مكونات بنائية الصّورة وتجلّيات السّيمولاكر في العرض المسرحيّ المعاصر، مسرحيّة توبيخ أنموذجاً

طالب الدكتوراه عمّار صالح مهدي

أ.د. المتمرس. عبد الكريم عبّود عودة

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الملخص :

عملت مكونات بنائية الصورة وتجليات السيمولاكر لأنشاء تجربة مسرحية غنية وفريدة ومعبرة. تعتبر هذه المكونات ادوات قوية تساعد في ايصال رسالة المسرحية. مستخدماً المخرج المسرحي تجليات السيمولاكر لإيجاد تفاعل بين العرض والمتلقي لتحفيز التفكير والتأمل وخلق تجارب معقدة ومتعددة المستويات ليجسد السيمولاكر الافكار والرموز البصرية التي تعبر عن الثقافة والمجتمع والسياسة في العرض المسرحي المعاصر.

الكلمات المفتاحية : (صورة، تجليات ، السيمولاكر) .

Structural components of the image and the manifestations of the simulacrum in the contemporary theatrical performance, a play of rebuke as an example

Doctoral student Ammar Saleh Mahdi

Pr. D. Experienced. Abdul Al Kareem Abood Oudi

University of Basra / College of Fine Arts / Department of Dramatic Arts

Abstract :

The structural components of the image and the simulacrum manifestations worked to create a rich, unique and expressive theatrical experience. These components are powerful tools that help convey the message of the play. The theater director uses the manifestations of the simulacrum to create interaction between the show and the recipient to stimulate thinking and contemplation and create complex, multi-level experiences so

that the simulacrum embodies the ideas and visual symbols that express culture, society and politics in the contemporary theatrical performance .

Keywords : (image, manifestations, simulacrum) .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

احتلت الصورة مساحة مهمة خلال مراحل تطورها التاريخي، بوصفها أهم المنتجات البشرية، وسيادة كبيرة من خلال تطور خطابها الفني وفقاً لمنطلقات ما انتجته التراكمات الاجتماعية والثقافية والفكرية، وما تعكسه التعبيرات الاسلوبية لتحمل في داخلها رسالة مؤثرة حتى بلغت ملتقى الفنون وجوهرها، وتستخدم كوسيلة معرفية لها اثارها، ومنها قراءة جزئيات وكليات متطلبات فهم الواقع، وأثراً بارزاً في تطوير تشكيل الوعي الجمعي الانساني. إذ وصلت من خلال تحولاتها المعرفية لغة خطاب العصر. وبلغت مكوناً رئيسياً من مكونات الانسان، اذ جاءت تحولات الصورة وبناءها مواكبة متلامسة مع التحولات التاريخية المتعاقبة، وما أنتجته هذه التحولات من مفاهيم جديدة لبث الصورة مع كنوز تكويناتها المتوافقة مع المنطلقات الفكرية في مواكبة متغيرات مفاصل أنظمة الحياة السياسية، لتصبح وسيلة للتواصل الفعال، وما تمنح الإنسان من قدرات مهارية في التفكير من خلال جوانبها المتعددة، والمتجددة في أشكال تفاعلها مع الواقع.

في ضوء المفاهيم الجدلية للفن المعاصر، شهد المسرح تحولات في تبلور مكونات وبنائية الصورة من معطيات الفهم والمفاهيم، ومن معطيات لغة العالم الجديد، حيث مرت الصورة المسرحية بممارسات التجديد، والانفتاح من خلال تقويض التسلسلات الهرمية وكسر المألوف البصري، والتعبير عن أسباب وجودها النابعة من الفلسفة وتصورات ما بعد الحداثة بمكانة انتاجها ومحتوياتها.

وفي ضوء هذه الإفرازات نشأت متغيرات وهذه المتغيرات تتسارع وهذا التسارع مرتبط بعصر الرقمية، والوسائط الفائقة، وعصر التواصل التي كسرت الحواجز، هناك انتقال جديد جاء ضمن بيانات مفهوم (السيمولاكر) وما صاحبه من جدل اشكالي، واشتباكات مباشرة في خلخلة البصر ايهاماً ليضع في خطاب معقد وطويل وصل ذروته، بتخفياته، وتجلياته، ومسمياته المختلفة، والمتناقضة (زائف – خداع – عدم تناسق – لا تشابه – تناسخ) بعمليات تعويضية استبدالية مغادرة المعادلة، والرسم البياني، ونسقية واشتراطات الحداثة المعيارية المنضبطة، لنرى الصورة منفتحة بقوة التحرر الديمقراطي عبر تمرحلاتها المتنامية، وفقاً لاختلاف مناهج التفلسف، واتجاهات الما بعديات، بالتزامن مع

التطورات الفورية والمتنوعة (التكنوصناعي) مؤدياً في ذلك السيمولاكر كلاعب في الممارسة والإنتاج والمعنى، عاملاً بـ "استراتيجية لتوليد الفوارق واقتحام الاختلاف داخل الهوية والتعدد داخل الوحدة، والاخر داخل الذات وهذه الصورة الجديدة محاولة لتجاوز الصورة المغلقة فهي تقتحم المعاني داخل الحركة الفعلية للتاريخ وتقضي على هيمنة الاصل وسيادته"(١).

ان العالم في ارتباك فلسفي ووجودي ونوع من التحولات العاصفة التي يصطدم بها المدى التاريخي الموضوعي مع الانسان في ذاته، وكيف يستطيع الانسان المعاصر ان يعقد مصالحة بين هذه المستويات المتضاربة للحقائق الوجودية، لنرى ان السيمولاكر قائم التحديث وفقاً لتطور المادة وتنوعها في عملية الانتاج بما يتناسب مع مستجدات واقع الحياة الجديد، في غزارة صورية متعددة الاشكال، والمصدر، والمعنى في تغذية المسرح، من خلال العمل على معطى المصطنع، والاصطناع (المتحولات) من خلال تجريد الصورة من واقعها الانساني المؤثر في المسرح (البشري) الحي، والذهاب الى واقع مغاير مستلب الروح (اللابشري) وتحول العرض المسرحي نحو تشويه المقدس بالتحول نحو المدنس بخلخلة مفهوم الجمال وتفكيكه بمضاعفة الصورة الحادة والقلق، والمبالغة والافراط في الحيوانات والدمى باستخدام (النسخ الآلي) ومنحهم الحياة، وكذلك الألوان الخادعة والضوء، والشاشة، ووسائط تبث الموت والدم والحروب، ونشر التعقيد والتنافر والوهم في المنظم وغير المنظم، بمزج الطبيعي مع الصناعي، واستخدام التقنيات الفائقة لخلق صورة غير تمثيلية في تمثيل الواقع المادي المعاصر، مبتعداً ابتعاداً متزايداً عن الأطر الكلاسيكية، والمثالية في الأصل، والأيقونة والتشابه، والحداثة العقلانية في البناء والتوازن، والسبب والنتيجة في عملية التخلي عن الممارسات التقليدية السائدة في الواقعية وآليات تكوينها الشكل هو انعكاس للواقع.

من الطبيعي ان (الخداع – التناسخ – عدم التناسق – اللاتشابه – التضخيم) في الصورة لا يحدث إلا من خلال عملية اخراجية، وأن الصورة بواقعيتها عندما تجتمع مع وعي الفنان المسرحي من منظور مفهوم السيمولاكر لا تتحقق الا من خلال عمليات الاصطناع، حيث استثمر الفنان مفهوم السيمولاكر كقوة فعالة في صنع الصورة بناءً على تأثير اتجاهات ما بعد الحداثة لشرح العالم المتغير بلغته الجديدة.

أو ربما نجد تفسيراً محدداً لهذا العالم الذي نعيش فيه من باب آخر من قبل الفنان في ما بعد الحداثة، ولهذا لا يوجد معنى ثابت وساكن كما هو الحال في المعنى الديناميكي والمتغير لإعادة بناء الصورة وإنتاجها واستهلاكها. حتى نرى أنفسنا في ثورة وعصر الصورة. لنرى أن السيمولاكر بصورته قد تحول إلى خطاب جديد يختلف في فلسفة التجسيد عن الخطاب الذي عرفناه سابقًا، ومن هنا يمكن طرح

مشكلة البحث بالتساؤل التالي : **(ماهي منطلقات تجليات صورة الخطاب الدرامي النابع من مفهوم السيمولاكر ؟ وكيف تحول صيغة بناء الصورة الواقعية ضمن الرؤية الإخراجية ألمابعد حداثية إلى صورة السيمولاكر ؟)** وعليه صاغ الباحث عنوان بحثه الموسوم **(مكونات بنائية الصورة وتجليات السيمولاكر في العرض المسرحي المعاصر).**

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه بما يأتي :

١- تتجلى اهمية البحث في ابانة وتحديد مكونات بنائية صورة السيمولاكر وتجلياتها في كشف حقيقة الواقع، ومميزات المعالجات الاخراجية التي ترتبط بمحور تفعيل مكونات التشكيلية الصورية ضمن الخطاب الدرامي في العرض المسرحي المعاصر.

٢- يفيد دارسي الفنون الجميلة، والمسرح خاصة، المخرجين صناع العرض المسرحي لأثراء فاعلية الابداع الجديدة وتوجيه الممارسة المسرحية نحو الاكتشاف والتجريب .

اهداف البحث :

١- التعرف على فاعلية مفهوم السيمولاكر، وتمثلاته الصورية في الخطاب الدرامي المعاصر.

٢- الكشف عن مكونات بنائية صورة المسرحية عبر تجليات السيمولاكر في العرض المسرحي المعاصر.

حدود البحث :

١- الحدود الزمانية : ٢٠١٣ .

٢- الحدود المكانية : العراق .

٣- حدود الموضوع : دراسة مكونات بنائية الصورة وتجليات السيمولاكر، ضمن الخطاب الدرامي في الفن المعاصر وتحديداً في (فن البوب آرت – السوبريالية – فن الميتافوسيس – الابستمولوجيا المعاصرة – التداخل والتجهيز – الواقع الافتراضي – الوسائط المتعددة الفائقة – التكنولوجيا والتقنيات)

تحديد المصطلحات :

الصورة لغوياً :

يعرف (عبد الحميد) الصورة : "صور تصويراً متصور ، وتصور الشيء. توهمت صورته فتصور لي والتصاوير، التماثيل. وصارت: إمالة (فصرهن أليك) ، أي وجههن إليك وصار الشيء أي قطعه وصله (فخذ اربعة من الطير فصرهن)"[٢].

الصورة اصطلاحاً :

يعرف (دوبري) الصورة : "هي البناء الذي ينقل الأفكار عبر الوسائط ، وهي بهذا حضور العلامة الفعلية التي لها ميزة تكمن في أنها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته"(٣).

التعريف الاجرائي للصورة :

مرايا بصرية تعكس بعدساتها المكثفة الواقع المتخيل الجديد على وفق هندسة فكرية ورؤى فنية، لها دورها الاستعمالي في بناء الواقع وتحديده، تعبر عن الموضوع المنتج بلغة الخطاب البصري المعاصر .

التجليات لغوياً :

يعرف (الجواهري) الجلي : "تقيض الخفي. والجلية: الخبر اليقين، والجلاء بالفتح والمد: الامر الجلي.

ويعرفه ايضاً : جلى الشيء، أي كشفه ، وهو يجلي عن نفسه، أي يعبر عن ضميره. وانجلى عنه الهم أي انكشف. وتجلى الشيء أي تكشف"(٤).

التجليات اصطلاحاً :

يعرف (الابراهيم) فلسفياً : التجلي : "رفع حجاب الظلمة عن بصر المبصر ليشهد من ذات المتجلي على قدر طاقته في حد عجزه، وكلام بصره عن مشاهدة نور اللاهوت من غير تغير ذات المتجلي بحركة توجب الانتقال من حال الى حال"(٥).

التعريف الاجرائي للتجليات :

عملية استظهار الصورة واشهارها في الكشف عن قوة طاقتها الابداعية والتعبيرية، وقيمة مضمونها الفني، والجمالي ضمن نطاق دائرة المنجز الإخراجي المعاصر للعرض المسرحي .

السيمولاكر اصطلاحاً :

يعرف (جون ليتشه) السيمولاكر : "الصور الزائفة"(٦).

ويعرف (جيل دولوز) السيمولاكر : في المغايرة والاختلاف "المظهر الخداع بأنه ليس محاكاة او تقليد، ولكن الفعل الذي بواسطته نجد ان فكرة النموذج والوضعية المفضلة قد قلبت"(٧).

التعريف الاجرائي للسيمولاكر:

صورة مخادعة مثقلة متناقضة التمظهر والتصور، قائمة وفائقة التحديث والتنوع، تحمل مشروعاً ايجابياً كبيراً في دورها الاستعمالي، تكشف عبر تجليات فعلها اللاواقعي حقيقة العالم الواقعي المعاصر، واشتراطاته الفكرية الجديدة، ويتشكل خطابها الدرامي برؤية اخراجية مغايرة .

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

المبحث الاول : عناصر الفن البنائية لصورة السيمولاكر .

يقول (جون ديوي) "لا شك ان البيئة حين يطرأ عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية، أنها تتطلب اساليب جديدة من التغير"[٨].

وهي اشتراطات وصف المرحلة من الناحية النظرية والتطبيقية على وفق نسبية زوايا النظر الفكرية والفنية وما انتجته تيارات مابعد الحداثة من موجات متعددة رافضة التحديد الدقيق عبر القراءات الفاعلة للتحولات والذي انعكس في وصف الصورة والمجتمع لنرى السيمولاكر راصداً مستمراً للتحول في المجتمع المعاصر ليمسرحها بخاصية تخطي النمط العادي وابتداع عوالم مغايرة متمثلا بتجليات رؤيته الجديدة في تعرية الواقع وكشفه متجهاً الى المصطنع والاصطناع كوسيلة للتعبير عن تشكيل خطاب الصورة وذلك عبر فن الشعبي (البوب آرت) في التوظيف كمفهوم جديد للصورة يأخذ مدى تطبيقها في عالم القيم الجديدة في التناقضات الداخلية والخارجية مشكلاً انتقالة فعلية في تمثله السيمولاكري، إذ "اصبحت الصورة الفنية تستنسخ بكل اشكالها الفوتغرافية ، والاعلامية والمنتجات الاستهلاكية، وتعد هذه المرحلة الاولى التي شرعت بها الصورة الفنية فكرة الاستنساخ والتكرار"[٩]، ارتبط السيمولاكر بحركة البوب ارت وهي مؤشرات حقيقية لخطاب تواصلي جديد وبطرائق توسعية جديدة في التولد في النظر الى العالم بتقديم الواقع برؤية نقدية تهكمية تمسرح بخطابات تنبيهية عبر تقنيات شكلت هدفاً بأداءات مختلفة للمجتمع الاستهلاكي ليدخل الفن في جوانب المجتمع محاكيا التطورات الفعلية التي تلامس مركزية الذات والترويج السياسي لتتحول الصورة المنتجة من حيز النسخ الآلي الى الممارسة الفنية وتركيزها في بث ما هو بصري في تجميل المظهر كثقافة مغايرة على جودة المحتوى وهي طرائق اشهارية ترويجية في الاستفادة من التقنيات المتطورة في الطباعة والفوتوغراف والقص واللصق عبر ميكانيكية الشعارات والذي ابدع فيه الفنان (اندي وارهول)، والتي وظفها الفن والمسرح تحديدا كخطابات بآلية الطلب والعرض وايهام المتلقي عبر هذا الفن (البوب – الشعبي) فن الجماهير ليوصف البوب ارت على انه "احتفاء بالبصري واللعب على الغرائز ليبدو الاشهار احد خصائصها سواء على المستوى التجاري المتعلق بالمواد الاستهلاكية او السياسي المتعلق بالزعماء او الثقافي المتعلق بالمشاهير، او الجنس (...) الذي ربطها بإيحاءات جنسية بغية تكثيف الترغيب في الاستهلاك"[١٠]، وهي وقفة ضد الفن التجريدي اللاشكلي باتجاه الواقعية الجديدة التي تناولت قضاية اجتماعية معقدة بأسلوب ما بين السخرية والتهكم صورة عاكسة الموقف الحيادي للفنان بطريقة خلط ما بين الفن والسلعة المستهلكة والتي وظفها المسرح بتقنية (المونتاج – الكولاج) في الفن التجميعي (التركيبي): (فن البوب، الدادائية الجديدة، الواقعية الجديدة) بأصطناع صور بأشكال جديدة كوسائل معبرة عن الخطاب الحديث احد الوسائل التي

اعتمدها السيمولاكر للتعبير عن مضمون تجلياته كقيمة جمالية التجربة والخطاب الجماهيري ليأسس السيمولاكر لشخصيته الفنية قاعدة جماهيرية تحاكي ما يحيط بالمجتمع في الكشف والاستبيان الصريح في فرادة الرؤية التأكيدية وطرائق الطرح والتفتح التي يقدمها السيمولاكر، وقيمة المعالجة لنجد ان السيمولاكر يهدف الى التوسع في التجربة والطرح الفني، وعليه ان صورة السيمولاكر تتحقق وتتجلى وتتنشط من خلال الآتي:

١- الادوات التي يستخدما فن البوب ارت. في صناعة صورة السيمولاكر.

