاع ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية، أى الرغبة فى الإمتاع، ومن ثم يعرف الفن تعريفا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة. ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسا بالجمال، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التى تدركها حواسنا.(٩٩)

ومن هنا يمكن القول بأن الفن عامة والفنون البصرية خاصة هى علاقة خاصة بين الإنسان والعين والمكان، المكان الموجود داخل العمل الفنى أو الموجود خارجه، المكان الموجود فى اللوحة أو قاعه العرض أو التحف أو المحيط بالمبانى أو الخاص بالميادين والشوارع أو المكان الداخلى الخاص، مكان الخيال والحلم والذاكرة. (١٠٠) وفن التصوير يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية وإلى القدرة على التجويد والتفكير الرمزى والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري. (١٠١)

٩٨- هربرت ريد: معنى الفن، ص ٢٦,

٩٩- المرجع السابق: ص ص ٧، ٨,

١٠٠- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ١٥.

١٠١- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص ١٤.

التفكير البصري الذي يتطلب وجود الصور وتشتمل الصور على تفكير، ومن ثم فإن الفنون البصرية هى مهد التفكير البصرى، أما عندما نتعامل مع الفن على أنه " شكل " فقط من التفكير البصرى فقد يكون هذا أمرا أحادى الجانب أو قاصرا وذلك لأن الفن يفى بوظائف أخرى ويحققها، وهى وظائف تعد أساسية بالنسبة إليه. (١٠٢)

إن الفنون البصرية – فى جوهرها – فنون " رؤية "، ويعد تعزيز استمتاعنا بالفنون البصرية وبالحياة تعميقا لفهمنا لطبيعة " الرؤية " الخاصة بالحياة ذاتها. لقد اعتدنا على أن نفكر في عملية الإدراك البصرى عموما فى ضوء الطرائق التى نرى من خلالها البيئة الطبيعية أو المادية الموجودة خارجنا أو من خلال الصور العقلية الداخلية التى تشتمل على الأحلام والذكريات. لكن البحوث الحديثة قد بينت أن الفروق بين الرؤية " الخارجية " والرؤية " الداخلية " ليست بهذه الحدة وأن الحدود أو الفواصل بينهما ليست متمايزة. فالصور التى تأتينا من الخارج أو من الداخل، هى صور حقيقية كما أن المخ يستخدم عمليات متماثلة خاصة بالتصور البصرى Visualization كى يكون على وعى بهذين العالمين: الخارجى والداخلى هكذا يشبه الفن البصرى، بل الفنون عامة، وجه " يانوس" إله البوابات والأبواب فى الميثولوجيا الرومانية، الذى ينظر إلى الداخل وإلى الخارج من هذه الأبواب، إلى ما هو داخلى وإلى ما هو خارجى بشكل عام وخلال الوقت نفسه. وتمكن عملية التصور البصري الإنسان من أن يدمج بين العالمين أو الواقعين: الداخلى والخارجى فى خبرة واحدة مركبة، ومن ثم يقوم بتهيئة المناخ النفسى المناسب الذى يمكن من خلاله التعبير عن الأفكار والصور بطرائق إبدعية. (١٠٣)

١٠٢- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٢٧٥.

١٠٣- المرجع السابق:٤٢، ٤٣.

ولو أننا جارينا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية وفنون سمعية وفنون لمسية و فنون شمية وفنون ذوقية وفنون حركية، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلا بين كل تلك الفنون، لأن العين تلمس، واليد ترى، والأنف يتذوق، والفم يشم، والأذن تتمايل. (١٠٤)

و مع ذلك فلم يخل تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة ولا يزال تلازم الكلمة والصورة قائما فى الإيديوجرام Ideogram الصينى الذى أسر لب إزرا باوند Ezra Pound الشاعر والناقد الأمريكى. فالفنون الهيروغليفية تبرز الترادف بين الطبيعة والثقافة والمرئى والمكتوب على حد قول الناقد البريطانى روجر كاردينال Roger Cardinal فالتعرف على التشابهات بين المرئى والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه وذلك لا يفرض قراءة نمطية للسياق بل يعين القارىء على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات... كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية، فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut picture poesis) وهى عبارة لاتينية النقصود بها: " ما يسرى فى التصوير يسرى فى الشعر " وقد كانت هناك محاولة أخرى لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيتى والأدب يشتركان فى أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهى التصوير سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية وترتب على رواج ذلك المفهوم تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى. (١٠٥)

---

١٠٤ – زكريا إبراهيم: مرجع سابق، ص ٢٠٨، ٢٠٩.

