آليات اشتغال الأنساق الدلالية في أداء الممثل المسرحي العراقي

الباحثة. رنا فالح لفتة **أ.م.د. وعد عبدالأمير خلف**

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة **كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى**

Email: rana.lafta@uobasrah.edu.iq

Email: dr.waead9@uodiyala.edu.iq

الملخص

تعد آليات اشتغال الأنساق الدلالية في أداء الممثل المسرحي من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها المسرح في توصيل المعاني والمضامين إلى الجمهور. فالممثل لا يقتصر على النطق بالحوار أو التحرك على خشبة المسرح، بل يستخدم طيفًا واسعًا من الرموز والإشارات الحسية والجسدية التي تسهم في بناء المعنى وتوليد الدلالات. هذه الأنساق الدلالية تعتمد على عدة عناصر متكاملة تشمل تعابير الوجه، وحركة الجسد، ونبرة الصوت، واستخدام الفضاء المسرحي، بحيث يتفاعل كل عنصر مع الآخر لخلق تجربة تأويلية معقدة ومتكاملة. يضاف إلى ذلك السياق الثقافي والاجتماعي الذي قد يؤدي دورًا محوريًا في تشكيل فهم الجمهور لهذه الدلالات، حيث تصبح العلاقة بين الممثل والمتلقي تفاعلية تعتمد على التفسير الشخصي والجماعي للرموز المسرحية. ومن خلال ما تقدم تضمّن البحث أربعة فصول، حيث جاء الفصل الأول الذي يمثل الإطار المنهجي المتضمن مشكلة البحث وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات وتعريفها، أما الفصل الثاني فيمثل الإطار النظري الذي يتضمن مبحثين، الأول: دور الأنساق الدلالية في أداء الممثل وفق الأساليب العالمية الحديثة، والمبحث الثاني: آليات اشتغال الأنساق الدلالية في أساليب التمثيل العالمية المعاصرة، ثم ما أسفر عن الإطار النظري من مؤشرات، أما الفصل الثالث إجراءات البحث فقد تضمن مجتمع البحث ومنهجه وأداته وعينته ثم تحليل العينة، أما الفصل الرابع فقد تضمن أهم نتائج واستنتاجات البحث ثم التوصيات والمقترحات، وثم ختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : آليات ، اشتغال، الأنساق الدلالية ، الممثل.

Mechanisms of the semantic system in the performance of Iraqi theatrical actor

Researcher. Rana Faleh Lafteh

College of Fine Arts / University of Basrah

Assist .Prof. Dr. Waad Abdul Amir Khalaf

College of Fine Arts / University of Diyala

Email: rana.lafta@uobasrah.edu.iq

Email: dr.waead9@uodiyala.edu.iq

Abstract

The mechanisms of the semantic system's operation in the theatrical actor's performance are among the basic pillars on which the theater relies to convey meanings and contents to the audience. The actor is not limited to speaking dialogue or moving on the stage, but rather uses a wide range of symbols, sensory and physical signals that contribute to building meaning and generating connotations. This semantic system depends on several integrated elements, including facial expressions, body movement, tone of voice, and the use of theatrical space, so that each element interacts with the other to create a complex and integrated interpretive experience. In addition to this, the cultural and social context may play a pivotal role in shaping the audience's understanding of these connotations, as the relationship between the actor and the recipient becomes interactive and depends on the personal and collective interpretation of theatrical symbols. Through the above, the research included four chapters. The first chapter represented the methodological framework that included the research problem, its goal, and its limits, and the definition and identification of terms. The second chapter was the theoretical framework, which included two topics: the first: the mechanisms of the actor's work in modern global methods, and the second topic: the mechanisms of the system's work in global representational methods, then what resulted from the theoretical framework of indicators. The third chapter, the research procedures, included the research community, its method, its tool, and its sample, then the sample analysis. The fourth chapter included the most important results and conclusions, then the recommendations and suggestions. The research was then concluded with a list of sources and references.

Keywords: Mechanisms, Operation, Semantic Systems, Actor.