٢- الوسائل التقنية المستخدمة في فن البوب ارت. تتحقق صورة السيمولاكر (المونتاج، والكولاج، والتهجين، والرقمية).

٣- المشكلات الاجتماعية المستحدثة في العالم.

وعليه فأن تطور صورة السيمولاكر قائم متواصل مع استمرارية توافر التقنيات الحديثة المستحدثة في بناء وتشكيلها لتكون صورة السيمولاكر (صورة جماهيرية) يصنعها التواصل المستحدث في قراءة للمشكلات الانسانية والاجتماعية كمشروع عملي جماهيري يحاكي العالم بنظرة ولغة وطرق جديدة لتخول الفنان بالانفتاح والتعايش مع القيم الجديدة المستحدثة ومع التطورات التقنية والتكنولوجية عبر الفنون التجميعية والتركيبية، على الرغم من ان في "الفن التجميعي (التركيبي) كان ناشئا عن تجارب اولى للكثير من اعمال فناني التكعيبية والدادائية والسريالية، فالتكعيبيون كانوا قد استنبطوا الكولاج بوصفه وسيلة لاكتشاف الاختلافات بين التشبيه والحقيقة، ثم قام (دوشامب) توجيه الانظار الى الجمال الفني الذي يكمن في المادة غير الفنية والمأخوذة من مادة الاستهلاك اليومي واحالتها الى عمل فني بحد ذاته، اطلق عليها (المصنوعات الجاهزة) واستخدمها بوصفه مفهوما جديداً بهدف التمرد على المفاهيم السائدة (...) مهاجما بها الجماليات التقليدية الموروثة"[١١]، في عملة تفاعلية مع الافكار العبثية والغرائبية والتصارع مع المنطق والطبيعي كتحول في خلخلة الصورة لصدم الوعي عبر الممارسات الجديدة من التناقضات الداخلية والخارجية التي تفرض سيادة السيطرة على فكر المتلقي عبر تنوع طرق الرؤية الذي وجد نفسه امام صورة لا تنتمي للذاكرة والمحمولات التاريخية، بوصف "ان هذا التحول في بؤرة الموضوع قد دفع فن مابعد الحداثة الى النظر في زوايا لم تكن الى حد قريب ذات قيمة فنية، وانتقل من فوقية الفن الى طبقات ومواضيع تداولية مبهورة الذي يضم الاعلانات والكاريكاتير(...) وما يطلق عليه الادب المكافئ او الموازي"[١٢]، بوصف ان عملية الاقتباس اختلفت ليس فقط عند التشكيلين وانما ايضا عند الكتاب، وذلك من خلال الغرابة التي "يدخلونها في نسيج اعمالهم الى درجة اصبح تمييز الخط الفاصل بين الفن الراقي والتجاري شديد الصعوبة"[١٣]، ما جعل من قوة التجميع والتركيب اثراً واضحاً على مسرحة الصورة التشكيلية حيث "اعطاء الطابع المسرحي للعمل الفني الذي سعى الى تداخل الفنون الادائية مع الفنون التشكيلية والخلط بين المسرحة

والتصوير"[١٤]، ان التفاعلات الفنية او الاتحاد ما بين الفن المسرحي والتشكيلي ليعطي هذا الخلط المسرحي التصويري الشكل الجديد للفن المسرحي التشكيلي (طابع تشكيلي) و (طابع مسرحي) في الفن التشكيلي الادائي عبر التركيب والتجميع الذي حقق وجوده في فنون ما بعد الحداثة تيارات فن الحد الادنى الذي اتجه العمل الفني الى التغير الشكلي للمنجز التصويري. بالآتي العلاقة بينهم تتمثل في أن السيمولاكر قد يكون نتاجًا لعملية التصنع والاصطناع، حيث يتم خلق الواقع الافتراضي أو البديل بدلاً من الواقع الحقيقي.

- **البوب آرت.**

اتخذ فن البوب آرت بعداً جديداً في رفع الحواجز والسكونية وذلك بـ "استخدام اللامألوف واستخدام المفارقة لإحداث استجابات غير مألوفة"[١٥].

في عملية انسلاخ لتكوين ارضية جديدة ليأخذ العمل الفني مسارات ودلالات مختلفة في عملية التلاعب في بنية وتوظيفها خامات النص البصري بأساليب التكوين بإدخال النموذج التشكيلي (خامات) على المنجز الفني واحلال خلخلة في (السطح البصري) طبيعة الصورة وتشكيلها لتأخذ الصورة أبعاداً جديدة (البعد الثالث) بأشتقاقات فيزيائية وكيميائية ينسج تشكيلاتها المتخيل الايهامي (مزاجية الفنان) بتجريباته المختبرية الذاتية في عملية التركيب التقني مع التوجه الفني في مسرحة التطبيقات التشكيلية بوصف (دوشامب) "لقد مضى التصوير للأشياء"[١٦]، وهو بيان واضح للانتهاء عصر التعبيرية واحلال المصطنعات، وخلق ممارسات جديدة كتحولات حقيقية في الفن، ومن خلال فن التركيب المستقل يجد السيمولاكر تجلياته. البوب آرت والسيمولاكر تتشاركان في العلاقة المتبادلة بين الفن والتمثيل الافتراضي للواقع، البوب آرت، وهو نوع من الفن يستخدم الصور والرموز من الثقافة الشعبية، وغالباً ما يستعمل السيمولاكر كأداة لتقديم الأفكار. بينما السيمولاكر، والذي يشير إلى الواقع المحاكي أو الصور الافتراضية، يمكن أن يشمل الرموز والصور التي يعيد تقديمها البوب آرت. في هذا السياق، البوب آرت يمكن أن يعد مثالاً على السيمولاكر، حيث يعرض صوراً محاكاة للثقافة الشعبية بطرائق غير تقليدية ومبتكرة.

- **الكولاج .**

عمل فنانوا ما بعد الحداثة على تطوير فن الكولاج توافقاً مع تحولات العالم وتطوره بعد اكتشاف اهميته ودوره الفني متوجهين الى مدى ابعد مما وصلت إليه التكعيبية عند الرسامين (بابلو بيكاسو، وجورج براك) اذ "حاولوا العثور على جمالية خاصة تميز اعمالهم الفنية، من خلال تلك الوسائط الاستهلاكية بتركيزهم الاهتمام على نسيج اللوحة، وهو عامل دفعهم لخوض تجارب اكثر جرأة مع المواد فسعوا لتطوير تقنية الكولاج والمصنوعات الجاهزة"[١٧].

وهي عملية تحول في البنية الاساسية لمكونات العمل الفني بقيادة فنية، الذي اتاح اعادة الصياغة في عملية التداخل والتلاعب المثير في تشكيل الصورة او الشكل بطريقة القص واللصق بين العناصر بعيداً عن التماثل وذلك بـ "ترابط مختلف المواد، بغية اثارة توتر ما، ومحاولة كسر أحادية المنظور والتهرب من الايهام الطبيعي"[١٨]، وعليه فأن تقنيات فن الكولاج الذي يتخذ من عملية القص واللصق، الذي يفتح ابواباً للتشجيع على التجريب مع المواد او الخامات المختلفة للخروج من قالب تشكيل المادة الواحدة (الوحدة العضوية) والتحول عبر التراكيب للتصادم المستمر بعيداً عن التوليف في اثارة توتر في المخزون البصري التقليدي، والكشف عن صور بصياغات تشكيلية بأبعاد منظورية عالية بدلالات غير مألوفة لكسر الايهام، حيث ان "الالصاق يعمل على دلالات الاثر، اي على ماديته. فوجود مواد غير ثمينة وغير منتظرة تضمن افتتاحية الدالة على الاثر وتجعل من المستحيل اكتشاف نظام او منطق (...) لهذا الفعل الاستشهادي (citationnel) وظيفة، ذاتية النقد، لأنه يشطر الغرض ومعانيه، وكذلك المخطط الفعلي، والمسافة (distance) الفاصلة بينهما"[١٩]، وذلك من خلال "استعارة لجزئيات مباشرة من الواقع ولصقها ضمن المنجز الفني بطريقة مميزة"[٢٠]، للحصول على استقلالية الأشكال برؤية فنية بتعقيد الشكل من خلال التراكيب المعقدة باختلاف نسب القطع واللصق الجزئي خاصة بتجاوز الهندسة الخطية والمسطحة للخروج من الاشكال الاسطوانية والكروية، التي تحاوط الصورة للدخول بتجريدية الرمز لتحصيل الغموض، التي تقوم ما بين التخيلية والدوافع الذاتية بالتجريب بالاستعارة والاقتراح المفاجئ وقطع المسافات وتذويب الفواصل لتحقيق وهم تدفق المعنى، والهدف في تشكيل الصورة المزيفة للسيمولاكر والوصول لأعلى درجة في التزييف وتجربة التخيل وأدنى درجة في مكونات عناصر الصورة المجهزة، معبراً عن نقد الواقع عن طريق تحويل الأشياء المرئية من الواقع إلى الفن مستفيداً السيمولاكر في تكوين صوره من تقنية الكولاج في تجلياته، وما ينتج الكولاج ازمة وهي صناعة نوع من الحياة في العالم الصناعي من خلال استعارات غير فنية وإحالتها لعمل فني وتغريبها، وان استخدام عناصر مختلفة المواد (تركيب مكونات) عناصر متضادة لـ(تجاوز هويات) في الشكل هي اشارة لصورة الحياة المزدوجة (عالمين) او اكثر في التعبير، والعيش دون ضمانات او تأمين في الواقع الخارجي. في هذا السياق قد يكون الكولاج تقنية تلبي لعبة مفهوم السيمولاكر، ومسلك من مسالكه في تحقيق تجلياته وخطاباته، حيث يمكن ان تتحول الصور والقصص المجمعة الى واقع جديد يتجاوز الواقع الاصلي، اذ إنهما يتعاملون مع القضايا المتعلقة بالحقيقة والواقع وكيف يمكن ان تتغير هذه المفاهيم من خلال التمثيل الفني.

- **المونتاج (MONTAje).**

عرف المونتاج كتقنية وآليه لصياغة الصورة المشهدية، وتوظيفها تبعا لأغراض الفن. اذ ارتبط معنى ومفهوم المونتاج بالقص واللصق/ التركيب للصورة وهو ما عرف ككلمة ومعنى وتقنية "ما ألتحم طرفاها الواحد بالآخر تعط الشكل النهائي"(٢١).

بمعنى: المونتاج = التوليف (أ + ب = أب) في تكوين علاقة تساهمية، وهي مواصفات طبيعية تحقق صورة متجانسة وديمومة بحركة تمفصلية مكشوفة الاقطاب في القص واللصق او التركيب، وهي مرحلة مونتاجية عملت على السرعة والاختصار والتسلسل السليم بمعنى (التنسيق) للحصول على صورة متكاملة المعنى المنطقي، غير إن المونتاج السيمولاكري عمل على التداخل اللعبي في تشكيلاته لأن "مفهوم المونتاج ليس الا خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية، وهو قانون التجاور (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة، فهي واحدة من الرسائل العلمية الشائعة جداً في فن المونتاج الذي يشكل حالة خاصة لهذه العملية"(٢٢)، لخلق الايهام والدهشة، وذلك برابطات او جمعيات حرة بين الدوافع البصرية (او توليف فكري) عبر "الصدمة" والنزاع لقطعتين متعارضتين الواحدة للاخرى"(٢٣)، بتجاوز المجاورات العضوية والعمل على اللاعضوية، وهذا ينطبق على المونتاج في الالعاب اللغوية في النص، والسمعية البصرية والجسدية، وذلك بقص جزء من الجزء او الجزء من الكل نابع من ضرورة بصرية او سمعية في حجم، وكثافة، ومساحة القص بتغير مستمر حر يرتفع، وينخفض لهدم المركزية لتحقيق الاختلاف نابعاً من رؤية ذهنية مغايرة عن مفهوم المحاكاة التقليدية عبر التركيب البنائي الصادم والمتعارض مع الطبيعي المألوف، وهو بعيد عن ما حدده مخترع المونتاج (بغريفيث) في (الشكل الاول والثاني للمونتاج) ضمن (القانون الاول والثاني) بأنه "تركيب الصور/ الحركة كتنظيم وكجسم ووحدة عضوية كبرى (...) وننظر الى هذه الاجزاء في علاقتها الثنائية التي تشكل مونتاجاً متناوباً ومتوازياً، اي ان صورة الجزء تعقب صور جزء آخر بناء على ايقاع معين. ولكن يجب على الجزء والمجموع ان تكون لها صلة، وان يتبادلا ابعادهما النسبية"(٢٤)، وهو ما يشكل المونتاج بمعناه الطبيعي في عملية التنظيم للصورة من خلال عملية التقطيع والتركيب المتجانس (العضوي) في تشذيب وترتيب تسلسل الزمن وتعاقب المكان وفقاً لنظام ايقاعي محكم، وهي عملية امتزاج للأجزاء (عملية قراءة زمنية ومكانية) في تقليص المسافات في الشكل الواحد للـ(المجتمعات- الحضارات) وهي للتوحد ما بين الجزء والكل، إذ يكون القص داخلي لتقريب المسافة (الحركة) او الفاصل يعمل بنسبية تبادلية للوصول لنقطة او مجموع عبر تنظيم محدد ولسبب معين في رسم اثر (الفعل) في بناء الصورة المستقرة، وعليه فأن الحجة او السبب واثر فعل العلاقة الداخلية والخارجية في ثنائيتها وتباينها قائمة على جدلية فارغة وهي ما تشكل مرحلة الحداثة وهي كالآتي:

١- المونتاج المتناوب = متساهم متضافر = مونتاج متسارع (في الوصول والاتصال) .