١٠٥ – مارى تريز عبد المسيح: مرجع سابق، ص ١٦.

على كل حال فإن مكونات عملية التصور البصرى وخاصة تلك التى تشتمل على جانب كبير من الخيال، هى المصدر الأساسى للإبداع إن الخيال هو عملية نشطة لتكوين الصور وتحويلها ودمجها فى عقل الفنان وذلك من خلال الوسائط التى يستخدمها فى فنه وحيث أن الفن – فى جوهره – عملية صناعة للصور أو إبداع لها، فإنه يكون – فى جوهره أيضا – على صلة حميمة وخاصة بحاسة الإبصار، حتى لو كان هذا الفن ذا طبيعة تبدو مغايرة لطبيعة الفنون البصرية؛ فالفنون الأدبية هى فنون بصرية على الرغم من أنها تستخدم الكلمات؛ وذلك لأن الهدف من استخدام هذه الكلمات فى الشعر أو الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة، إنما يكون – فى المقام الأول – هو التكوين لصور فى عقل المتلقى ووجدانه، صور تكون قادرة على أن تنقل لهذا الملتقى الحالة والرؤى الخاصة التى يريد المبدع أن ينقلها إليه. وتلعب العمليات الخاصة بالصور والتوالرقص.رى والخيال البصرى دورها أيضا فى عمليات الإبداع وكذلك عمليات التلقى للفنون الموسيقية (الموسيقى والغناء..) والفنون الأدائية أيضا (المسرح والرقص). (١٠٦)

هكذا تشتمل الفنون البصرية على : الرسم وفن التصوير الزيتى ، أو بالألوان المائية أو غيرها .. والنحت وفنون التصميم والعمارة، وعمارة المناظر الحضرية و الريفية..الخ وفنون الطباعة printing Arts وفنون الكاميرا Camera Arts وبعض فنون الأداء performance Arts. (١٠٧)

وهناك علاقات تفاعلية مشتركة كذلك بين الفنون البصرية وفنون الأداء فكثيرا ما يستخدم مصطلح " فنون الأداء " كى يشير إلى الفنون التى تشتمل على

١٠٦– شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٤٣.

١٠٧ – المرجع السابق: ص ٤٢.

أداء ما أمام الجمهور وكثيرا ما تشتمل هذه الفنون أيضا على المسرح والموسيقى والأوبرا والباليه والرقص وما شابه ذلك، وكل هذه الفنون فيها جانب بصرى، بطبيعة الحال، لكنها كثيرا ما لا تعد ولا تصنف ضمن الفنون البصرية أيضا، إن فنون الأداء تشتمل على جانب بصرى يرتبط بالأضواء والألوان والحركة.. والتصميمات، كما أنها قد تستفيد من الرسم والعمارة والنحت والتصوير كتكوينات أو مكونات داخل الأعمال الخاصة بها لكنها ليست فنونا بصرية خالصة، فهى تشتمل على الكلمة (فى المسرح) أو الصوت (فى الموسيقى والغناء والأدب، بوصفها عاملين مهمين حاسمين فيها وقد يكون السماع فى الموسيقى والغناء والرقص أكثر أهمية من رؤية المغنى أو العازف أو الراقص وهو يؤدى بينما لا نستطيع أن نستغنى عن الرؤية فى فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافى وما شابه ذلك من فنون بصرية تعتمد – فى جوهرها – على النشاط الخاص الذى تقوم به العينان والعمليات العقلية والوجدانية المرتبطة بهما. ([١٠٨])إن كل نشاطات الإنسان تشتمل على جانب معين من الأداء سواء فى الفن أو فى غير الفن فى الحياة الجادة أو الحياة اللاهية، فى العلم والفن والأدب واللعب والحياة، ومن المهم أن يتمكن الإنسان، أيا كان، وأيا كان مجاله، من النشاط الذى يؤديه، وأن يؤديه بأكبر قدر من التمكن والإتقان. ([١٠٩])

إن حياتنا مبنية حسب أنماط مكررة من السلوك التى يقرها المجتمع تثير احتمال أن كل الأنشطة الإنسانية من الممكن اعتبارها أداء، أو على الأقل الأنشطة التى تتم بوعى. فيبدو أن الاختلاف بين الفعل والأداء حسب طريقة التفكير هذه لا يكمن فى إطار المسرح مقابل الحياة ولكنه يكمن فى الطريقة التى يتم بها. فنحن قد

---

١٠٨ – المرجع السابق: ص ص ٣٤، ٣٥.