مشكلة البحث

لقد تعددت أساليب التمثيل العالمية في كيفية إعداد آليات اشتغال الأنساق الدلالية لدى الممثل من خلال ابتكارهم طرق فنية وفكرية تأهل الممثل من الناحية الفنية والذهنية، ليكون أداة منتجة للمعنى، لإيصال معنى ودلالة العرض المسرحي، وهذه الطريقة مبنية على انسجام وتناسق بين الفكرة النصية والفكرة المرئية، لأداء الممثل الذي يعتمد على التقنية الجسدية لإعطاء دلالات وإيحاءات للعناصر المادية والبشرية والتقنية، لتخلق حالة شعورية ترسم بها علامات صورية وصوتية بحيث تصبح علامة دالة لهذه العناصر. وعليه فإن جسد وصوت الممثل ماهو إلا الوسيط لإيصال المعاني المضمرة والظاهرة، لكل القيم الفكرية والعاطفية، ولاشك بأن الممثل هو الأداة والوسيلة التي تحقق هذه الوظيفة الإبداعية عن طريق قراءته للنص ، وعلى وفق تلك القراءات يبني نسقه الدلالي وهذه الرؤية الدلالية تختلف من ممثل لاخر ، ومن عرض مسرحي لاخر ، لكن في النهاية يبقى الممثل هو المتحكم في نسيج الخطاب المسرحي ، عبر توظيفه لجسده وصوته ، لأن جسد الممثل ما هو الا خزين ممتلئ بالعلامات حيث يعتبر الممثل الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، ومن هذا المنطلق فان جسم الممثل ماهو الا المنظومة المتكاملة من اجل تكوين نظام علاماتي سواء أكان هذا النظام ايقونيا، أو رمزيا ، أو اشاريا ، يستطيع الممثل بجسده يكون قيما ذات دلالات فكرية ، وعاطفية ، ودينية ، ونفسية ، واجتماعية ، لكي يتحول ما هو مرئي الى مرئي ، لذلك يجب ان يكون جسد الممثل مركبا بصورة يذهلنا معها بانسجامه وقدراته في التعبير برشاقة ومهارة، اذ يتضح لنا ان الجسد ماهو الا آلية منتجة للمعنى ، عن طريق تأسيس تشكيلات منسجمة مع طبيعة العرض. وهنا ظهرت أفكار وابتكارات اتخذت لنفسها انساقا دلالية متنوعة ، عبر جسد وصوت الممثل باعتباره الأداة الحيوية في التعبير والتوصيل لانتاج الإشارات عضويا بوساطة الجسد أو اليا بوساطة التوسيع التقني للجسد، وهنا يصبح جسد وصوت الممثل هما الانطلاقة التي عن طريقها تُفك شفرات الخطاب المرئي ومن خلال ما تقدم يتمثل سؤال مشكلة البحث بالآتي : ماهي آليات اشتغال الأنساق الدلالية في أداء الممثل المسرحي العراقي ؟

أهمية البحث والحاجة اليه : تسليط الضوء على آليات اشتغالات الأنساق الدلالية في أداء الممثل المسرحي العراقي، كذلك يفيد الباحثين والدارسين في الفنون المسرحية عامة والتمثيل خاصة .

هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على اليات اشتغالات الأنساق الدلالية في اداء الممثل المسرحي العراقي

حدود البحث :- يتحدد البحث بالآتي :-

الحدود الزمانية :- ٢٠٢١-٢٠٢٢

الحدود المكانية :- جمهورية العراق

الحدود الموضوعية :- دراسة اليات اشتغال الأنساق الدلالية فيأ الممثل المسرحي العراقي

تحديد المصطلحات :- الآليات :

عرفها (صليبة) على أنها : " كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض ، نقول : آليه الانتباه ، آليه القياس، آلية التركيب ". [١]

وعرفها (فائز طه سالم) بأنها"لفظ يطلق مجازا على عملية الأداء الشامل للممثل، في العروض المسرحية بما تتضمنه من تكامل العناصر الدالة في الأداء(الصوتي- الحركي)تعاقبيا و تزامنيا".[٢]

اما التعريف الاجرائي للآليات فهي مجموعة من الأنساق الدلالية التي تعتمد على التقنيات والتعبيرات الجسدية والصوتية التي يستخدمها الممثل لتجسيد الشخصية بشكل مقنع .