٢- المونتاج الموازي المتقارب = تعاقب الاجزاء المتجانسة .

غير ان المونتاج ضمن تجليات السيمولاكر ليعمل كبديل جدلي للحياة الموازية لمسرحة فعل الصورة من خلال علاقات المواجهة لمحاكاة الراهن بلباس السيمولاكر وذلك من خلال المونتاج اللولبي المفتوح او الطافر ضمن (القانون الثالث) قانون (القفزة النوعية) كشكل جديد متجاوز القانونين الاول، والثاني العاملين في اسناد الاصل، وذلك بالعمل على وفق النشوء الفجائي لنوعية جديدة لتوسيع دائرة حدود المعنى بالقفز صورياً من قوة الى قوة اخرى وفقاً للمعنى الترابطي للصور (المشهدي) للوصول لأبعاد جديدة في التأويل، وذلك بالعمل على (الاستبدال الجزئي)*[٢٥]. لتكون آلية العمل بالقص والتباين في بنية الصورة بالعمل سعياً في على تغير اتجاه وحركة الفعل لاغياً القص الاستقرار وتفاصيل الشكل بالهبوط الى اللامعنى بالمجاورة بالشكل المقطع الاصلي، وبناء في اللصق او التركيب معنى تأويلي بـ(الحقن) بالمجاورة لإنشاء التصادمات في المعنى الجديد والايهام بكسر التوقع بتجاور الصور غير متجانسة في التركيب والاجزاء في (حجم-نوع-مادة-حركة-زمن) مكونة المونتاج جمالياته في الدمج المتعمد ما بين الطبيعي والتكنولوجيا المعاصرة ضمن نطاق التخيل والقدرة الإبهامية وبروز الاصطناع في التمسرح كضرورة لمعاصرة العصر في رؤية توليفة مواكبة لأهمية الكشف، والتوضيح في نطاق الصورة الغرائبية وفاعلية الحركة المستدامة في زرع الشفرات وقراءتها لملاحقة المعنى عبر التجلي السيمولاكر. فضلاً عن القانون الرابع لدى (ذريغا فيرتوف daziga vertov) في (المونتاج المعاصر) بالعمل على (ما فوق الواقع) بتطوير نظام اللقطة السينمائية وعلاقتها بالاخراج المسرحي باكتشافه منظومات (ميكانيزمات) او (آلات) والعمل على تغير شكل الصورة عبر جدليته المونتاجية للصورة المعاصرة هي "ان الجدلية يجب ان تقطع الصلة بطبيعة ذات عضوية مفرطة وبإنسان سهل التأثر عاطفيا. وعمل على دمج المجموع اللامتناهي للمادة، وعلى ان يذوب الفاصل مع العين داخل المادة اي مع الكاميرا ولم يعد النقد الرسمي يفهمه"[٢٦]، بعملية خلق حياة غير آمنة (حياة اللاعضوية للاشياء)* في المادة بانتقاد تصوير الطبيعة، ومعاضة سيناريو بناء الفعل وذلك بإعادة توجيهها وبنظام بنائها بالتفاعل وللاحتمالية وبعيدا عن الابعاد المحدودة وكمية الاجسام المتحركة بـ(القص-اللصق-التركيب) بقص او تقطيع المسار الطبيعي في الشكل ومنح الحياة الغير العضوية بقوة التماهي بالتركيب او اللصق بعيدة عن عبء التكرار الصوري في تنشيط الذكرى لتجيش العاطفة والتأثر في التدرج العاطفي (الحزن/ الفرح) لتكون طبيعة المونتاج خارج السياق باستخدام اللقطة القريبة جداً في رفع قدرة الدقة وتفاصيلها للإظهار وكشف ذاتية الحدث وفخامته او دقة اللقطة في محورين: الاول في بشاعة، والثاني القوة الاغرائية للمصنع كقيمة جمالية للتأكيد على الاهمية الكبرى للمحتوى والاجزاء المتفككة والفوضة الملتصقة او فخامة الاغراء عبر تركيب المكونات كوسيلة اغرائية لزيادة قوة الصدمة او الادهاش والتوتر حول مسألة الاكتشاف عبر التزييف المفرط وهو ما يزيد من صدمة المتفرج

وتوحده مع الصورة وذلك باستخدام اللقطة القريبة جداً لتتحول عملية التلاعب في إعلاء مستوى التشويق، والترقب، والحث، واللعب بالعواطف وهذا ما عمل عليه الفن التجريدي في تجريداته[٢٧].ان العمل على اللحظة الخاطفة عين (الكاميرا) المادة ما هو الا "التعالق بين مادة غير بشرية وبين عين فوق بشرية هو الجدلية بالذات"[٢٨]، وهو العمل بعين الكاميرا في ملأ الفواصل واذابة الحركة واستبدالها باللحظة الخاطفة بقيادة عين الكاميرا، وهو الانتقال من الصلب الى السائل، بتجاوز المفهوم او المعنى الجدلي البارد التي تشاطرته القوانين السابقة في طرق المونتاج في التركيب العضوي وذلك عبر "الفكرة القائلة بأن المادية هي تاريخية قبل كل شيء، وأن الطبيعة ليست جدلية الا لأنها تندمج مع كلية بشرية ومن هنا تسمية "اللا اكتراثية" التي اطلقها ايزنشتاين على الطبيعة"[٢٩]، وعليه فإن الصورة تعيد بناءها الطبيعي دون حضور جدلي في انتقاد تصوير طبيعة الصورة الاصلية وانتقاد او تشويه في الحركة وفعل الصورة المخطط والمتوقع لتنتج عبر وظائف (الاختزال- تطويل-تقديم- تأخير-حذف-تكرار المتكرر) ليتحدد آلية (انتظام الايقاع) في حدود مادتها الاصلية (تاريخية) في المنظومة الواحدة في عملية المونتاج للصورة الرقمية لتكون عملية المونتاج طبيعية في حدود قص ولصقها المسافات الزمنية للصور عند تركيبها الداخلي في النوع الواحد او الخارجي في المادة الواحدة والتي تقودها رؤية جدلية مسالمة غاية في التنظيم.

ان تحول دور المونتاج من (التحسين) في الاختزال للوصول الى (الصورة الكبيرة) متوقعة المعنى الى (التمويه) في فوضى التكوين بإذابة المسافة الطبيعية المتوقعة في الفرز للمتلقي او المتفحص في الكشف عن الزمن او الحركة في نوع المادة في تركيب او لصق المتنوع عبر التخيل في ذات المادة لتحقيق الايهام عبر الصورة (3D) في التطور التكنولوجي الذي يستعين به المسرح سمعياً ومرئياً. إذ من خلال (العمليات التركيبية الجوهرية)* بقيادة تخيلية على "اساس عمل المخيلة التي تسلب الاشياء والظواهر استقرارها وامكنتها المشدودة إليها"[٣٠]، لتكوين عوالم مختلفة تأسس لأرضية جديدة بنفي الاصطلاح وآليه اشتغاله الصحيح المتعارف عليه في الصورة الاصلية لتفتيت جاذبية الترابط الطبيعي بإدخال المتناقضات بين الجزء والآخر، والآخر في الكل في بؤرة المركزية الكبرى لحصول الاختفاء عبر علامات متخفية يستعين بها رؤية المتخيل لتحقيق الايهام بحضور التكرار لولوج التغريب في الاصطناع بصياغة مونتاجية بإعادة الصياغة في الشكل والمضمون بحرية القص واللصق والتركيب مكوناً مونتاج لا خطي خارج السياق في تجليات ألعاب السيمولاكر السمعية والبصرية والكلمة لتكون سمات المونتاج في السيمولاكر كالآتي:

١- في التركيب اللعب على الاستبدال (الحذف) في الاجزاء وتجاوز تغير المواقع (تقديم- تأخير- اختصار).

٢- في اللصق اللعب على الربط بحلقات غير متجانسة تتعذر في اعادة تكوين الاصل.

٣- في التقطيع اللعب على الرؤية التخيلية الحرة في التفكير الذهني في التقطيع الحر.

لتكون اهداف المونتاج في التجلي السيمولاكري هي :

١- كسر التسلسل الزماني والمكاني واعتماد الحدث الآني في البناء في رفع مستويات التجريب والتأويل.

٢- تعطيل القاسم المشترك ما بين الماضي والحاضر واعتماد الافتراضي كحل استبدالي سائل الحدود متجدد الابعاد في الزمن والحركة والشكل والمضمون.

٣- قيام اللصق أو التركيب بنظام التصادم لصناعة الفراغ لإحلال الايهام.

٤- الاصطناع قائم على المتناقض في الجنس والصيغة في الاشتغال.

٥- اعتماد العلامة وسيلة في تكرارها للنفي والتنوع لخطابات في السمعية والبصرية بعيدا عن التدوير في تكرار المتكرر.

مما تقدم ان المونتاج والسيمولاكر يتشاركان في تحقيق علاقة معقدة ومتشابكة غايتها الغرابة والجديد، يتخذه الفنان كمسلك غايته الابداعية. لكون المونتاج هو عملية تجميع أو تجزئة مواد مرئية أو سمعية لإنتاج عمل فني جديد. من ناحية أخرى، السيمولاكر هو تمثيل أو محاكاة للواقع، ولكنه يخلق واقعاً بديلاً في حد ذاته. على سبيل المثال في السياق السينمائي، يمكن أن يكون المونتاج أداة فعالة لإنشاء سيمولاكر. عبر تجميع اللقطات وتجزئتها يمكن للمونتاج أن يخلق تمثيلات جديدة للواقع، وبالآتي يخلق سيمولاكر. الفيلم النهائي، الذي يتم إنشاؤه من خلال المونتاج، يمكن أن يكون بمثابة سيمولاكر لأنه يمثل واقعاً بديلاً وليس الواقع الفعلي. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للمونتاج أن يعزز الأثر السيمولاكري بتأثيره على الطريقة، التي نتلقى فيها المعلومات ونفسر الواقع. اذ يمكن للمونتاج تغيير السياق والمعنى والتأثير العاطفي للصور أو الأصوات، مما يخلق تجارب ورؤى جديدة للواقع.

- **التهجين والتجميع/ التركيب.**

عمل السيمولاكر على تقنية التجميع في تجلياته بوصفه "نوع من ممارسة الهدم والتفكيك لخطية الحكاية وسيرورتها الطبيعية"[٣١].

لتكوين صورة حرة لعبية في جميع تركيباتها ما بين التقطيع واللصق لإخفاء معالم الشكل الاصلي ومعناه التي "مايهم بالدرجة الاولى هو ان تكتسب التجربة الفنية صفة التلقائية الحبورية iudiq ، او اللاعقلانية. وبذلك عمدت (...) الى اختيار الصورة، التي لا تمثل أي قرابة شكلية فيما بينها مؤكدة انها لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً وترفض كل منهج او تقليد"[٣٢]، مكونة هذه المخرجات ابعاد مختلفة في العمق وطبيعة السطح التصويري في البحث عن فوضى خلاقة محاكية الحدث الآني وتحديثاته، رافضة ترويض انفعالات تشكيلاتها المتمثلة في تداول النظير المقابل للعالم الخارجي في عملية انفتاح المعنى وما ينتج من تأويلات خطابية بصرية فنية تتجلى ما بين الجذب

والابتعاد ليكون عشوائية التركيب اداة فاعلة للاستكشافات وانفتاح المعنى في تجاوز لجميع المعايير الصورة المعجمية، وهي مؤشرات واضحة في التحول بأن صورة السيمولاكر لا تنتمي او تتولد من الماضي عاملة عبر التركيب المستقل في توسعة التجربة الفنية لتأخذ الصورة اشكالاً جديدة نحو الامام دون انقطاع ودون اختزال في التماثل او العودة الى القديم، وهي بمثابة خطوة انتقالية يخطيها الانسان في تحرير خياله، وفك الالتزام مع المحاكاة الطبيعية من خلال التجميع والتركيب كخلخة مقايس ورؤية الصورة الفنية، وذلك تبعاً لأسس ما بعد حداثية في الحذف والابدال من خلال "تكوين معقد الوزن والنغمة يتكون من اشكال متنوعة بصورة او بأخرى لشكل رئيسي لعله يكون عصياً على الفهم في ظاهرة، وهذا السبب ذو قيمة باطنية قوية"[٣٣]، وعليه فأن تكوين الشكل الرئيس في التهجين قائم على التنوع الشكلي لإنتاج شكل معقد نسبة الى نسبة تكوين التركيب ليعطي صورة لا معنى لها تحمل معنى عميق وقيمة، والتي تكون نتيجة تلاقح (تزاوج) الاختلافات مثلاً (شكل تجريدي + نغمة = شكل او صورة بنائية هجينة) وهذا ما قام عليه الفن التجريدي الجديد المعاصر في تكوين اشكاله، والتي قامت عليه الصورة السيمولاكرية مستفيدة من تقنية التهجين في تكوين مصطنعاتها الايهامية دون مستخلص لصورته ودون ضمان في سياق جمالي في القيمة السائدة للفن والتي نادت به الدادائية الجديدة في تحقيق الصدمة بمزج (الفن بلا فن) في الهدم والتشوية والسحرية لتخطي العقلانية في الحداثة عبر تنوع الاساليب الفنية التجريبية في حرية التعبير في الانتقاء وذاتية خالصة التي لا تحدد نقطة انطلاق في إلغاء الثوابت للتعددية المعنى في العمق والسطح لهدم علاقة الدال بالمدلول لأن "نظرية ما بعد الحداثة تطيح الثنائيات لمصلحة الواع الهجين"[٣٤]، لخلق واقع متسامح في معنى صورة السيمولاكر التعددية كإعلان عن تعددية الثقافة متنوعة المصادر بصورة قبول الاخر في تنوع (الجنس– العرق– الحجم – اللون – الوزن– الطبقة) في التفاعل والحوار بعيداً عن التمايز والحدود والركائز لما تنتج صورة السيمولاكر توظيفات مستقلة اوسع واعمق في الشكل والمعنى والقيمة والايهام في التصنع والاصطناع معبراً السيمولاكر عبر تعدد الاساليب الفنية ومخيلة الفنان التجريبية تتيح انسجامات محاكية متطلبات المرحلة ولغتها لمسرحتها لخدمة الفن بخطابات متنوعة لطبيعة العصر المنفتح مع تنوع التقنيات والوسائط والخامات المختلفة من اجل تصنعات السيمولاكر وتوضيفاته، اذ اخذ التهجين المعاصر شكلا جديدا في عملية تركيب مكوناته عن العصور القديمة متحولا من التهجين الطبيعي دون تدخل الانسان الى التهجين الاصطناعي من خلال "عملية انتاج كائنات من تزاوج انواع او اصناف او سلالات مختلفة"[٣٥]، وما استند إليه كجزء من "العمل الفني ما بعد "حداثي" هو عمل لعوب ساخر حتى من الذات ، بل انفصامي ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة"[٣٦]، لنرى ان الشكل عبر تجلياته يتخفى بمضادات ساخرة تتحدى الواقع والذات لصورة مستقلة ومن اجل خلق التشويه لدى المتلقي من خلال المضادات بعيداً عن التفصيل لأساس او قطب لتدفق شكل منفتح المعنى ومتمدد

في تكوينه (سائل) وغرائبية جامعة بين الاساليب والخامات والوسائط المتعددة في مظاهره المختلفة المتعدد مكوناً قراءته النقدية بالغرابة والاستفزاز لمصلحة وحقيقة الواقع الهجين غير النقي والقابل للأعداد والتطور بصورة السيمولاكر، ليرى الباحث ان التهجين ينقسم الى :-

١- التهجين الطبيعي (غير مباشر) .