١٠٩– جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥٨، الكويت، ٢٠٠٠، ص٩.

نفعل أشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعى ما نفعله فإن هذا الوعى بالتالى يعطيها صفة الأداء. (١١٠)

فنجد الفارق هنا بين الأعمال الفنية البصرية وفنون الأداء حيث تهتم المتاحف بالحفظ للأعمال الفنية البصرية، أى بالعرض لها، أما فنون الأداء وعلى الرغم من وجود الذخيرة المسرحية أو " الريبرتوار" الخاصة بها، فإن أهميتها تتمثل فى أن نعرض أمام الناس بشكل حى، أى أن تؤدى لا أن تحفظ، والعرض موضوع مشترك فى الفنون البصرية بشكل عام، العرض أمام الحواس وخاصة العين، فى فنون الأداء يستهلك الناس العمل الفنى بأشكال ثلاثة هى: الذهاب للمشاهدة لعرض مسجل، أو القيام بالأداء له هم أنفسهم، أو مع أصدقاء لهم.أما الاستهلاك للفنون البصرية فيختلف عن ذلك؛ لأن الموثوقية والأصالة هى ملمح أساسى فى الخبرة الخاصة للفنون البصرية وتعتبر مستنسخات الأعمال الفنية أقل قيمة من الأعمال الأصلية أو أنها بدائل أقل للعمل الأصلى.

ويحتوى الأداء على شبكة معقدة من " الأنشطة " أى تلك العناصر من عناصر الأداء التى " تعمل على إثارة الإنتباه والفهم والعاطفة لدى الجمهور " ومن الممكن أن تنسج هذه الأنشطة معا بأساليب مختلفة تؤدى إلى تحقيق نتائج متعددة، ويتحدد منطق التركيب بالعمل بواسطة هذا النسيج. (١١١) إن الأداء نسيج معقد يجمع بين كافة العناصر ويهدف إلى التعرف على الطرق التى ترتبط بها هذه العناصر. (١١٢) ولهذا فإن مصطلح الأداء قد أصبح منتشرا فى السنوات الأخيرة

١١٠- مارفن كارلسون: مرجع سابق، ص١١.

١١١ - كاثى تيرنروسين ك.برندت: الإعداد الدرامى وفنون العرض، ترجمة محمد لطفى نوفل، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٥٩.

١١٢ - المرجع سابق: ص ٦٤,

فى مجال واسع من الأنشطة الفنية، الأدبية، وفى العلوم الاجتماعية. وكما تزايد استعمال وانتشار هذا المصطلح فقد تزايد أيضا عدد الكتابات المعقدة التى تتناوله وتحاول أن تحلله وأن تفهم هذا النوع من النشاط الإنساني. (١١٣)

كان النقاد يناضلون كى يتمكنوا من تعريف هذا النوع الجديد من الأداء الذى ظهر (وأن يرسموا له الحدود التى كان الفنانون المنفردون ينزلقون من خلالها، كما هو متوقعا) كان المسرح هو أكثر شيء من الممكن أن يوضع كنقيض لهذا الفن الجديد، أو الآخر Otherالذى من الممكن تعريف فن الأداء مقارنة به. فى محاولة لتعريف الأداء أشار هذا الاجتماع إلى أن المساحة المستخدمة فى الأداء هى عبارة عن حيز للعمل أكثر منها خلفية مسرحية تقليدية وأن فنانى الأداء يتحاشون منذ البداية البنية الدرامية وديناميكيات علم النفس الخاصة بالمسرح التقليدى أو الرقص كى يركزوا على الوجود الجسدى والأنشطة المركبة. (١١٤) فالرقص، مثلا، يعتمد على شعرية الحركة الإنسانية، والخصائص النحتية للجسد الإنساني هى التى تقدم تنوعات فى الكتلة والشكل تمتد فى المكان – من خلال الحركة –وتصبح ذات أنماط بصرية متغيرة وعلى الرغم مما يقال عن أهمية رؤية التعبيرات على وجوه الممثلين، والإيماءات، فى حركاتهم، وكذلك الدور الكبير الذى يلعبه المكياج والأزياء والإضاءة والحركة وتصميم الخشبة وطبيعة الأداء المسرحى وما وصل إليه المسرح التجريبى الآن من اختزال واضح للكلمة وبروز واضح للصورة والضوء والحركة. (١١٥)

١١٣– مارفن كارلسون: مرجع سابق، ص ٥.