النسق

يعرفه معجم قاموس المحيط على أنه " نسق الكلام عطف بعضه على بعض، والنسق محركه ما جاء من الكلام على نظام واحد، والتنسيق التنظيم "[٣]

عرفه دي سوسير على انه " النسق بأنه تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها عن بعضها البعض "[٤]

كما يعرف النسق على أنه "العلائقية أو الارتباط أو التساند، وحينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية في بعض فانه يمكن القول انها تؤلف نسقا ويتكون النسق من مجموعة من العناصر او من الاجزاء التي يرتبط بعضها ببعض مع وجود متميز او مميزات بين كل عنصر واخر"[٥]

كما يعرف النسق على انه " نظام من العلاقات قائم بين عناصر الوحدات التي تشكلها بنية النص. من حيث فاعليته وشموليته وما ينتج عنه من خاصية بنائية دلالية قائمة بذاتها "[٦]

الدلالة

عرّفها (كيروزويل) بأنها "العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"[٧]

أما (غيرو) فعرّفها على انها تلك " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها"[٨]

التعريف الاجرائي تعرف الباحثة النسق الدلالي إجرائيا على انه (الصورة الادائية المبنية على ترابط وتكامل وانسجام بين عناصر الممثل الداخلية والخارجية وفق مجموعة من آليات اشتغال دلالية تنتج تكوين صوري عبر فعل التجسيد الصوتي والحركي والحسي في فضاء العرض المسرحي)

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول: – دور الأنساق الدلالية في أداء الممثل وفق الأساليب العالمية الحديثة

سيتم في هذا المبحث تناول بعض الاساليب العالمية الحديثة والتي كان للنسق الدلالي دور في اليات اشتغال الممثل فيها وهي كل من:(ستانسلافسكي، فيسفولد مايرهولد ، انتونان ارتو، بروتولد برخت)

استانسلافسكي* ١٨٦٣- ١٩٣٨

تعد الأنساق الدلالية نسقا مثاليا لتدريب الممثل لامتلاكه طرقا واليات متعددة لتدريب الممثل " فهو يعتبر المنهج الامثل لتدريب الممثل "[٩] فقد اعتمد ستانسلافسكي في صياغة نسقه الدلالي على العنصر الأهم في العرض المسرحي الا وهو الممثل الذي عن طريقه يتم خلق التناسق والانسجام بين ماهو واقعي في الحياة وبين التمثيل " ولهذا يعتبر نظام استانسلافسكي (خريطة الطريق التي ترشد الممثل الى التعبير التلقائي عن الشخصية من خلال مهام يضعها ويحددها لنفسه على شكل افعال داخلية " [١٠]

يبحث ستانسلافسكي عن نسق دلالي يكون فيه الممثل قادرا على تحويل الواقع الى خطاب نسقي بلغة ايقونية علاماتية باستخدام الادوات التي اقترحها ستانسلافسكي، " منها عنصر " لو السحرية "و"الظروف المعطاة" و"المخيلة والانتباه "و " استرخاء العضلات "و" أجزاء الدور ومشكلاته" و"الحقيقة والإيمان "و"الذاكرة العاطفية "و"الاتصال والمساعدات الخارجية "[١١]

اعتمد ستانسلافسكي في تكوين نسقه الدلالي بالجمع بين جانبين الا وهما (النفسي والجسدي) وعلاقة احدهما بالأخر؛ وذلك عبر " أولا – عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل نفسه ، ثانيا– عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على الدور الذي يقوم به .اما العمل الداخلي فأنه يشتمل على الممارسة والصناعة الروحية التي تسمح للممثل ان يكون في حالة تناسب مع الالهام ، اما العمل الخارجي فأنه يشمل على الاعداد الجسماني لتمثيل الدور الذي يقوم الممثل بتمثيله، واظهار حياته الداخلية على وجه الدقة، وان العمل في دور معناه بحث الجوهر الروحي للمسرحية ، والبذرة ، التي نشأت منها ، والتي تبين معناها ، وكما تبين معنى كل شخصية من الشخصيات التي تكون المسرحية"[١٢]