٢- التهجين الغير طبيعي (المباشر) .

وعليه ومن خلال ما تقدم يميز الباحث صورة النوعين واختلافها واشتغالها من التهجين وعلى وفق الجدول الآتي:

ت	صور التهجين الطبيعي/غير مباشر/انستولوجيا	صورة التهجين الغير طبيعي/ المباشر/سيمولاكر
١	تركيب (تجميع) عناصر بنوعين لصورة جديدة بصنف وبصفات متشابهة	تركيب (تجميع) عناصر مختلفة ومتباعدة في المعنى والشكل والمصدر بصفات مختلفة واصناف مختلفة لتكوين (صناعة) صورة من فصيلة جديدة
٢	محاكاة واقعية لطبيعة الواقع	محاكاة واقع عجائبي
٣	ينتج من الاصل	لا ينتج من الاصل
٤	يحمل روح الاصل	يشوه الاصل
٥	يقوم على الخيال	يقوم وينتج على اسس التخيل
٦	يقف عند حدود متوقعة	لا عند حدود متوقعة منتجا فوق الواقع
٧	يتكرر الاصل (تكرار معين) في الجنس والحجم والتخصيب	يتكرر الاختلاف في التخصيب
٨	صورة متوقعة التشكيل	صورة غير متوقعة التشكيل
٩	حدود المعنى يقرأ بتكرار الاصل (واضح المعنى والمرجع)	حدود المعنى يقرأ صورته المتجلية (غير واضحة المعنى)
١٠	تجريب محدد	تجريب متنوع وفقاً لتنوع تقنيات التيارات المعاصرة
١١	(تشويه – تحسين) محدد برؤى ثابتة	تشويه بمعنى النقد
١٢	يتبع لعصر الحداثة ومذاهبها التقليدية	يتبع لتطلعات ما بعد الحداثة تياراتها واتجاهاتها المتجددة
١٣	ينتمي لعنصر واحد	اكثر من عنصر انتاج عنصر جديد
١٤	لا خصوبة في الانتاج (اشارات مكشوفة)	خصوبة في الانتاج ولتدفق الاشارات
١٥	تتكون من مضادات ثنائية المادة والعنصر	من مضادات ثنائية وثلاثية المادة والعنصر
١٦	لا تقاوم المتغيرات المعاصرة (لا تتلون)	تقاوم وتتفاعل مع التحولات الجديدة المعاصرة (تتلون وتتشكل وفقاً للمتغيرات)
١٧	يمكن تحديده والسيطرة عليه وذلك لمعرفة الاصل	لا يمكن معرفة حدوده والسيطرة عليه بسبب فقدان او اذابة الاصل
١٨	تطوير الخصائص او العناصر لصورة الاصل (التحكم) وتوقع ومخطط بهندسة الخيال والخزين	توليد الخصائص الجديدة والعناصر للصورة (لا يوجد تحكم) وتوقع نتيجة لتنوع الذات المتخيلة
١٩	التجريب بـ(التداخل) بنسب ومخطط والكيفة المحددة تحدد الطاقة الحركية والشكل للصورة المنتجة (صلابة).	التجريب بـ(التداخل) بالمفاجئة والنسب غير المحدودة تعطي صورة مكثفة للحركة والطاقة في الانتاج وصفرية في التفكيك (سيولة).

ان التهجين والسيمولاكر يشتركان في العلاقة بين الثقافات المختلفة وتمثيل الواقع الافتراضي. التهجين يشير إلى دمج أو اندماج عناصر ثقافية مختلفة لتشكيل ثقافة جديدة أو متحورة، بينما السيمولاكر يدور حول تمثيل أو توظيف الواقع الافتراضي. فالسيمولاكر يمكن أن يشمل الرموز والصور التي يمكن أن يعاد تأويلها من خلال عملية التهجين.

على سبيل المثال، السيمولاكر في الفن الحديث قد تتضمن صوراً أو رموزاً مأخوذة من الثقافات المختلفة، والتي تم دمجها لتشكيل فن جديد أو معنى جديد. بالمقابل، التهجين يمكن أن يستفيد من السيمولاكر لإنشاء تمثيل جديد للواقع من خلال دمج الثقافات المختلفة.

- **التمسرح المسرحي.**

اختلفت خاصية العرض المسرحي بصيغته المفترضة الاولية، اذ لم يسلم صفاء التمسرح من اثر تساوق التحولات، وما انعكس نقداً على طبيعة الخطابات حيث "لم يعد موضوعا خاصا بالخطاب المسرحي وحسب بل تجاوزه الى خطابات اخرى تتعدى ما هو ادبي وفني الى ما هو اجتماعي وسياسي وعلمي (...) والانفتاح على خطابات خارج – مسرحية بين التجريدية والمحسوسية، بين الافراد والتعددية، ثم الاستعارات والخصوصية"[٣٧].

حاملا هذا التحول خصوبة انتقالية في حدود (التمسرح المسرحي) من الخطاب المسرحي تمسرحاً منفرداً داخلياً (مسرح داخل مسرح) الى (تجليات التمسرح) تمظهرات بخطابات متعددة متجاوزة حدود انعكاس اللغة في ذاتها (الجنس الادبي) الى استعمالات جديدة حاملة مجالات تعبيرية بتصورات خارقة تحول فضاء العرض من طابعه الخام "باستغلال كل الابعاد والامكانيات التعبيرية التي تنتجها اللغة المسرحية من ديكورات وانارة، وغير ذلك من الوسائل التي تساهم في خلق الفضاء المسرحي ويتم هذا الاجراء من خلال عملية انتاجية قصدية تأخذ بعين الاعتبار عنصر المتلقي، ولعل اهم ما يميز الفضاء المسرحي ايضا هو طابعه الاصطناعي Artificialite على عكس الفضاء اليومي الذي يبقى على الرغم من كل شيء فضاء مسرحياً طبيعياً وواقعياً"[٣٨]، وعليه يقسم التمسرح الى نوعين:

١- تمسرح داخلي/ التمسرح المسرحي في مكونات النص: فضاء تمسرح خام في حدود خصوصية الاصل، تجلياً ثابتاً من اللغة الى صورة اللغة، تحولاً طبيعياً وواقعياً.

٢- تمسرح خارجي/ التمسرح غير المسرحي خارج مكونات النص: فضاء التمسرح اصطناعي(تمظهرات/ تجليات) خارج حدود الواقع.

الى صياغة ممسرحة بتصاميم علمية مفتوحة التجلي محققة (تمظهرات/مظاهر) بصرية مختلفة تتعدى خصوصية الزمان والمكان مستخدماً المخرج المسرحي السيمولاكر في توجه خطاباته حاملة مستويات بصرية جديدة (الايهام، والاستيهام) اثر التخيل في تجاوز حزمة العلاقات الانسيابية في ممكنات التكوين وانعكاساتها في تنوع المشهد وكثافته واختلافه بإسقاط صور مصطنعة مفعلة الادراك البصري تفتحاً وتفسيراً بتحقيق حصري في اثر فاعلية المشاهد نحو المخاطبات الجديدة.

ت	تمسرح الطبيعي	ت	تمسرح السيمولاكر

١	يقوم على اساس اصيل (طقوس احتفالية).	١	يحجب ويزيح ما هو اصيل ليأسس تحولاته على اساس رخوي.
٢	يمتلك عمقاً في الرصد الدرامي المنفتح على الجذور والتراث.	٢	يمتلك عمقاً في رصد الحقائق ومسرحتها درامياً متجاوز الجذور واستنساخها.
٣	ملاحظة عميقة في رصد الجذور.	٣	ينفتح على الاختلاف وعمق السلبيات وتجذراتها.
٤	تحدد اللغة (النص) جسد الصورة بدون ترجمة (الحلول بالمعنى) لتحل محل المنظور.	٤	تحدد لغة السيمولاكر بالهدم والتجاوز والتقطيع واللصق والتركيب المغاير جسر صورة السيمولاكر وتجلياتها.
٥	لم يعد انحرافاً، بل تجذيراً.	٥	يرتفع دون ارتباطات وافراغ علامات التجذير.
٦	تمسرح نقي يحمل المعايير.	٦	تمسرح يتجاوز معايير وحدود الانتماء.
٧	رؤية موازية مع الأصل في الصورة الواقعية.	٧	رؤية موازية مع الحقيقة في الصورة الانية.
٨	البحث في الطقوس والتراث.	٨	البحث في الحاضر ومتغيراته.
٩	يحمل الخلفيات ويعود إلى الإطارات الأصلية.	٩	يحمل فعل الازمات بخطوط متعرجة ومساحات وألوان غير ثابتة.
١٠	مرتبط مع الهوية والثقافية الأصيلة.	١٠	
١١	تجنب الاغتراب والتماهي.	١١	يرتبط مع الهوية والثقافة المتحولة.
١٢	تتفاعل مع التقنيات الجديدة والتجارب الإبداعية التي تركز على اعادة الأصيل.	١٢	ينجذب ويتعمق في الاغتراب والتماهي.
		١٣	تتفاعل من التقنيات لصناعة صورة اصيلة خاصة بالسيمولاكر.

ان التمسرح، أو الفن الدرامي، يتميز بتقديم نماذج بصرية وملموسة للواقع، وهو ما يشابه في العديد من الجوانب السيمولاكر، وهو عملية تقليد أو تمثيل الواقع. ففي التمسرح، يمكن استخدام السيمولاكر لإنشاء أو تعزيز التأثير الدرامي أو الواقعي للمشاهد، وذلك من خلال استخدام العناصر المرئية والصوتية والمؤثرات الخاصة لخلق واقع محاكي بالمقابل، يمكن أن يساهم التمسرح في تعزيز تأثير السيمولاكر من خلال توفير السياق والخلفية التي تجعل الواقع المحاكي أكثر قبولاً وواقعية.

- **الميتامورفوسيس.**

يعد (الميتامورفوسيس) أو التحول الجوهري من الأفكار الرئيسية في الفنون، وهي تشمل التحول الجذري للطبيعة أو الهيكل، يمكن رؤية التحول هذا في كل أنواع الفنون، بدءاً من الفن التشكيلي، وصولا إلى الأدب والمسرح" حيث يتم التحول من مرتبة بعينها الى اخرى جديدة مما يحدث تشوها في الصورة ، وقد استعان الفنانون والادباء بهذه الظاهرة لتوضيح رؤاهم الخاصة عن العلم عن طريق استعارة بعض الصفات كائنه بذاتها واضفائها الى آخر، لأهداف فنية وفكرية ليتخلق كائن يتميز بالغرابة في الشكل ويجمع بين صفات كائنين في نفس الوقت لتتكون صورة خيالية من مفردات واقعية"[٣٩]، في إطار المسرح، يمكن رؤية الميتامورفوسيس في التحولات التي يمر بها الشخصيات، أو الأحداث، أو الأماكن والأزمنة. يمكن القول أن المسرح ذاته هو نوع من الميتامورفوسيس، حيث يتحول الواقع إلى قصة تروى على المسرح. من خلال التحول، يمكن للمسرح أن يكشف عن جوانب جديدة للواقع، ويوضح العلاقات غير

الواضحة بين الأشياء، ويغير منظورنا للعالم. في الفن المسرحي، يمكن أن يكون التحول الجذري في الشخصية أو القصة، او الأدوار المسرحية قد تتطور وتتغير بشكل جذري، والقصة قد تأخذ تحولات غير متوقعة، هذه التحولات غالبا ما تكون جزءا من الأداء الفني(٤٠).

مما تقدم ان الميتامورفوسيس قادر على تحويل العادات الثقافية والطقوس إلى تجارب فنية معنوية، وهذا التحول يمكن أن يكون وسيلة للتعبير عن الانتقاد الاجتماعي أو السياسي، أو لتقديم تفسيرات جديدة للثقافة الحالية، او خطاب بذاته .

المبحث الثاني : تمثلات السيمولاكر في العرض المسرحي المعاصر .

- **روبرت ويلسون.**

عند فحص تجربة (ويلسون)*وفعل كيميائه الفنية عبر استراتيجياته الصادمة في التركيب في اعماله المسرحية من خلال مزج الفنون البصرية وتعددها البصري في المسرح معوضاً عن (الخطوط السردية) بـ(الكتابة الصورية) عاكسا تجربته الشخصية في اعاقته الكلامية ومشاكل الاتصال اللغوي متخذا من عروضه المسرحية الطابع التشكيلي حاملا وعاكسا خبرته العلمية في مجالات (التصميم–الهندسة المعمارية–رسم–نحت) ليخلق عبر الانشاءات البصرية المتمازجة في التناقض كنقطة قوة وانطلاق في ادخال المختلف في تكوينات القاعدة البصرية المألوفة والانفتاح على ما هو فريد وجديد ومدهش في تمثلات سمعية ومرئية، حيث "تصور ويلسون لمفهوم النص المسرحي المكتوب، باعتباره احد عناصر التعبير في تجربة الاخراج، فقد اعتبر النص المسرحي عنصراً سمعياً audio element ينحصر دوره في مصاحبة العناصر المرئية التي يقوم بتشكيلها في الفراغ المسرحي"(٤١)، بسبب "انك لست في حاجة لأن تفكر في القصة، لأنه لا توجد أي قصة. لان الكلمات لا تعني أي شيء. استمتع فقط بالمناظر، والترتيبات، والترتيبات المعمارية في الزمان والمكان، والموسيقى، والمشاعر التي يثيرها كل هذا. انصت الى الصورة"(٤٢).