١١٤ – مارفن كارلسون: مرجع سابق، ص ١٨٤,

١١٥ – شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٣٥.

وعلى هذا فقد زاد تعريف الأداء الحديث لنفسه على أنه معاكس للمسرح التقليدى، زاد إتباعه عموما لنفس هذه التقسيمات النظرية، مشجعا عمليات الصدفة والوعى المادى بالموقف الأدائى ضد التحكم والمحاكاة المتباعدة للمسرح التقليدى.(١١٦) وعلى الرغم من أن هناك من يصف على الرغم وصف فن الأداء بأنه ينتمى لظاهرة ما بعد الحداثة Postmoden فإن جذوره وأغلب تطوراته الأولى كانت تنتمى بصورة واضحة للحداثة Modenist كما أشار جيركس ماهتا Xerxes Mahta خلال استعراضه لفن الأداء الحديث فى أواخر الستينات- من القرن الماضى- فقد ختم ماهتا كلامه قائلا: إن فن الأداء بإصراره على السطحية والتجريد، وبتأثره العميق بجميع حركات الحداثة الرئيسية فى الفن منذ التكعيبية Kcubism قد بعد تماما عن ما بعد الحداثة، بل أصبح مرتبطا بشدة بأعظم تقاليد هذا القرن وهى حداثة الشكليين Modernist Formalism. (١١٧)

والمسرح يمسك بمرآة هى الاستعارة، والمرآة موضوعة أمامنا على نحو مباشر، لكنها، أيضا، مرآة ذات زوايا مائلة أو منحرفة، مرآة تمكننا من رؤية ما لا نستطيع أن نراه من أنفسنا، ويتيح المسرح لنا الفرصة لهذه الرؤية على نحو غير مخطط أو مقصود، فنحن لا نذهب إلى المسرح بهدف أن نرى ما لا نستطيع أن نراه فى أنفسنا خارجه، فمثلما يمكننا المسرح من رؤية الحدث الذى يعرض أمامنا، فهو يتيح لنا الفرصة كذلك لأن ندرك ونتفهم الحدث الخلفى أو المشهد الخلفى الذى يحيل الحدث الأمامى إليه. (١١٨) إن المسرح ما زال هو الموقع الذى يسافر إليه الناس من أجل أن يشاهدوا، أو يجربوا شيئا ما ولكن ينهمكوا فى

---

١١٦ -: مرجع سابق، ص ٤٤.

١١٧ - مارفن كارلسون: مرجع سابق، ص ٢٢٥.

١١٨ - شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٣٧٣.

الاشتراك فى الظروف المادية، والاجتماعية، والجسدية. فى مثل هذا النوع من النشاط المجسد، وتوقعاعتهم حول نوع التجربة التى سيمرون فيها، هما أيضا من الأهمية بمكان.([١١٩])

حتى عندما ظهر الأداء كظاهرة فنية حوالى سنة ١٩٧٠ كانت له علاقة وطيدة وغامضة بالشكل التجريبى المنتشر للفن الذهنى Conceptual art – المرتبط بعمل الذهن وإدراك العقل – وهذا المصطلح مستمد من تعريف مارسيل دو شامب Marcel Du Champ للفنان فى عام ١٩١٣ بأنه الشخص الذى يختار مادته ، أو تجاربه لاعتبارات جمالية Aesthetic بدلا من أن يكون شيئا ما من خلال المواد الخام التقليدية للفن . وقد أدى به هذا الاتجاه إلى إقامة معرض للأشياء الموجودة فعلا أو جاهزة Ready Made، وفى النهاية إلى اعتبار أنشطة الحياة الحقيقية كفن. ([١٢٠]) ولهذا فقد أصبحت قاعات العرض والمتاحف تعرض الآن الأعمال المركبة، وهى أعمال ثلاثية الأبعاد، ويتم تصميمها كي تعرض على نحو مؤقت، وتنتهي بانتهاء زمن المعرض، وغالبا لا تباع وكثيرا ما تعتمد على مبتكرات العلم والتكنولوجيا، وهى تخاطب العقل أكثر من العاطفة، وهناك أيضا الفن الأدائي Performnce art الذي يشتمل على فنانين يؤدون نشاطا معينا أو حركات معينة فيما يقارب بين هذا النوع من الفن وبين المسرح، وكلها فنون تنتهى بانتهاء زمن عرضها مثل السلع التى تستهلك فى التو واللحظة وتلقى بقاياها مع النفايات. ([١٢١])

١١٩- مارفن كارلسون: مرجع سابق، ص ٣٥٤,

١٢٠ – المرجع سابق: ص ص ١٧٨ – ١٧٩.