البناء النسقي لستانسلافسكي مبني على وفق نظام تكاملي فهو نظام متسلسل قائم على مهارات عدة نفسية وعاطفية وعقلية وادراكية وغياب احد هذه المهارات سوف يؤدي الى نتيجة عكسية على المستوى الادائي للممثل " فالتمثيل حين يتحقق على مستوى الادراك العضلي فقط ينتج اداء مفتعلا خارجيا باردا، والتمثيل الذي يتحقق على المستوى الانفعالي العاطفي فقط ينتج أداء ميلو دراميا متضخما واصوات وتشنجات ببكاء زائف اجوف، واذا غاب عنصر التحكم في الحركة على المستوى النفسي – العضلي لن يستطيع المؤدي ان يقوم بالتمثيل من الأصل "[١٣]

عد ستانسلافسكي نسقه الدلالي على وفق " ربط الأهداف السيكولوجية بالأهداف الجسدية، وبهذه الطريقة لا تظهر الحياة الداخلية للشخصية فقط عندما يتفوه الممثل بحوار الشخصية ، وانما هذا يعني ان على الممثل ان يبدع نصا مكملا لذلك النص الخاص بالمسرحية "[١٤]

ولكي يحقق ممثل ستانسلافسكي النسق الدلالي لابد من اتباع الأمور الاتية :

"١- تدريب الممثل لجسمه وصوته، ليكون بحالة مرنة تستجيب لمتطلبات الدور ومتغيراته ، والمقصود هنا بالمتغيرات، المتغير النسقي الدلالي الاول: جسم وصوت الممثل وتحول صفات الممثل الى جسم وصوت الشخصية ، اما المتغير النسقي الدلالي الثاني: يشمل التغيرات التي تحصل تبعا لتغير المواقف التي تمر بها الشخصية عبر احداث المسرحية وتبعا لتغير الافكار والمشاعر والافعال .

٢- تعرف الممثل على تقنيات المسرح ومعالجة الجوانب السمعية والمرئية والحركية وما يتطلبه وجود جمهور المسرح وتلقيهم للخطاب المسرحي ، ومعرفة التقنيات التي تسهل مهمة الممثل في بناء نسقه الادائي وتبعده عن الاحساس بالآلية والوقوع بالأخطاء غير المقصودة "[١٥] وعليه فأن المنطلق الاساسي الذي بنى ممثل لستانسلافسكي نسقه الدلالي هو جسمه على اعتبار انه " اداة رئيسية تمثل غريزة الحياة ، والحركة هي صورة تلك الغريزة على مر تطورها عبر العصور وصولا الى تثبيت رموز ودلالات معينة لهذه الصورة تحوي سمات وخصائص محددة تشكل الباعث والفعل الذي ينسق بين حركة الجسم والروح "[١٦]

فيسفولد مايرهولد [*] (١٨٧٤- ١٩٤٠)

اعتمد (مايرهولد) في نسقه الدلالي على طرق وصيغ متعددة في الأداء التمثيلي ، حيث ابتعد عن الواقعية السيكولوجية ، وخلق اتصال مباشر بين الممثل والمشاهد ، باستخدام جسد الممثل وذلك عبر الفيزيائية الجسدية للممثل وتحويلها الى دلالات مانحة جسد الممثل حرية كبيرة في التعبير ، لكن هذه الحركة ليست سائدة فهي مرتبطة بقيم ينبغي ايصالها الى المتلقي وفق نسق متسلسل ومدروس، ولاظهار هذه القيم يجب ان يكون الممثل ملما بقوانين (البيوميكانيك)، وتعتمد