قلب المعادلة بصورة عكسية في ابعاد القصة كرسالة نصية ينطلق العرض من خلالها والنزول في اللغة الى الهامش والصورة هي السيد، وان مادة (ويلسون) التي تمثلت كبديل عن اللغة وبعيداً عن صياغات التسلسل المنطقي في الزمان والمكان، و "هي مادة مرئية بشكل حصري، وعندما تستخدم هذه الاعمال اللغة فأنها تكون لا اشارية، ولا سياقية، وتسيطر عليها الحركات، وغالبا اللامعنى، فهي اجزاء من حوار مسموع، وتكرار لروابط تافهة، وافعال كلام عشوائية ويتم فصلها بشكل إلكتروني بعيدا عن المتحدثين"(٤٣)، وهي بداية للتحول للتأسيس واعلان صريح في رفض (ويلسون) لبنية النص الدرامي التقليدي برفض جسد النص وتحويل المسرح الى شاشة اعلانات بوسائل وتقنيات مختلفة بطريقة تجريبية وذلك بـ(يوفر ويلسون نسخة سينمائية في تحول الشاشة الى مسرح محمول) وهذا ما قدمه في عرض

مسرحية (الحروب الاهلية) وعرض (اينشتاين على الشاطئ) ونصيحته التي اسس عليها هدفه المسرحي هي (انصت الى الصورة) إذ اصبحت اللغة في عروضه المسرحية لا تتغذى من ذاتها (لا تقدم رسائل نصية) لا تترجم نفسها كصورة من معناها الخاص تحت مظلة اللغة لتدخل عند (ويلسون) بتحولاتها بدائرة اللعبة اللغوية الذي اتجه المسرح المعاصر في اللجوء إليه كتحول في الخلق عبر مساهمات تتداخل وتتقابل معها من (تكنولوجيا-سينوغرافيا-تشكيلي-تقنيات جديدة-آليات) تغير مسار التكوينات التي يستعيرها الفنان تبعا لمرجعياته الفكرية ولاحتياجاته الفنية للتدشين والاستخدام في تحولات الصورة متولدة من القدرة التخيلية لديه لتوليد طاقة لغوية جديدة تستفز مخيلة المتفرج وتعززها لتفجير صور جديدة تزعزع وتمزق التماسك والالتزام اللغوي في حبكة وبنية النص بحلته القديمة منطلقا نحو التهميش، حيث تتكون وتتشكل صور السيمولاكر ودعمه للفنون البصرية لديه من خلال القص واللصق، اذ "تناول ويلسون للدراما التقليدية قد نقى النص الدرامي وترشيحه ووسع مجال لغته وساعد على مواءمة ما يمكن ان يتوقع المشاهد ان يفعله النص (...) باستخدام اللغة المجازية غير الخطية واللغة البصرية (...) من اجل عجز تأليفي تناقضي"[٤٤]، لتتخلل التنقية برؤى (ويلسون) في ازالة الملوثات والتطهير من صور النص الخام (اللغة) كعنصر وانتاج صور صالحة للاستهلاك البشري (المتفرج) تلبي الاحتياجات العلاجية عبر فاعلية كيماء تطبيقاته الفنية كتناضج عكسي على ما يطرأ على عمل الدلالة (الدال + المدلول= المعنى) والذي يتطبق على الحداثة، اما مابعد الحداثي في تمثل السيمولاكر بتجلي (الدال × المعنى = المدلول) في تفتيت الدال كماضي وتهجينه بالحاضر الى (المدلول + المعنى= صورة السيمولاكر) بـ "استخدام المؤثرات الصوتية المتداخلة وعدم الترابط اللفظي، والتي يهدف ويلسون من ورائها الى تحقيق حالة تتخفف فيها الانا العليا super Ego من قبضة الاناEgo فيتحول الجو العام للعمل المسرحي الى صورة غامضة وسحرية تماما مثل صورة الاحلام"[٤٥]، وهي من اوليات مفهوم السيمولاكر بإزاحة الانا العليا، والعلاقة الضدية ما بين (ايقونة-سيمولاكر) والذي عمل عليه (ويلسون) في عروضه وهو (تخطي الحدود المسرحية الادبية) في خاصية (مزج ومجاورة العناصر المتناقضة) ليأخذ دور الكولاج والمونتاج في التداخل والتقابل في تمثلات السيمولاكر في:

١- تقطيع الجملة.

٢- تكرار المختلف.

٣- لصق الشاذ.

٤- تخريب توقيتات متتاليات الزمن، وتسلسل المكان.

عبر العلاقات الملتبسة بتناقضها بتفتيت الكلمة بجنسها الطبيعي بالانفصال وذلك بفصلها من الترجمة الطبيعية (الحوار= صوت= حركة) بالتعويض عنها بالصوت بـ (التعليق) او (الاستبدال) بـ(علامة سمعية) (نغمة-ايقاع-نبرات

غريبة مختلفة) لإخفاء ترابط المتتاليات في الرسائل النصية والتي يعدها (ويلسون) بـ(المعقد) في ايصال المعنى، ليتحدد عمل اللغة الى الهامش، وذلك من دورها الرئيسي الذي يقوم كعنصر اساس تصاحبها جميع العناصر الى عنصر لا يمثل ذاته (تخفيف الانا) تحول الى (عنصراً سمعياً) في قلب الادوار ليتمثل السيمولاكر في الموسيقى ليس (مصاحب او خلفية) في اداء الممثل أو مرافق في ترجمة اللغة او السينوغرافيا في ابراز المعنى او زخرفته فيتمثل السيمولاكر الموسيقي متجرداً كصورة "ينظر إليها باعتبارها ممثلاً متمكناً تنحصر مهمته في نقل رسالة عاطفية للمتفرج تستطيع ان تحرك وجدانه تجاه ما يرى"[٤٦]، وهي خلق ممثل جديد غير تقليدي (انسان حي) وخلق ممثل جديد مستقل (غير حي) مستعار (مشحون) لولوج الزيف والتصنع عبر تقنيات الكولاج والمونتاج صادراً من ذات الصوت مؤثرات تقطع الجملة والكلمة وصهرها من جديد لتخلق لغة وممثلاً نقياً مستقلاً يتبرأ من جميع المرجعيات وذاكرة الماضي كقيمة انسانية تساعد في العملية العلاجية للمعاقين في النطق والبصر كما في مسرحية (نظرة الرجل الاصم) لكون "المسرح يغير لونه كل مرة، وهو المسرح المؤثر للصور الذي يتغلغل بعمق في المشاهد الصغيرة، ويكون مقنعا بالتفاصيل أكثر من كونه عملا فنيا كليا" لأن عملية الاقناع كـ(علاج) مؤثر تتحقق بالانطلاق بمتواليات صورية متقطعة متجزئة تفي بالتعبير بانفصالها عبر اعلان براءتها من الصورة المجاورة (السمعية والبصرية) كدقة وكثافة في الطرح في استقلالها، وهو هدم البنية وضرب مركزيتها بالتصدي لآثار الدلالة والتوجه للتأويل والتفسير كقراءة منفردة لخصوصية كل صورة على حده وان هذه المتواليات الصورية بتنوعها تستطيع اخذ كل شيء من حولها وتعالج كل شيء، فضلا "ويساهم تجاوز الاساليب المختلفة هذا بدور في تفتيت أي احساس بالتماسك والاتساق الشكلي"[٤٧]، لنرى التشظي في اجتياز حدود الشكل ودخول الحد الادنى التشكيلي على المسرح وهي نقطة تقاطع ما بين الفن المسرحي والفن التشكيلي الذي تأثر به (ويلسون) وسبب الارتباط الذي تمثل "لتحريف حدود العمل باعتبارها خطوات مختلفة عن طريق الولوج بالعمل التشكيلي الى مجال العرض المسرحي"[٤٨]، حيث "يتم دمج عناصر العرض على وفق مبدأ تشكيلي مهجن لا يأخذ في اعتباره عند التطبيق التيمات المتضمنة في أي مجموعة او متتالية من الصور"[٤٩]، وذلك بتركيبة موتيقية بعيدة عن أي منطق والتي تتمثل في تكوين صور متداخلة متناقضة الكمال المتجمد في الفنون البصرية في طرحه كمعارضة شكلية وهي طريقة في المسرح لخلق مزيج مما يؤدي إلى تعطيل مستمر لمحدد الدلالات في الدخول في متاهات التمسك والتهجير نتيجة الصراع بينهما فضلا عن منبهات بسيولة الزمان والمكان في الفراغ المسرحي، اذ تترابط الصور الناشزة بوعي واستراتيجيات سريالية هادمة للأصل، وذلك بنشر التناقض في الكمال النصي بتحويل اللغة المجمدة لغة النص الى (صورة سمعية) بتقنية (الكولاج) كوسيلة في ازاحة وتجاوز سلطة النص، ونشر الفن والاحساس الجديد عبر التوسع والمراوغة في حدود اللغة المبتكرة، بالانفتاح نحو المختلف غاية في التعدد والاثارة واعلان سيادة الصورة بحلتها الجديدة

(السيمولاكر) مستثمرا المسرح كطريق للخلق بوصف الاخير لغة صورية قابلة للنمو والانفتاح مع مختلف الاشياء (رسم – نحت – صوت – حيوانات) وهذا ما كان واضحا في عرض مسرحيته (الحروب الاهلية) ولتكون عملية التداخل الجزء بالكل بهدم (بنية النص) والتعويض بـ(الصورة) بطريقة المجاورة (الكولاج) لتحل الكتابة التصويرية الواجهة الامامية في اعادة هيكلية العرض، وان العلامة السمعية بمصاحبتها للعناصر المرئية المعزولة تشكل مشاهد معزولة منفصلة، وعليه فقد عمل على تكسير منطقية المكان، والزمان عبر الانتقالات الفوضوية لتفقد بنية النص مركزيتها ليحقق جمالية تعدد المنظورات، وان هذا التعدد في التجلي عبر ادخال أليات وتقنيات تعمل بالتداخل والتقابل ما بين القص واللصق والتقطيع والمجاورة والمجاوزة بين الكل والاجزاء بقصدية (الهدم– النفي– الفوضوية–التشوية) لخلق صورة جديدة تنتج باليات وتقنيات مواكبة للتطور تحاكي هذا العصر بهدم الاصل (اللغة) والتعويض عنها بالاستعارة والاحالة لخلق صورة توافق فكرة التحول والتجلي في صورة السيمولاكر في تمثلاتها المتنوعة في الشكل والتشكيل وعليه فأن صورة السيمولاكر ليس صورة واحدة في تمثلاتها وذلك بسبب تنوع الاليات والتقنيات في التجلي التي يستعين بها السيمولاكر، والتي ترافقه في تكوين صورة المتنوعة تبعا لتنوع مصادرها المنتجة منها (السمعية والبصرية) الفنية وغير الفنية الملموسة (المادية) في التطورات (التقنية والتكنولوجية والخامات) والغير ملموسة (التخيل) تبعا للتحولات الفكرية المعاصرة في قراءة تحولات العالم (الانثروبولوجية) لتحقيق ابعاد مغايرة في بناء الصور بأنواعها الصورية وتنوعاتها الاشتغالية تبعا للحاجة في وجودها النقدي كرؤية اهمية تواجدها وتوارد صناعتها كمنقذ اساسي للكون وكصورة كونية للحل من الانهيار في الحياة بشكل عام وخاص.

ان تمثلات السيمولاكر في الصورة اللغوية تمثلت بصورة مغايرة تخلق بآليات، وتقنيات لها اشتغالات انفتاحاً مع متطلبات خطاباتها ذو المنحى التجريبي في الحذف والاستحداث والهدم والبناء المتدرج بتأويلات مستمرة غير مستقرة بين الامساك والافلات ترتبط للتوسع، وتتعدد، وتغير ولا تتضمن المعنى الواحد، وهذ النوع من الترابط لا يحدد المضمون، والشكل الذي يجد في استقرار المعنى موت المعنى، وانتهاء صلاحيتها عبر تنظيمها في نسق معرف الاتجاه والفعل، وهي لعبة تحويل اللغة الى صورة تتزيف في اتجاه فعلها الطبيعي بخروجها من نسقيتها اللغوية المتعارفة وتواصلية اتجاه فعلها لتتوسع صلاحيتها في التمثل بعيداً عن النوع الواحد الذي يقاس بمعناه اللغوي فقط في حدود جذور اللغة وهيمنة النص ومحاكاته لتتحول العملية الى (الرسم بالكلمات) بطريقة المراوغة في هدم الاصل عبر التركيب المهجن بتقنية المونتاج والكولاج والتي يمكن ان نطلق عليها (العمليات التركيبية الكبرى)*، لتتمثل صورة السيمولاكر في خلق شكل جديد معبرة بتقطيعها للكلمة او الجملة وتهجينها بلغة جديدة تحول مسار تكوينها الطبيعي بالنفي عبر علامات جديدة تكون مصطلحات متناقضة تقتل المعنى الاول وتأسس لمعنى جديد مختلف تأسيساً على

تكراره اختلافات اصطلاحية جديدة وصور مزيفة، وذلك "من خلال تفكيك اللغة ودفعها الى ابعد ما يكون، وتقسيمها وتجزئتها واحالتها الى عناصر صوتية–ايقاع، صخب، تشويش، واختراعات صوتية يتدفق من خلالها المعنى"[٥٠]، وهي عملية تدوير انتاج الكلمة بجنسها ليس الغاية هو التفكيك بمعناه التشويهي بل القيمة من آليه التفكيك في الاستفادة بتجزئتها بالحذف والتقطيع واستبدال الجزء الاصلي بعنصر صوتي (نغمة–ايقاع–صوت صاخب او مشوش– لغة مختلفة) لهدم اللغة الاصلية بالتناقض بين الجنس والعنصر في الحركة والاشتغال والتكوين المهجن في المكون الاصلي كمدلول وعلامة في بناء جديد، وهدم ايقاع المنطق معبرة بهذا التمثل اشعاع الفراغ في طرح التساؤلات كصورة فراغ الكلام في الحلول الاجتماعية والسياسية وفقدان لغة التواصل والاحاسيس التي تربط الانسان بالآخر.

حيث شهد عرض (نظرة رجل اصم) والتي تمثلت "باستخدامها اللغة المجازية وغير الخطية واللغة البصرية"[٥١]، اي تحويل اللغة الحوارية وتمثلها لغة إلكترونية "ليست مجرد زخارف وإنما وسيلة إدراكية لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونها، أو حتى أن يعبر عن مكنون نفسه إلا من خلالها، وهي بالتالي مرتبطة تمام الارتباط بالنماذج المعرفية والإدراكية ورؤية الكون وخير وسيلة للتعبير عنها"[٥٢]، كوسيلة واداة للتعبير عن رؤية السيمولاكر للواقع من خلال التمثلات التي تبلورها كصورة تعبر عن حقيقة يراد كشفها وهي ان اللغة بمنطقيتها الحوارية في المسرح اصبحت لا تستطيع محاكاة جميع البشر ومنهم المعاقين متخذا من السيمولاكر بتمثله الخروج من الصورة المتواضعة والمحدودة في العالم المستقر (حوار– صورة الحوار) الى صورة مجازية مركبة مباشرة كوسيلة للتواصل المتطور والمعبر عن قيمته الجمالية كمنظورات صورية متعددة ومتنوعة، وقيمته في كشف العالم المشوه. فضلا عن قيمته الانسانية كعلاج نفسي حديث اتخذه (ويلسون)، والتي جاء تطورها في العالم المادي والتقني، فضلا عن التمثلات اللامنطقية في التشويه والقتل المتعمد والتكرار في مشهد القتل المميت، التي تقوم به المرأة في بداية العرض والذي ينتهي بسير الصبي المقتول والذهاب مع المرأة من خلال الحائط الى الحفل في الحديقة بصورة فوق الخيال، فضلاً عن مخلوقات غريبة مشغولة وساحرات وزوجين جالسين في هدوء وصفاء تحت مطلة تحترق، وضفدعة ترشف كوكتيلاً في الحفلة، مفسرا السيمولاكر من خلال تمثلاته تركز ان العالم محفوف بالمخاطر وان صورة السيمولاكر تمثل الاب الناصح بكشف ملوثات العالم بلغاتها وان دور السيمولاكر بصورة سريالية في زيادة خبرة الطفل في العالم مثل المراهقين النبلاء والمعاقين ذهنيا فهو يحتاج التجريد والتجسيد المادي لإبداع تجاور الصور التي يرغب فيها والنتيجة هي تحفيز او محاكاة صيغة ادراك بديلة عبر تمثلات السيمولاكر وهو مبرر اصرار (ويلسون برفض مضمون وسلطة النموذج التقليدي وخصائص وسياقات الاجتماعية في المضمون المحدد وجعل الثقل على الخصائص الشكلية (الموتيفات) السمعية والمرئية[٥٣]. وعلى وفق

هذه المرتكزات هدم اصل الكلمة في البنية النصية وتحويلها الى صور وكلمات صورية بالرسم على الكلمة ومعناها بطريقة السيمولاكر وكما في النقاط الآتية :

١- التداخل بالاختلاف بـ (المجاوزة – الازدواجية) تفكيك وهدم الثنائيات (التضاد – التقابل – التسلسل) برفع مزدوج المعنى في البنية القديمة (الجزئية او الكلية) اولاً ثم تفكيك البنية الثنائية وعزلها ثم التجاور بـ (الاحالة) الازدواجية برفع الهوامش بالإثبات والنقض .