١٢١ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، ص ٢٥٦.

وعلى الرغم من ذلك كله فإننا نميل إلى تصنيف الفنون إلى فنون أدبية هى: القصة والشعر والرواية والمسرحية المكتوبة. وفنون أدائية هى: المسرح – المؤدى على خشبة المسرح أو بأى وسيط كمسرح الشارع ومسرح الغرفة – والموسيقى والغناء والأوبرا والباليه والرقص. وفنون بصرية هى: الرسم وفن التصوير والتصوير الفوتوغرافى والعمارة والنحت. ثم هناك فنون الميديا ومنها: التليفزيون والسينما وفنون الكمبيوتر جرافيك أو التحريك وغيرها. وأن العامل الحاسم فى تصنيف الفن بأن يكون بصريا أم لا هو اعتماده على خصائص المظهر الخارجى الذى يرى بالعين ويعتمد على الضوء واللون والحركة وما شابه ذلك من التكوينات والمكونات. ([١٢٢])

٨- المسرح و التكنولوجيا:

هل تقضى التكنولوجيا على المسرح، إذا كنا نعيش فعلا فى عصر طغت فيه التكنولوجيا وأفكارها وفلسفاتها المختلفة على حياتنا فالسؤال هو هل يهرب المسرح من تأثير التكنولوجيا ويحافظ على أيديولوجيته الخاصة كفن يعتمد على العرض الحى ؟ هذا هو السؤال الذى سأحاول أن أجيب عنه فى نهاية بحثى.

يرى سكوت دى لاهوتا فى دراسته الجمالية " المسرح والرقص والوسائط الجديدة وتكنولوجيا المعلومات " أن المرء فى عصر الوسائط الجديدة – قد يتساءل – هل سينقرض الفن المسرحى وتختفى جمالياته، فمع كل هذا العدد من الخيارات التي تجذب انتباه الناس، من دخول لشبكة الانترنت، ألعاب أل سى دى، السينما التفاعلية، ومئات من قنوات التليفزيون الرقمية الخ ما حاجة الناس وما الوقت الذى سيكون لديهم ليذهبوا فيه لمشاهدة المسرح ؟ مع كل هذه الإمكانيات لنقل المؤدى

١٢٢- شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ص ٣٥.

البشرى إلى أشكال رقمية وجعله وسيطا وجعله إلكترونيا ووضعه أو وضعها فى فضاء عرض صورى مثلث الأبعاد.. إلى أى مدى سنستمر فى إتباع الطقوس فى ارتداء ملابسنا بأكملها لحضور عرض مسرحى لأداء حى.(١٢٣) وهكذا تحقق المتعة الجمالية. إن الموازنة بين العناصر الفنية والتكنولوجيا يجب أن تتحقق ولتحقيق الإبداع يجب استخدام التكنولوجيا لتنمية مفهوم جديد لدى الإنسان المعاصر للمكان والزمان وهذا الإدراك الجيد كان يلزمه التطور ليتماشى مع الإدراك الإنساني. (١٢٤)

وكل هذا يلزمه الإدراك البصرى، أى فعل التعرف والرؤية ولاحتشاد والمشاركة فلابد من فهم العالم- المتشكل هنا فى الفضاء الجمالى للمسرح - من خلال لغة الشكل والصورة، والتفكير بالصورة - كما أكد رودلف أرنهايم (*) يرتبط بالخيال والخيال يرتبط بالإبداع والإبداع يرتبط بالمستقبل والمستقبل ضرورى لنمو الأمم والجماعات والأفراد، فمن الضرورى خروجهم من أسر الواقع الإدراكى الضيق المحدود، لكنه المهم، إلى آفاق المستقبل الرحبة الأكثر حرية

١٢٣- سكوت دى لاهوتا: المسرح والرقص والوسائط الجديدة وتكنولوجيا المعلومات، ترجمة سومية مظلوم، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، العدد الرابع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤١٩

١٢٤- أميمة على أحمد: التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ١٢٥.