على " تكثيف الحركة واقتصارها ودراستها ميكانيكيا تؤدي البلاستيكية دورها في اثارة خيال المخرج كونها قادرة على ارغامه بالاهتمام بالحوار الداخلي للشخصية عن طريق كشفها بصريا بالحركة"[١٧]، فالنسق الدلالي للممثل عند مايرهولد تم بناءه بشكل بعيد عن الفعل النفسي عن طريق صياغة الدور للممثل تبدأ من الخارج الى الداخل ، وعليه فان النسق الممثل هنا يعتمد على التنقل بحركات هوائية لكنها حركات لها حساب دقيق وذات نسق متناسق ومنسجم ، وهذا ما يجعلها تخلق دلالات جديدة بسبب التكوينات الإنشائية التي يؤديها الممثل التي هي في الأساس مبنية على دلالة توحي للممثل عندما يحوله بأعماله على تقنية خارجية من اجل ابراز الانفعالات والتعبيرات الداخلية، بحيث تكون هذه الحركة معبرة عن ادق المشاعر والاحاسيس الإنسانية وهي كما يأتي :- (التحفيز للفعل – وقفة، الفعل نفسة، وماله من ردود فعل مطابق "[١٨]

وعليه فإن ممثل ما (يخوله) يمتلك منسقا ذا نظام دقيق ومتسلسل باعتماده على "معطيات العلوم بمختلف حقولها، خصوصا المبادئ التايلورية لاقتصاد الحركة، وكذلك نظرية الانفعالات لعالم النفس الأمريكي وليم جمس (١٨٤٢-١٩١٠)، من خلال حمل الممثل على استخدام نسق دلالي يعتمد إحساس اوتوماتيكي وذلك عبر التغييرات المستمرة في توظيف عضلاته "[١٩]

وعليه فقد وظف ممثل ما (يخوله) نسقه على وفق صورة صوتية وبدنية بعيدة عن السلوك اليومي لايجاد "طرق ادائية جديدة في تدريب الممثل للحصول على نسق دلالي ذي أدوات محقق الابداع في أعماق وجسد الممثل "[٢٠]

وعليه فقد قام (مايرهولد) ببناء النسق الدلالي لممثله وذلك بـ "إحلال الحركة الدقيقة بدلا من القوانين السايكولوجية ، ان صفقة واحدة بالكفين تعبر عن اكثر (آهات عمقا) وبذلك تصبح الخامة الجسدية لدى مايرهولد هي الأهم فالتهذيب الرفيع للتعبير الجسدي هو الوسيلة الوحيدة لخلق الممثل"[٢١]

وهنا يتضح ان (مايرهولد) ركز في نسقه الدلالي على الحركة الجسدية ،لان التشكيلات الحركية تحمل الكثير من القيم الجمالية والعاطفية والفكرية للمسرحية وعن طريق حركات الممثل الجسدية (المرمزة) في العرض، سوف يتم تأويلها من قبل المتلقي فتتكون لديه دلالات وإشارات؛ لأن: الكلمات لا تقول كل شي وهذا يعني اننا بحاجة الى رسم الحركات على خشبة المسرح حتى تفاجئ المخرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة وتعطيه باليد المادة التي أعطاها المتحدث الى المراقب الثالث تلك المادة بمساعدتها يتمكن المخرج من الحدس بالمعاناة الروحية للشخصيات "[٢٢]

فحركات ممثل مايرهولد تم تشكيلها وفق نسق رمزي ، فمثلا حالة الخوف فانها تعطي "القيمة التعبيرية التي تحظى بها دلالات كعضلات الوجه تجعلها تحل محل الكلمة أحيانا ، وتوجد دلالات

إيمائية ترتبط ببعض أشكال التعبير غير اللغوية والانفعالات الدهشة ، الغضب ، الاحاسيس الجسمانية والعاطفية وتعبر عن الجهد والألم "[٢٣]