٢- ان التداخل بالرسم بالكلمات (التركيب الذهني) بناء البنية على البنية (اللغة على اللغة) ومجاورة العناصر الاصلية حتى تتخلخل بالتحليل التأويلي وتركيبها مع البنية الكلية (تحليل فلسفي وتركيب ذهني) .

٣- التداخل بتفكيك وازاحة جزئية للبنية الكلية الشاملة واستبدالها ببنيات جزئية عبر انشاءات مركبة في البنية الكلية للعرض بألعاب لغوية في خطاب العرض .

٤- التداخل بالمونتاج، وإعادة صياغة النص والتقنيات السمعية والبصرية بالقص واللصق بمعنى تركيب وترابط المزدوج والمتناقض والمفاجأة في الكلمة والمادة والصورة بفاعلية مستمرة في المضمون والشكل ، اي ان التركيبة السمعية والبصرية بأجزائها المتداخلة في المونتاج تتم عملية تفكيكها بالتقطيع الى اجزاء (المساحة والكثافة والحجم) ثم القيام بعملية لصق الجزء بالجزء او الاجزاء الربط او التجميع الحر عبر استبدال الجزئي والتركيب الصادم والتغريبي في البناء والمجاورة والتكوين لتشكيل المعنى لنجده بتشكيل اللوحة وتداخل الثقافات والفنون الشعبية .

٥- التداخل بالكولاج التجريب بالتجميع التركيبي عبر القص واللصق او اللصق فقط للمادة غير الفنية مع المادة الفنية وتنوع في (الحجم – الكتلة – اللون – المساحة – الخامة – الملمس) عبر افراغ الجزء او الكل والتعويض بـ (الاستعارة) عنها بمواد مصنعة مستهلكة غير فنية او دون تقطيع البنية وتركيبها بتناقضاتها وصراعاتها ببنية واحدة بصورة تفاعلية مستمرة متحولة مع الاجزاء بالتقطيع والتجميع والتركيب واللصق بشكل تراكمي ليحقق بناء الصورة وتكوينها مع الكتلة (ثلاثي الابعاد) او متعدد الاوجه، والتي عمل عليها المسرح المعاصر في بناء الرموز وهدمها، ودمج الثقافات وتشكيل اللوحات تداخل الرقمية في التكوين السينوغرافي .

٦- تداخل الفنون بـ(التهجين) الاختلاف في اللغة عند امتزاج او دمج او تلبيس مختلفين في الجنس او المادة او كلاهما في شكل او بنية واحدة كتلبيس او دمج (الشعبي مع الفصحى) او (العربي مع الانجليزي) او غيرها من اللغات واللهجات في عملية تعويميه دون حدود او ضابط علمي او لغوي لتتنوع الاصوات بألوانها وايقاعاتها وهذا ما عمل عليه المسرح تداخل الثقافات . اما في بناء الشكل وتكوينها بالمجاورة والتركيب

والتجميع والمجاوزة بـ(اتحاد وتنافر تفاعلي الجزء بالجزء او الكل في المادة الشكل) في بناء متحرر الاتجاهات باستمرارية في التشظي والدهشة لتغريب الاشياء على مستوى تلقي الجمهور للمضمون (الفكري) وفي الشكل (السمعي والبصري).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

بطاقة العرض المسرحي			
عنوان المسرحية	تصميم وإخراج	الدولة	سنة العرض
توبيخ	آنس عبد الصمد	العراق	٢٠١٣

فكرة المسرحية:

تناول عرض (توبيخ) موضوعة اشكالية الوجود الانساني في قمع الحريات، ومخاوف الانسان من فكرة (الارهاب) و (العمل) و (الغريزة) في مقابل (الدين) و (السلطة) و (المجتمع) فيما وصل إليه المجتمع البشري بعد طوفان العنف في تصنيع نسخ جديدة نابعة من قوة سلطة المؤثر والمتحكم، وشدة التطرفات التي تنتجها السلطة بأشكالها المختلفة، والتي تأخذ العمليات طرقًا ملتوية توجه الحياة في مسارات غير منتظمة، والذي يسير نحو غياب الحقيقة وتعويضها بصور مخادعة تصنعها السلطة في قائمة مشروعها الوهمي في صنع الحل، وهذا يحدد ويفرض نظرية التأجيل/ الانتظار/ السكون / الاستنساخ في صور السيمولاكر المتفعلة في عرض (توبيخ).

- **المستوى الاول : تحولات النص واستراتيجية صورة السيمولاكر:**

في صلب قراءة عرض (توبيخ) وتدوين تحولات النص ضمن استراتيجية صورة السيمولاكر يمكننا الحصول على الصورة الاوضح في توبيخ/ جلد دائم لذات الانسان، والسلطة، والمسخ الانساني، والتي تسجل المؤشرات المستعجلة لقلق الانسان من حقيقة الواقع المعاش، والقادم الأسوأ. اذ تفتح الستارة بمشهد متخارج بتفكك صريح تركب بعملية التبني لخروج صور المشهد بمحتوياته عن زمن المشاهد ومكان تواجد العرض (خارج الستارة) مؤسس بلعبة القوة (التحولات) التي طرأت بتخارج صوري غير متوازن يقرأ بنتائج عمليات مخططة وفقا لقرارات الافتعال المتعمدة في تفكيك هيكل الصورة وسلوكيات تركيبها التي لا تمثل التفاصيل الفنية في الصورة التقليدية لتعزيز صورة السيمولاكر في حقيقة وجودها كبديل، وتناقض تجميعها بعيداً عن التسلسل المنطقي لدى عدسة العين، حيث تشغل مساحة الخشبة في توظيف صورة كولاجيه تتراكب في متن مشاهد العرض كونها المخرج بالاشتراطات المابعدية ضمن مواصفات سيمولاكرية التي تحدد بمرتكز الفوضى الذي يصعب كشف مناطق الانطلاق، وسرعة الحركة المرتبطة باحتياجات اللحظة الآنية والقوة الموجهة في مقابل قدرة المتلقي في التأويل التي يقرأها على وفق مرجعياته المتنوعة بوصف

بقراءتها صورة السيمولاكر في مشاهد العرض تتغذى حقيقة متعفنة (الواقع) لتنتج صورة بروح جديدة تحاكي التفسخ المعاش بقوة تشويه متوالدة والتي تنبأ بمستقبل غير معلوم، وعليه نحن امام جدلية تتنوع في صورها المختلفة تماما عن اشتراطات الجهود الدرامية السابقة التي ادركها الفلاسفة واقرها صانعوا المسرح على مر السنين، وعليه هناك:-

اربع بقع ضوئية تقرأ الواقع الجديد العبثي بصورة مفتتة فاقدة النسب بفعل اثر القوة الموجهة (التحول) التي هدمت أركان الصورة المكتملة النمطية المعتاد رؤيتها بتفكك للأركان الثلاثة، والتي تحمل البقعة الاولى. حيث قبل فتح الستارة مشهد لرجل خارج حدود متن العرض والمكان المعتاد، لرجل يوحي بأزيائه لعصور خارج الزمن الذي ننتمي إليه ويمثلنا، حامل بيده كاميرا للتوثيق او المراقبة يلتقط الصور بتوجيه كامرته نحو المتلقي مع صمت وتعمد في البحث عن لقطات ترفع من قلق المتلقي الذي يوتره ملل الانتظار، وسبب التصوير المستفز في حفظ الاوجه، وهو خلاف لدور التوثيق ومفهومه في تأصيل الواقع والعمل بتوثيق صورة قائمة في استعدادها للمسائلة والمشاركة الجبرية في الحدث غير المعلوم حيثياته خلف ستارة لا يعلم المتلقي ما تخبئ، وهي صورة جاءت متلفة عما نراه في المسرح التقليدي الذي يقوم الممثل بسرد ما يحدث خلف الستارة، والتي تضع المتلقي في دائرة الانتظار والتأويل لواقع ومستقبل غامض لا نستطيع فيه قياس او تصور القادم ليأتي هادماً للتوقع والمختزن في الذاكرة الذي يطلب توافق بمنتجة بسيطين وتركيبها في خزانة الذاكرة مع الواقع للإنتاج صور طبيعية متناسقة البناء كاشفة تسلسلاتها، وان وعلامات الاستفهام التي تتساءل في صورها (ماذا؟ وماذا؟ ولماذا؟ وما هذا؟) بأربع بقع تحمل في بقعتها الرابعة النقص لإثارة التساؤل في النقص في الفائض؟ ليتسلل التأويل حول صورة معرقلة/ معوقة في التكوين والتفسير تجمع غرابة الكولاج في هيكلها المتشظي/ المكسور المندمج مع السكون والتي تنقل فيها هذه البقع الصيغ الانسانية من خلال ملمس البصري لمحتوى اداء الممثلين المختلف، والبقعة الثانية شخص بزي رسمي يحمل بيده (فايل) والبقعة الثالثة فتاة ترتدي الحجاب، اما الرابعة فهي مليئة بالملابس المبعثرة يملأها الصمت متناقضة مع البقع الثلاثة، حيث الذي يراد به تحقيق نقص الصورة، وما وراء القص لفتح ابواب الاختلاف امام المتلقي لصناعة التأويل في ممارسة التخيل في كيفية ملئ البقعة المتناقضة لتحدد نسخة السيمولاكر وتحققها ضمن خصائصها الخلل، وتشويه مع الاصل في الصورة المتوازنة من خلال التفرد بالبقعة الشارد محتواها، والتي توحي بفقدان المركز في خطابها المفارق للكشف والنقد والتي تقرأ بقادم غير معلوم، والتي منحها مخرج عرقلة تتطلب التفكير من خلالها ضمن استراتيجية طرحت متحولات السيمولاكر بشكل التداعي الحر في اللامستقر، والتي جاءت مختلفة عن الانعكاساً طبيعي في تقليد الواقع الذي يتوقع تسلسلاته الصورية. اذ نرى ان الصمت يعكس صدمة بعدم النطق واللغة لا تعبر واللغة غير المفهومة تطهير وتعبير عن شدة مستوى المصيبة، وان بقع تحمل أداءات مختلفة تطرح معانة الانسان المختلفة في مقابل الطموح المؤجل بالروتين الحياتي التي تعرقل تقدم

الانسان في ابسط حقوقه التي يعود كل مرة الى الصورة الصفرية من خلال الدوائر التي تعكس الصورة الحياتية، والتي تتكرر في نهاية المسرحية.

وضمن استراتيجية السيمولاكر اعتمد (عبد الصمد) على تجاوز قواعد الحل والدخول في اشتباك كسر هدوء المعنى بأسقاط الاسس المعيارية واضافتها وضربها، والدخول بسلسلة غزارة صورية مليئة بازدحامية التفسيرات والعرقلة بخصب الافراط الصوري الحر بإزاحات واضحة متخارجة من متن الهوية الملتزمة الى مساحات جديدة في تجريب التبني تنتمي للـ(ميتامورفوسيس) في تجاوز المحاذير وحدود المعتاد في الطرح الصوري المتداخل بتداعيات حرة ألتزمها المخرج مكونا من عالم العرض عالماً من البدائل بتعددية غير متناهية فاقدة لوحدة المركز والنموذج لتقرأ صورة السيمولاكر في عرض توبيخ على الاختلاف النوعي والتشظي التي تعكسه مرايا الذات بصور سيمولاكرية تجعلها مستقلة ومتفردة حاملة خصوصية تنتمي لخصائص السيمولاكر وسماتها في التناقض مع الاصل النموذجي في اللاتشابه والخلل والزيف والتمويه الذي تحدد في نسخة السيمولاكر كصورة مشوهة، والتي اسند (عبد الصمد) مخرجها في صلب ثريا عنوان مسرحيته (توبيخ) خطاباً منفردا انطلق في تأسيس صورة السيمولاكر كفكرة مفهوم تحمل توبيخ في تجريد/ كشف العالم الواقعي ونقده متخذا من الصورة عقوبة المقصر وتحديده (ذات الانسان- المجتمع- السلطة)، ومجلس تأديبي حاملاً في خطاباته قسوة وتأنيب وتشوية وفضيحة، واسئلة تحاول اعادة تنظيم الوعي الانساني لتحقيق ادراكات مشاكسة وجديدة.

عمل السيمولاكر في مسرحية توبيخ بمفهوم واسع عن طريق لعبة التوبيخ بصور خطابية متنوعة، اعتمد صانع العرض، وعزز صورة السيمولاكر لدعم العرض من اجل صياغته بمفاهيم عديدة (ألما بعدية/ مابعد القص) والتي تم تسريبها الى (لوحات/ مشاهد) منفصلة، وقراءة غير منضبطة بناءً على التجزئة والاختلاف والتباين في متن الصورة السردية التي استخدمت تجليات السيمولاكر في اشكال مختلفة لصياغة العرض تتفكك عبثيا، وتتجمع مونتاجاً وكولاجاً، وترك للجمهور تجميع معنى العرض بمخيلة كولاجية ومونتاجية. في مقارنة الاراء والاسئلة التي تكون بمثابة حذر/ انذار، وتوبيخ/ تأنيب، وقسوة/ وحشية تكونت ضمن استراتيجية السيمولاكر. حيث ينفتح الستار بقراءة تحول عاجل في صورة مكتب المسؤول المقر الاداري في مساحة افتراضية منفصلة غير موجود في العالم الواقعي يشير هذا إلى أن لعبة تغيير/ تحول تجربتنا اليومية المعاشة يتم تنظيمها من أعلى لا تنشأ داخل عالم الاحياء داخل حياتنا اليومية، وليس من داخل العالم الفعلي، بل تتبع من مكان اخر، من الواقع الخارجي ما يعطي مفهوم الصورة دلالة سلبية بنسخة مشوهة عن السلطة.

الفتاة التي اصبحت نسخة مشوهة بسبب التأويل الذي احاط بسمعتها لتتحول الى مومسات من خلال قسوة المجتمع الموجه نحو عفوية الفتاة التي لامست الرجل دون قصد ليقوم المجتمع بتأويل عفويتهم بالتحريف لتفقد الصورة حقيقتها

وتتحول بقوة الانعكاس دون رجعة الى صورة مشوه لينفتح السيمولاكر على الفضح كمرتكز يعزز بها تحولاته دون قدرة الرجوع الى الاصل وهذا ما تحقق في تدمير سمعة الفتاة بما صنع المجتمع من هدم صورة النقاء بعيدة لا تنتمي لها التي حققتها الصدفة وهو ضمن المستوى الثاني لصورة السيمولاكر ليكون الانطلاق بالتداعي الباطل وبناء الخلل في خصائصه، والتي انتجت طفلاً جاء نتيجة قسوة المجتمع وضغطه مما دفع للخطيئة متحولة واقعة الجنس الى صورة حقيقية انتجت نسخة مشوهة (الطفل) في عدم معرفة (الاب/ الانتماء/ الاصل) بوصف المجتمع عمل على التدخل الشيطاني في الصورة البريئة التي لا تستطيع التوبة او العودة الى المربع الاول (الاصل/ الحقيقة) بسبب قوة التوجيه المتعمد (التهديد) اثر الانعكاس التحول في المتحول، وهذا ما وصفه افلاطون في الصورة المثالية، وتشويه الاصل في الانسلاخ، وفك الارتباط واعتماد استراتيجية الارتباط/ البناء الخاطئ التي تزحزح الاصيل وتنتج نسخة جديدة بواقع الجديد.