(*) رودولف أرنهايم (١٩٠٤ - ٢٠٠٧) كاتب ألماني، منظر في الفن وعلم النفس والسينما . أشهر كتبة تتعلق بالفن وعلم النفس، مثل "العين الخلاقة (A Psychology of the Creative Eye1954) ، التفكير المرئي (Thinking-1969 Visual) ، من كتبه الأكثر أهمية : "الفن والإدراك البصري" (Perception Art and Visual) الذي يعتبر واحد من أكثر الكتب تأثيرا على الفن في القرن العشرين.

والأكثر إنسانية. ([١٢٥]) بشكل يساعد على التطور والتفكير و فى هذا قال " أرسطو " ذات مرة إن التفكير مستحيل من دون صور، ونقول كذلك أن الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون الصور، فالصور موجودة فى كل مكان، إنها لا تكف عن التدفق والحضور فى كل لحظة من لحظات حياتنا – إننا نعيش بالفعل فى " عصر الصورة " كما قال " آبل جانس " فى عام ١٩٢٦، ونعيش فى حضارة الصورة كما قال الناقد الفرنسي " رولان بارت " بعد ذلك. والصورة لم تعد تساوى ألف كلمة – كما جاء فى القول الصينى المأثور – بل صارت بمليون كلمة، وربما أكثر .ويمكن القول إن الصورة المسرحية ليست هى الشكل البصرى فقط، بل هى العلاقات البصرية والحوارية البصرية، العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفنى المسرحى ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين. ([١٢٦])

فنجد أن المنظرون التشيك وضعوا فرضية تقول " إن كل شىء داخل الإطار المسرحى هو علامة، وإن العرض المسرحى مجموعة من العلامات، وأدركوا أن الأشياء العادية تكتسب على خشبة المسرح دلالة أعظم مما هى فى الحياة العادية، فعلى خشبة المسرح يمكن للأشياء التى تلعب دور العلامات المسرحية أن تكسب طبيعة وخصائص خاصة ليست لها فى الحياة الواقعية ". هكذا تم الاهتمام باللغة والصور والرموز والممثلين والحركات والإضاءات والألوان والملابس وغيرها من مكونات النص أو العرض المسرحى وكذلك العلاقات المركبة، أو المكثفة بينها. ([١٢٧]) ولأن مسرح الصورة كلى النشاط حدسى ومكانى

١٢٥- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص٨.

١٢٦- المرجع السابق: ص٣٠٦.

١٢٧ – المرجع السابق: ص ٣١٧، ٣١٨.

وانفعالى وغريزى وخيالى وحركى وجسد ويهتم بالأماكن والصور الداخلية التى قد تنبعث من خلال وبإيحاء صور خارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة للإحساسات الخاصة. (١٢٨)

وهذا يفسر رؤية المنظر والناقد " مانفريد بفستر " Manfred Pfister حيث يرى أنّ هناك مستويين لجماليات الاتصال فى المسرح هما:

١- نظام الاتصال الداخلى: وهو الذى يرتبط بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التى يعرضها المؤدون، وبين المتفرجين، وما تثيره هذه الصور فى نفوسهم.

٢- نظام الاتصال الخارجى: والذى يكمن فى الرسائل التى يبنيها العرض المسرحى من خلال عناصره المختلفة، على رأسها الممثل الذى يشغل حيزا فى الفضاء المسرحى Theatrical Space. (١٢٩)

وبمعنى آخر أن الحياة المعروضة أمامنا على خشبة المسرح إنما هى استمرار لحياتنا الفعلية، جانب آخر منها، بل قد تكون هى الحياة الحقيقية لنا، ومن ثم فإننا لا نكون هنا مجرد متفرجين أو مهتمين أو مشاهدين لما يحدث أمامنا، بل مشاركين فيما يحدث بل متورطين فيه ومندمجين أيضًا، فالأحداث التى أمامنا قد تحدث فى حياتنا، والشخصيات المتورطة فيها قد تكون نحن أنفسنا وليس ثمة انفصال بين الحياة فى المسرح والمسرح فى الحياة. (١٣٠)

---

١٢٨ - المرجع السابق: ص ٣٢٤.

١٢٩- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨، ص ص ٩٠، ٩١.

١٣٠ - شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضى، ص ٣٧٦.