- **المستوى الثاني : التجسيد والتمسرح وفضاءات السيمولاكر المسرحي :**

إن عملية انتاج صورة السيمولاكر التي استندت الى تجسيد شخصيات عرض (توبيخ) شخصيات منفصلة عن محيطها وهوياتها التي اتخذ مخرج العمل من التركيب الخلاق وهي الطرق التي ينهض عليها السيمولاكر (التنافر والتدمير) ليحدد اطار العرض باختلافاته محاكياً الشخيصات المهيمنة مستخدماً من جهاز الاستنساخ، وشاشة عرض الصور، والداتاشو التي يتخذها وسيلة تعكس مفهوم التكاثر السيمولاكري، وذلك تجسد بطريقة الاستنساخ التي تستنسخ لنا اشخاص برأسها الحيواني الذي يخرج عن طبيعة تكوينه الانساني في تفتيت الذات والهوية محققاً فرضية (دولوز) في تكرار لا نهائي، وكذلك الاستنساخ بطريقة الاتصال الجنسي الانساني الذي ينعكس على شاشة العرض بصورة حشرات تتصل جنسياً والتي تكشف كصور استهلاكية من خلال ثنائية الآلة والجسد بوصف الانسان وسيلة تتخذها السلطة لغايتها وترميها الى حاوية النفايات، والتي تحققت بالوحدة اللاعضوية بتركيب جسد الانسان برأس حيوان واستنساخه بطريقة الآلة البعيد عن رحم الام والولادة الطبيعة وما تفضح عبر تجليات السيمولاكر في الاستنساخ اللامتناهي من خلال جهاز الاستنساخ بوجه حيواني في الاستخفاف من عقل الانسان بوصف عبر سلطة الآلة والمتحكم بقيادتها ان نستنخ اشخاصاً يحملون شكلاً واحداً من خلال مستوى تفكيرهم، فضلاً عن انعكاس صورة التجانس الانساني على الشاشة بصورة مونتاجية مغايرة من الانسان الى صورة الحيوان ومن خشبة المسرح الى الشاشة بتحول مغاير التي تعكس غياب السلطة وحضورها معاً كصورة مراوية وجدت قوتها من خلال شخصيات واشياء، بوصف ان المسخ الانساني الذي يجسده السيمولاكر بالتحول النهائي للانسانية وهو الذي يظهر واضحاً دون الحاجة الى استكشاف، ويظهر هذا من خلال استخدام صورة السيمولاكر عالية الاداء، اذ يميز (عبد الصمد) تجربته الاخراجية من خلال

خصائص سيمولاكرية ليمسرح جسد الانسان بـ(الحيوان المادي/ برأس حيوان) و (الحيوان في الشاشة/ حشرات) ليكون هذا التحول الحر حاملا عبر تجلياته الحقائق التي تجمع بين (ثنائية التخيل الابستولوجي). اذ ان تفاعل (البراد- جهاز الاستنساخ- الحاوية- الشاشة – ساعة متوقفة – ملفات – مايك – رؤوس من الجبس – مسؤول حامل ملفات – امرأة منقبة –) كشرائح افعال مع الاحداث لتجد اهمتها عندما تتراكب بالكولاج وتلتصق بالمونتاج الذي يلغي التخصصات حتى تظهر مصطنعة لها خصائصها، فضلاً عن هذا التحول الجسدي بالشخصيات المساندة كأشكال حيوانية بجسد انسان في السير على الايدي والارجل بمسخ الهوية الانسانية وهدمها، وعليه فان جميع التمثلات التي جاءت لقلب الصورة التي تحمل معادلة التحول التقليدي في تكوينها كصورة جاء بها المخرج كمسلك يحاكي الحقائق، ليكون السيمولاكر يحاكي ويكشف ما يتعلق بالحيرة والشوهات التي تصور الافراد على انهم مصابون بمرض هذيان الصورة، الناشئ عن التذكر المشوه لتجاربهم الخاصة، وان توقف الزمن جاء موازياً ما بين فكرة الساعة المتوقفة التي تشير عبر دلالتها مع رؤوس الاصنام التي يستطيع المتلقي يجمع بين الاثنين بوصف ان الرؤوس هي سبب في التوقف وجميع ما به سلبيات لتحجر عقله.

ان فضاء العرض جاء محملاً بكثافة مصطنعاته، التي تتدفع كفضاء سائل الت تعطي شعوراً للملقي انه بعالم حلمي لم يتوقع مشاهدتها على ارض الواقع ما بين استخدامات الشاشة وطريقة عكسها للحشرات وطريقة تناسلها وما بين ارتفاع مستوى النفايات كهامش الحاوية واستخدامها كمقبرة وما بين عرض الكرسي والمنضدة كسلطة متجمدة لا تستطيع تقديم حلول ضمن فضاءات جاءت متحولة عن فعل الاصل وهو ما تأسس عليه فكرة العرض (لا يوجد حل) والتي اكدها الحركة البطيئة وتقف الساعة والكرسي الجامد الذي لا يتحرك عبر الشاشة والخالي بإخفاء السلطة المتحكمة في مصير الشعب مما اتاح حرية التأويل لسينوغرافيا العرض ولدى المتلقي حول المصير المؤجل حيث اكدت تحكمات السينوغرافيا ووجوها في بث روح الحركة البطيئة كدلالة بتحكم واثر التلفاز وغيرها من السوشن ميديا في عقول البشر وجعلتهم نسخة تابعة في فعلها وشكلها من خلال العالم الحلمي الذي يحمل الاوهام بوصف الدعاية سلطة قادرة بتغيير الحس البشري وسلوك الانسان وشكله في عملية استنساخ الانسان واستهلاكه بوصف ان الاتجاهات المعاصرة ومنها السريالية استثمرت خصائص السيمولاكر المتنوع التركيب في انتاجاته المادية بتحقيق العالم السحري، والذي انعكس كخطابات لها اثرها في الواقع الحقيقي، اذ نجد السيمولاكر عمل في فضاء العرض على ازاحات لرفع التوتر في بنياته لعناصر العرض وذلك لرؤية صورة مستمرة ما بين الهدم من خلال التوقفات ووضع الانسان في الحاويات بمعنى (الاكسباير) وصلاحية وجودة المحكومة بوقت محدد والساعات المتوقفة والسلالم التي لا يستطيع الممثل الوصول لنهايتها والكرسي الذي لا يستطيع الحركة من بداية العرض لنهايته مع التشتت المرتفع لكثافة تجميع

الصور والاشياء على خشبة المسرح المرافق، والهدم المقابل في الاداء الحركي لرفع مستوى التفكير وضرب توافقات الحواس حول الصورة التقليدية لترتفع تساؤلات المتلقي ما هذه اللغة المشهدية التي تصنع امامي وما هذا التنازع الصوري الغريب المنصهر بصورة عبثية معادلة لفوضى الحياة، لنرى ان السينوغرافيا تمثل سيناريو باستخدام المونتاج والكولاج في كل زاوية مما ادى الى إلتقاط الطبيعة المجزأة والمعقدة للمشهد الحياتي مستخدما السينوغرافيا كمنظومة في تأثيث العرض.

- **المستوى الثالث : علامات السيمولاكر والرؤيا الإخراجية :**

اعتمد العرض المسرحي على علامات تعطل وتهدم كما في توقف الساعة عند الساعة الثامنة الا دقائق في عملية افرض ترفع قلق المتلقي عن ما يحدث في هذا الوقت في مقابل اعطاء قوة للمتلقي في تغير مصير المتوقف تبعا للصورة المفترضة في الشاشة، والتي تعطي اثر الصورة على عقل الانسان الذي تعلق بصورة وهمية تاركا حقيقة الصورة الواقعية والالتزام مع الوهم، فضلاً عن الترافق لثنائية مزدوجة من خلال علامات تجسيد الكرسي الحاكم المتوقف الحركة على شاشة العرض كعلامة التحكم في اقدار البشر وما بين السلطة الجامدة، التي لا تسطيع تقديم حلول كعلامات متناقضة في شخصية واحدة الاصل لا تتوافق مع الحقيقة والحقيقة لا تتوافق مع الاصل في ابتعاد الدال عن المدلول ما بين سلطة متداخلة واخرى متداخلة، وفي المقابل علامات تجسيد المايك الذي يحمل ازدواجية في اشتغاله ومعناه الذي لا يستطيع ان ينطق (مخنوق) لا يلبي الحاجة في ظل العبث الحياتي فهو فاقد الاصل عبر سلطة موجهة هدمت صورته الحقيقة ومعناه، فضلا عن هذا انتهاء اهمية الماء ببراده كعلامة لا تتوافق مع توقف الحياة واصبح خارج الخدمة بوصف ان الحياة على الخشبة ترسم الموت وهذا ما اكدته الساعة المستنسخة على الشاشة، كذلك تجميد صورة الانسان بوصفه اصبح صورة مستنسخة داخل الملف ليقول من خلال الملف الذي يحمله والملفات المبعثرة هو ورقة تتحكم بها السلطة، وان حدوده لا فقط داخل الملف والذي يستنسخ عبر جهاز الاستنساخ، والذي يؤكد عبر صورة تقابل حقيقة الرؤوس المجمدة التي تحدد اشارة الغباء او جريمة قتلها التي اصبحت تحمل تحولاً صورياً من خلال فصلها عن جسد الانسان وتحجرها، وفي مقابل تجلياتها كخطاب قتل الانسان او مصيره النهائي عبر استنساخات جزئية تؤشر لإنغلاق الحياة والتناظرات التي تحدث على الشاشة والخشبة التي جعلت من الزمان والمكان مذاباً وان الانسان يشاهد قدره على الشاشة كإنعكاس شيطاني يعكس الشر من خلال الجلد المستمر الذي لا ينتهي والذي ينكشف بانعكاسه على حركة اداء الممثلين البطيء، والحاوية، واستنساخه بوجه حيوان، وتحول البشر الى حيوانات تمشي على ايديها واقدامها، وجسد الانسان المنقذ الذي يخرج من كيس نفايات ولا يستطيع وجود حل وهذا ما تأكده لقطة المصور الذي يوثق تكرار الزمن المتوقف بفعل منعكس يجعل الانسان بفعل متكرر يستنسخ احداثه التي تتكرر دون جدوى

متحولة لقطة الكاميرة الى لقطة درامية مرأة كاشفة صور السيمولاكر من عذاب الانسان وتجميد وجوده والقوة المسلطة عليه.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث :

١-شكل الميتامورفوسيس صوراً سيمولاكرية عبر تجاوز المحاذير وحدود المعتاد في الطرح الصوري المتداخل بتعددية غير متناهية فاقدة لوحدة المركز والنموذج.

٢-عزز (الكولاج، المونتاج) صورة السيمولاكر لدعم العرض من اجل صياغته بمفاهيم عديدة والتي تم تجسيدها الى (لوحات/ مشاهد) منفصلة.

٣-فضح السيمولاكر السياسة المزيفة، التي تتجلى في (الأشباح الافتراضية/ قادة مزيفين) هي طريقة للتحكم في الناس وهذا ما ظهر في شاشة الداتاشو على شكل كرسي، ميز، ساعة متوقفة إشارة الى وعود مزيفة.

٤-انتجت (السيولة التكنوصناعي) مفهوم التكاثر السيمولاكري، وذلك بتجسيد طريقة الاستنساخ التي تستنسخ لنا اشخاص برأسها الحيواني الذي يخرج عن طبيعة تكوينه الانساني في تفتيت الذات والهوية محققاً فرضية (دولوز) في تكرار لا نهائي.

٥-اعتمد العرض على التمسرح المسرحي من خلال توظيف المسخ الانساني الذي يجسده السيمولاكر بالتحول النهائي للإنسانية وهو الذي يظهر واضح دون الحاجة الى استكشاف، ويظهر هذا من خلال استخدام صورة السيمولاكر عالية الاداء جسد الانسان بـ(الحيوان المادي/ برأس حيوان) و (الحيوان في الشاشة/ حشرات).

٦-لعبت السيولة دوراً بارزاً في تشكيل صور السيمولاكر فضاء العرض جاء محملاً بكثافة مصطنعاته التي تتدافع/ تتدفق كفضاء سائل لتتعطي شعور للمتلقي انه بعالم حلمي لم يتوقع مشاهدتها على ارض الواقع .

٧-ساهمت التقنيات الوسائطية الداتاشو، الشاشات بشكل أساسي في عملية انتاج صور السيمولاكر في عرض مسرحية توبيخ .

٨-ارتكز العرض على الهدم والذوبان كعملية انتاج صور السيمولاكر تحدث على الشاشة والخشبة التي جعلت من الزمان والمكان مذاب وان الانسان يشاهد قدره على الشاشة كإنعكاس شيطاني يعكس الشر من خلال الجلد المستمر الذي لا ينتهي.

٩-يشهد العرض المسرحي من خلال صور السيمولاكر الى كشف العالم الواقعي ونقده. اذ قدم المخرج مسرحية (توبيخ) كوسيلة لتحليل الواقع وكشفه بغية استعادة العقل البشري، واعادة تنظيمه متخذاً من الصور اداة سيمولاكرية تحدد المقصر (الذات، والمجتمع، والسلطة).

استنتاجات البحث :

١-افرزت دراسة موضوع السيمولاكر في العرض المسرحي مجموعة من الصور التي من خلالها يتشكل خطاب العرض المسرحي ذو سمة سيمولاكرية.

٢-جسدت العروض المسرحية تجليات السيمولاكر من خلال هدم السائد والتقليدي.

٣-السيمولاكر أداة نقد للسلطة والثقافات المتنوعة الدينية الاجتماعية.

٤-يرتكز السيمولاكر على عدة محاور (الغموض/ المفارقة /الهدم) لتحقيق صوره عبر الأداء الجسدي.

٥-للسيمولاكر إثر عاطفي يثير استجابات المتلقي ويتحدى الجمهور ويستفزهم من اجل تحفيزهم على إعادة النظر في مفاهيم ومعتقدات مسبقة.

٦-السريالية من المرتكزات الأساسية لتحقيق صورة السيمولاكر المشوهة.

٧-اعتماد العروض المسرحية على الوسائط الرقمية في تشكيل مضامينها.

٨-حققت علامة الجسد أثرها الحاضر والمؤثر في عملية تشكيل صورة السيمولاكر.

٩-ينتج السيمولاكر من خلال تداخل الفنون المركبة (مونتاج/ كولاج) (رقمنة /عولم) (بوب آرت / سريالي).