هكذا تكون الصورة فى المسرح هى تكثيف المعانى المستمدة من الحياة التى يتم التعبير عنها من خلال الكلام البشرى والصوت والايماءه والحركة، لكنها لا تكون الحياة كما نعرفها خارج المسرح أو خارج الفن، بل الحياة كما تقدم لنا، كما تعرض علينا بشكل مكثف ودال، وحيث حياة فعلية وحقيقية، لا تتظاهر بأنها حياة، لأن لها حياتها الخاصة، وحياتها المكثفة هذه من خلال زمن العرض وشروطه، وهكذا يجذب العرض المسرحي اهتمامنا وانتباهنا إليه إلى طبيعته الخاصة كشيء يعرض، ويتم إخراجه ويتمثل. (١٣١) ولذا فإن نجاح العمل الفنى وكذلك الفنان فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين، بطريقة تعيد توليده فى نفس المشاهد باستخدام رموزه الخاصة يكون قد أنجز عملاً فنيًا أصيلاً. لأن الفن الصادق فى رأى " تولستوى " هو الذى يستطيع أن يزيل الحواجز التى تحول دون تواصل الفنان بجمهوره ، بل يعمل توحيدهما . (١٣٢)

يعمل الفن المسرحى على تثبيت صورة داخل المتلقى ولكنها ليست صور فوتوغرافية ثابتة حيث يرى الفيلسوف موريس ميرلوبونتى " إن الفنان هو الصادق، فى حين أن الصورة الفوتوغرافية كاذبة، وذلك لأنه فى الواقع لا يتوقف الزمن بشكل بارد هكذا.(١٣٣) تأكيدا على ذلك يمكن أن نلاحظ أن الصور المتحركة فى المسرح تتجاوز التطابق بين الصورة والشئ بقدرات الإخراج وزوايا التصوير والتركيز على العلاقات والأثر على نفس المشاهد، بالإضافة إلى القدرات التعبيرية للممثلين ووضع أطر التصوير وفن الإضاءة، فهى عمل إبداعي يتجاوز المطابقة والواقعية الساذجة فى تقليد الحركات والأصوات. ومع ذلك، الصورة المتحركة

---

١٣١ – المرجع السابق: ص ٣٨٢.

١٣٢ – محسن عطية: أفاق جديدة للفن، ص١٦٨.

١٣٣ – شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص١٠١.

خيال وظل، وهم حركة عن طريق تداعى الصور بسرعة فتلحق الصورة التالية بالصورة الماضية فتنشأ الحركة. (١٣٤)

قد يكون هناك اهتمام بالحركة نظرا لأن الشكل المتحرك يجتذب عيون الجمهور بعيدا عن الشكل الساكن، فإنه من المعتاد أن يتحرك الممثلون فقط عندما ينطقون الكلمات الخاصة. بأدوارهم وعلى الشاكلة نفسها، فإن المؤدين الذين من المفترض أن ينتبه الجمهور إليهم، يمرون أمام زملائهم الموجودين عند مقدمة المسرح، وعندما يلتفتون لكى يفعلو ذلك فإنهم يفعلونه ووجوههم متجهه نحو مقدمة المسرح ومتطلعة إلى الجمهور بدلا من أن تكون موجهة نحو مناظر المسرحية أو الديكور. ونتيجة لذلك كله يصبح الكثير من الجوانب الخاصة بالحرفة " الصنعة " المسرحية Stage Craftمتعلقا بالتوجيه أو المشاركة المناسبة لانتباه الجمهور فى العمل وذلك من خلال التحكم فى الحركة. (١٣٥) وقد استفاد مسرح الصورة من تقنيات تكنولوجية حديثة كثيرة فى الرؤية السينوجرافية البصرية الخاصة به مثلما استفاد من مدارس تشكيلية عديدة فى تطويره، وهكذا استفاد من الرسم الحديث فى تسطيح الصورة على خشبة المسرح وحيث يجرى التمثيل بشكل معملي، أى من خلال التركيز على الحركة فى المكان، حيث يمكن استخدام الحركة الفردية الطبيعية للعارض كنقط البداية فى العرض. هكذا يجسد المسرح الحديث أفكار الحركة والتتابع والتغير والمشهدية والتلاعب بالأفكار والصور، وهو يجسد ذلك كله من خلال اهتمامه بالصوت والصورة والحركة والإيماءات والسلوك غير اللفظى، وكذلك المزج بين تقنيات التشكيل والسينما والباليه والرقص التعبيرى وفنون

١٣٤- حسن حنفى: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد ٦٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٤.

١٣٥- جيلين ويلسون: مرجع سابق، ص ٢٢٧.

التصوير الفوتوغرافي والسينمائى والتليفزيونى والرقمى، ومن تقنيات الكمبيوتر والاتصالات المختلفة، وهى تقنيات انتقلت أيضا إلى الفنون التشكيلية خاصة فيما يسمى الآن بالفيديو آرت حيث المزج بين التصوير الفوتوغرافى والتليفزيونى والموسيقى والمسرح والفن التشكيلى بمعناه المعروف والمألوف. ([١٣٦]) يقول بيتر إيدين Perer Eden بالنسبة للمشاهد فإن المسرح يصنع - بصريا-عالمه الخاص.([١٣٧]) المسرح إذا واحد من تلك الفنون التجريدية والمتشددة، كما هو حال النحت والرسم، التى تصير إلى هلاك متى سعت إلى تعمق التفاصيل والأمور الدقيقة. غير أن المسرح يتميز بقوة تأثيره وسحره رغم بقائه تجريديا؛ فهو لا يستدعى التعلم المتسلسل، ولا الدرس المتأنى، ولا الاختيار، إنه يفرض نفسه منذ البدء، ودونما محاذير. فلا يتوقف أى متفرج حيال فقر الملابس، أو بساطة الديكور أو غرابة لنا.دفات، متى ما كان الحدث الدرامى قويا.([١٣٨]) وتلك من أهم الجماليات المسرحية التي يحاول المسرح أن يقدمها لنا.

---

١٣٦ - شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص ٥٨٠.

١٣٧- مدحت الكاشف: مرجع سابق، ص ٢٢٦.

١٣٨- آلان إميل شارتييه: مرجع سابق، ص ١٧٢.

المراجع :

أولا : المراجع العربية .

١- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢- آلان إميل شارتيه: منظومة الفنون الجميلة، ترجمة سلمان حرفوش، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٨.

٣- أميمة على أحمد: التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٨.

٤- برنارد مايزر: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.

٥- بيرت أو ستيس: العرض بوصفه تعبيرا مجازيا، ترجمة محمود كامل، مجلة الفن المعاصر، العدد الرابع، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦- جون هارتلى: الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣٨، ج ١، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧

٧ - جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٥٨، الكويت ، ٢٠٠٠.

٨- حسن حماد: مقدمة كتاب علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، تأليف سامى إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨.

٩- حسن حنفى: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد ٦٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٠- روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدى محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.

١١- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

١٢ - سامى إسماعيل: علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٨٠، القاهرة، ١٩٩٨،

١٣- سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩.

١٤- سكوت دى لاهوتا: المسرح والرقص والوسائط الجديدة وتكنولوجيا المعلومات، ترجمة سومية مظلوم، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، العدد الرابع، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٥ - شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة ٣٦٠، الكويت، ٢٠٠٩، ص ٣٣١.

١٦- _____: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧. ص,٤١

١٧ - _____: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة ١٠٩، الكويت، ١٩٨٧.

١٨- _____ : عصر الصورة السلبيات والايجابيات ، سلسلة عالم المعرفة ٣١١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٥.

١٩- فاسيلى كاندنسكى: الروحانية في الفن، ترجمة فهمي بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، والجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٠- فاروق عبد القادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

٢١- كاثى تيرنروسين ك.برندت: الإعداد الدرامى وفنون العرض، ترجمة محمد لطفى نوفل، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٨.

٢٢ - ليوناردو دافنشى: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٣- مارفن كارلسون: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٤ - مارى تريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

٢٥- محسن عطية: أفاق جديدة للفن، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٥,

٢٦ - _____: مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٢٧- محمود بسيونى: الفن والتربية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤٠.

٢٨- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٢٩ - نبيلة إبراهيم: القارىء فى النص، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٤. نك كاى ٣٠- نك كاى : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة ، سلسلة الألف كتاب الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠.

٣٠- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.

ثانيا : المراجع الاجنبية .

1 - Langer,SusanneK:Philosophical ketches, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1962.

2- Mikel Dufrenne : The Phenomenology of AestheticExperience. Trans Edward S Cssey , et al , Evanston : Northwestern ,University Press , 1973.

3- Roman Ingarden: The Litrary Work Art. Translated with an Intoduction by George Grabwics.Evanston:NorthwesternUniversity Press. 1973.p20.

4- Wolfgang Iser : The Act of Reading A Theory of Aesthetic Response , Johan Hopkins University , Press Baltimore ,1978, p 77.