الهوامش:

[١]- هبة عبد المحسن علي محمد ناجي : مفهوم السيمولاكر كقيمة جمالية لفنون الوسائط الجديدة ، مجلة (العمارة والفنون والعلوم الانسانية) العدد (٢٣) (جامعة حلوان : كلية التربية الفنية،٢٠٢٠) ص٤٩٦.

[٢]- محمد محي الدين عبد الحميد واخرون : المختار من الصحاح واللغة، ط٥ (القاهرة : مطبعة الاستقامة، ب.ت) ص٢٩٦.

[٣]- ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي (المغرب : أفريقيا الشرق، ب ت) ص ٤٣ ـ ٤٥ .

[٤]- اب نصر اسماعيل بن حماد الجواهري : الصحاح، ط١ (بيروت : جار المعرفة، ٢٠٠٥) ص١٧٩-١٨٠.

[٥]- علي عزيز الابراهيم: العلويون بين الفلسفة والتصوف والتشيع (بيروت: منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ١٩٩٥) ص٢٠٥.

[٦]- جون ليتشيه : خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٨) ص٥١٠.

[٧]- جيل دولوز : الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩) ص٥٧٠.

[٨] - جون ديوي: الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٦٣) ص٥١٠.

[٩] - عبد الله حسين عبيدان، ميسون جردات: سيكولوجية خطاب الصورة الفنية (البنية والتحولات)، بحث منشور في كلية الفنون، جامعة اليرموك، ٢٠١٥.

[*] اندي وارهول : ولد وارهول في السادس من آب عام ١٩٢٨، في مدينة بيتسبرغ، اسس أكاديمية نيويورك للفنون عام ١٩٧٩ .رسامًا إعلانيًا ناجحًا، وأصبح رائدًا في حركة فن البوب Pop Art في الستينيات من القرن الماضي.انخرط في مجموعة واسعة من أشكال الفن، بما في ذلك صناعة الأفلام، وتعديل الفيديو، والكتابة، والدمج بين الفنون الجميلة ومختلف الفنون العامة. فاز عدة مرات بجوائز على أسلوبه الغريب الاستثنائي، الذي استخدم فيه تقنية الخطوط المنقطة، والطوابع المطاطية لخلق رسوماته.الذي يركز على شعارات وأيقونات والعلامات التجارية للسلع التجارية المتداولة ولوحات البوب الشهيرة لوارهول جسدت علامات زجاجات الكوكا كولا، والمكانس الكهربائية، والهامبرغر، كما جسدت صور لفنانين بألوان حية وجريئة، ومن أشهر موضوعات لوحاته مارلين مونرو. توفي وارهول في ٢٢ شباط ١٩٨٧ في مدينة نيويورك.https://www.arageek.com/bio/andy-warhol .

[١٠] - اسماء سمير حليم : سلطة الصورة في تشكيل مابعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ص١٣٦-١٣٧.

[١١]- جنان محمد احمد : الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط١ (الجزائر : منشورات الاختلاف، ٢٠١٤) ص٢٧٢.

[١٢] - زهير صاحب واخرون: شغب الفن (القبول والرفض)، (بيروت: دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩) ص٢٧٥.

[١٣] - فريدريك جيمسون : التحول الثقافي، تر: محمد الجندي (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٠) ص٢٣.

[١٤] - زهير صاحب واخرون : شغب الفن، مصدر سابق، ص٢٧٥.

[١٥]- ثائر سامي هاشم رشيد المشهداني : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣، ص١٥٣.

[١٦] – عادل محمد ثروت : العمل الفني التجميعي كمدخل لأثراء التعبير في التصوير، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية التربية جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص٣.

[١٧] – جنان محمد احمد : مصدر سابق، ص٢٧٣.

[١٨] – فاضل خليل : جوزيف شاينا، المجلة القطرية للفنون، العدد (١)، العراق، تصدر عن وزارة التعليم والبحث العلمي، كانون الاول، ٢٠٠١، ص٦٣. نقلاً عن بحث منشور لـ(محمد عباس حنتوش، ومريم اسامة محمود)، الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، ص٢٤٢.

[١٩]– باتريس بافي : معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥) ص١٢١.

[٢٠] – محمد عباس حنتوش ومريم اسامة عبد محمو د : الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، كلية الفنون الجميلة، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٧)، العدد (٢)، ٢٠١٩، ص٢٤١.

[٢١]– باتريس بافي : مصدر سابق، ص٣٤٦.

[٢٢] – مراح مراد : الفلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي – افلام ميل غيسون انموذجاً، رسالة دكتوراه (غير منشورة) الجزائر، جامعة وهران، كلية الاداب والفنون، ص١٣٠.

[٢٣]– باتريس بافي : مصدر سابق، ص٣٤٦.

* ١–قانون الاول : العملية الكمية : الانتقال من السوية الى اخرى. ٢– القانون الثاني: الكل والمجموع والاجزاء : علاقة ثلاثة (جدلية فارغة–باردة) في الوجود الداخلي في الكل. ينظر: جيل دولوز: سينما الصورة – الحركة، ج١، تر : جمال شحيد (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ب.ت) ص٨٦–٨٧.

[٢٤] – المصدر نفسه، ص ٦٩.

* الاستبدال الجزئي : هي عملية تقوم على استبدال الجزء بآخر في تعبير ما (...) ويخضع منطق (الاستبدال الجزئي) لبلاغة انتاج الابداعية التحويلية، وكما يسمح الاستبدال الجزئي بالتحرر فهو يساعد على التطور . سعيد علوش : مصدر سابق ، ص٤٧.

[٢٥]– جيل دولوز: سينما الصورة – الحركة، مصدر سابق، ص٨١–٨٢.

[٢٦] – جيل دولوز :المصدر نفسه، ص٨٦–٨٧.

* الحياة اللاعضوية للأشياء: الحياة الرهيبة التي تجهل الحكمة وتجهل حدود الاجسام. جيل دولوز: سينما الصورة – الحركة، مصدر سابق، ص١٠٦.

[٢٧]- ينظر: كين دانسايجر : تقنيات مونتاج السينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة) تر: احمد يوسف، ط١ (القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١١) ص١٣٤-١٣٥.

[٢٨]- جيل دولوز، سينما الصورة – الحركة ، مصدر سابق، ص٨٦.

[٢٩]- المصدر نفسه ، ص٨٤.

* العمليات التركيبية الجوهرية : يطلق عليها التحويلية ، تتوزع على النفي والتأكيد، ينتج الاول المصطلحات المتناقضة ويجمع الثاني الاختلاف. سعيد علوش، مصدر سابق، ص١٠١.

[٣٠] – د.ق.سكفوز نيكوف : اضاءة تاريخية على قضايا اساسية (الصورة.المنهج.الطبع.المتفرد) تر: جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٣)، نقلا عن يونس عثمان مصطفى، منصور نعمان نجم: الشكل الفني في بنية العرض المسرحي، بحث منشور في المجلة الاردنية للفنون، المجلد (١١)، العدد (٣)، في ٣/١٥/ ٢٠١٨، ص٢٦٢.

[٣١] – عبد المجيد شكير : عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٣) ص ٦٤.

[٣٢] – محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة، ط٢ (بيروت : شركة المطوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٩) ص٢٦٢.

[٣٣]- امل نصر: جماليات الفنون الشرقية واثرها على الفنون الغربية، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧) ص١٠٨.

[٣٤] – خليل صويلح : اين وصل النقد بعد مرحلة البوستموردن؟ مجلة ادب وفنون، العدد (٢٣٨٠) في ٢٩ آب ٢٠١٤.

[٣٥] – حامد عبد الفتاح جوهر واخرون : معجم البيولوجيا في علوم الاحياء والزراعة، ج١ (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٨٤) ص١١٩.

[٣٦] – ديفد هارفي : حالة مابعد الحداثة، تر: محمد شيا، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥) ص٢٤.

[٣٧] – حسن يوسفي: التمسرح من الاستعارة الى الخطاب، ط١ (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام٢٠١٣) ص١٧.

[٣٨]- المصدر نفسه، ص٢٥.

[٣٩] – مروة مهدي عبيدو : الميتامورفوسيس في المسرح الحديث، ط٢ (البصرة: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢) ص١٩.

[٤٠] – ينطر : مروة مهدي عبيدو : الميتامورفوسيس في المسرح الحديث، مصدر سابق، ص ٢٠.

* روبرت ويلسون : هو مخرج ، ومخرج بارز ، ومثالي غيّر تمامًا فكرة فن المسرح الحديث وإدراك الجمهور للأعمال التي تجري على المسرح. أعطى حيوية وواقعية لا تصدق لأوهامه ، وترجمتها إلى مسرحيات، ولم يستخدم اللغة كحافز إعلامي رئيسي، ولكن الحركات التي أصبحت رقصة جميلة ، ونقل الرقصات ما هو مخفي في المعنى الحقيقي ومأساة الأداء. https://ara.agromassidayu.com/robert-uilson-rezhisser-biografiya-lichnaya-zhizn-karera-pa

[٤١] – محمود ابو دومة : تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج) (القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩) ص١١١.

[٤٢]– مارفن كارلوس : فن الاداء (مقدمة نقدية) تر: منى سلام (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٨) ص١٩٦.

[٤٣]– مايكل فاندين هيفل : الدراما بين التشكيل والعرض المسرحي : تر: عبد الغني ودود واحم عبد الفتاح، ط١ (القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣) ص٢١٦-٢١٧.

[٤٤]– مايكل فاندين هيفل : مصدر سابق، ص٢١٤-٢١٦.

[٤٥] – محمود ابو دومة : مصدر سابق، ص١١١.

[٤٦] – محمود ابو دومة : المصدر نفسه، ص١١٢.

[٤٦]– نك كاي : مابعد الحداثة والفنون الادائية، تر : نهاد صليحة، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩) ص١٠١.

[٤٧]– المصدر نفسه، ص٦٩.

[٤٨] – المصدر نفسه، ص١٠٣.

* العمليات التركيبية الكبرى : يطلق عليها التحويلية، تتوزع الى النفي والتأكيد ، وينتج الاول المصطلحات المتناقضة ويجمع الثاني الاختلاف. سعيد علوش : مصدر سابق، ص١٠١.

[٤٩] – خالد امين ومحمد سيف : مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، ط١ (البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٠) ص٢٤٨.

[٥٠] – مايكل فاندين هيفل : مصدر سابق، ص٢١٦.

[٥١] – عبد الوهاب المسيري : في الصورة المجازية والنماذج الإدراكية، مقال إلكتروني منشور في شبكة الجزيرة الاعلامية في ٢٠٠٥/٧/٢٩، https://www.aljazeera.net/opinions .

[٥٢] – ينظر : مايكل فاندين هيفل : مصدر سابق، ص٢١٧-٢١٩.

المصادر:

١-الابراهيم ، علي عزيز: العلويون بين الفلسفة والتصوف والتشيع (بيروت : منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ١٩٩٥).

٢-ابو دومة، محمود: تحولات المشهد المسرحي(الممثل والمخرج)(القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع،٢٠٠٩).

٣-احمد ، جنان محمد: الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط١ (الجزائر : منشورات الاختلاف، ٢٠١٤).

٤-امهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢ (بيروت : شركة المطوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٩).

٥-امين ، خالد ومحمد سيف : مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، ط١ (البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٠) .

٦-بافي ، باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥).

٧-ثروت ، عادل محمد: العمل الفني التجميعي كمدخل لأثراء التعبير في التصوير، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية التربية جامعة حلوان، ١٩٩٦.

٨-الجواهري ، اب نصر اسماعيل بن حماد: الصحاح، ط١ (بيروت : جار المعرفة، ٢٠٠٥).

٩-جوهر ، حامد عبد الفتاح واخرون : معجم البيولوجيا في علوم الاحياء والزراعة، ج١ (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٨٤).

١٠-جيمسون ، فريدريك: التحول الثقافي، تر: محمد الجندي (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٠).

١١-حليم ، اسماء سمير: سلطة الصورة في تشكيل مابعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.

١٢-حنتوش ، محمد عباس ومريم اسامة عبد محمو د : الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، كلية الفنون الجميلة، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد (٢٧)، العدد (٢)، ٢٠١٩.

١٣-خليل ، فاضل: جوزيف شاينا، المجلة القطرية للفنون، العدد (١)، العراق، تصدر عن وزارة التعليم والبحث العلمي، كانون الاول،٢٠٠١.

١٤-دوبري ، ريجيس: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي (المغرب : أفريقيا الشرق، ب ت).

١٥-دولوز ، جيل: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩).

١٦-ديوي جون: الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٦٣) .

١٧-شكير ، عبد المجيد: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٣).

١٨-صاحب ، زهير واخرون : شغب الفن (القبول والرفض)، (بيروت : دار الكتب العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩).

١٩-صويلح،خليل:اين وصل النقد بعد مرحلة البوستموردن؟ مجلة ادب وفنون،العدد(٢٣٨٠)في ٢٩ آب ٢٠١٤.

٢٠-عبد الحميد، محمد محي الدين واخرون: المختار من الصحاح واللغة، ط٥ (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ب.ت).

٢١-عبيدان ، عبد الله حسين، ميسون جردات : سيكولوجية خطاب الصورة الفنية (البنية والتحولات)، بحث منشور في كلية الفنون، جامعة اليرموك.

٢٢-عبيدو ، مروة مهدي: الميتامورفوسيس في المسرح الحديث، ط٢ (البصرة : دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢) .

٢٣-كارلوس، مارفن: فن الاداء (مقدمة نقدية) تر: منى سلام (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٨).

٢٤-كاي ، نك: مابعد الحداثة والفنون الادائية، تر : نهاد صليحة، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩) .

٢٥-كين، دانسايجر : تقنيات مونتاج السينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة) تر: احمد يوسف، ط١ (القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١١) .

٢٦-ليتشيه ، جون: خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٨).

٢٧-مراد ، مراح: الفلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي – افلام ميل غيسون انموذجا، رسالة دكتوراه (غير منشورة) الجزائر، جامعة وهران، كلية الاداب والفنون.

٢٨-المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣.

٢٩-ناجي، هبة عبد المحسن علي محمد : مفهوم السيمولاكر كقيمة جمالية لفنون الوسائط الجديدة ، مجلة (العمارة والفنون والعلوم الانسانية) العدد (٢٣) (جامعة حلوان : كلية التربية الفنية،٢٠٢٠) .

٣٠-نصر ، امل: جماليات الفنون الشرقية واثرها على الفنون الغربية ، ط١ (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧) .

٣١-نيكوف ، د.ق.سكفوز: اضاءة تاريخية على قضايا اساسية (الصورة.المنهج.الطبع.المتفرد) تر: جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٣)، نقلا عن يونس عثمان مصطفى، ٣٢-منصور نعمان نجم: الشكل الفني في بنية العرض المسرحي، بحث منشور في المجلة الاردنية للفنون، المجلد (١١)، العدد (٣)، في ٣/١٥/ ٢٠١٨.

٣٣-هارفي ، ديفد: حالة مابعد الحداثة، تر: محمد شيا، ط١ (بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥).

هيفل ، مايكل فاندين: الدراما بين التشكيل والعرض المسرحي : تر: عبد الغني ودود واحم عبد الفتاح، ط١ (القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣) .

٣٤-يوسفي ، حسن: التمسرح من الاستعارة الى الخطاب، ط١ (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام٢٠١٣).