وعليه فان النسق الدلالي لمايرهولد خاضع لمبدأ ميكانيكي لتحقيق ، تواصل بين فضاءات العرض المتعددة ، باستخدامه طرق في إعادة تشكيل الأشياء ورسمها لإعطائها دلالات وقيم فكرية، وعاطفية، ونفسية، واجتماعية، ودينية، لتوصل معناها عبر اتحاد الجسد بالنفس، ولتصبح الحركة لدى ممثل مايرهولد هي المعيار الأساسي للتواصل بطريقة منتظمة ذات نسق متوازن، وهنا فإن ممثل مايرهولد "يحاول دائما التوفيق بين الفعل والفكرة، ولذلك يجب ان يتحكم كليا بالجسم ، فمثلا خلال التدريب سيلاحظ الممثل ان ثقل الجسم متعارض تماما مع الفكرة، ولكن عليه ان يوازن بينهما" [٢٤]

كما ان الأنساق الدلالية لممثل (مايرهولد) كان يعتمد أمور في تطور الجانب الصوتي وهي :-

"١- ضرورة نطق الكلام نطقا باردا ومتحررا كليا من الاهتزازات والحشرجات الباكية واختفاء التوتر والنغمة الكئيبة اختفاء تاما .

٢- يجب ان يكون الصوت ركيزة دائما ، بينما تسقط الكلمات سقوط قطرات في بئر عميق فتسمع وقوع القطرة دون ارتجاج الصوت في الفراغ ، ويجب الا يكون الصوت ممطوطا وان لا تحتوي الكلمات على عواء خافت كما نجد هذا عند قارئ الاشعار .

٣-لا مجال للكلام سريعا مطلقا "[٢٥]

وعليه فممثل(مايرهولد) يمتلك نسقا دلاليا تم تأسيسه وفق حركة بلاستيكية، مدروسة قادرة على شحذ خيال المتلقي على اعتبار ان التعبير عن الدواخل الإنسانية يمكن التعبير عنه " بالحركات والايماءات والاتجاهات والخطوط اكثر مما يمكن التعبير عنه بالكلمات "(٢)، وهنا يطغى ممثل مايرهولد باتجاه نسق ايحاءي عبر تحويل الحالة اللفظية الى حالة رمزية من خلال " منطوقة انشائية لها وظيفة سيميائية تتضح دلالاتها من خلال تعامل الممثل معها ، فكل شي معد لا لكي يرى او يتم الانشاء المكاني ، بل ليكون أداة للإشارة الى معنى او ايماء ما وفقا لاستخدام الممثل لها "[٢٦]

ولكي يحقق الممثل اشتغال نسقه الدلالي لابد له من ان :-

"١- يتمتع بموهبة موسيقية او يكون قادرا الى حد ما على الغناء .

٢- لا يندمج في دوره الى الحد الذي يفقد فيه نفسه .

٣-ان يكون الممثل صحيح الجسم قوي الاعصاب ، وان يطوع مادته الصادرة عن الممثل والمخرج وان يرى الممثل دقة الحركة.

٤-يتمتع بمزاج جيد.
٥- يعظم الاستجابات الانفعالية العقلية.
٦- يحسب حركاته وإيماءاته ويحرص على أن تكون تلقائية بل منضبطة ومدروسة.
٧- يستبعد كل المشاعر الإنسانية، وان يكون مثل الآلة المحركة فهزة رأس كافية او وثبة، كلها أمور تنقل حالات انفعالية معينة "[٢٧]

فممثل (مايرهولد) يعمل وفق مبدأ الإنشائية البنائية وذلك عن طريق استخدام عناصر ومفردات هندسية بعيدة عن المناظر الواقعية ، ليشكل عبر هذه المفردات الهندسية البنائية انساقا ذات دلالات متعددة وعليه فممثل مايرهولد يجب ان يكون مرتاحا من الناحية الجسمانية ، وان يحس في كل لحظة بمركز جاذبيته الخاصة ، أي توازنه الجسماني ، لكي يحقق الممثل وعبر حركته البلاستيكية نسقا دالا يتفاعل مع كل ما يوجد في العرض ليخلق اشكالا تشكيلية في الفضاء، وهنا يتطلب من الممثل ان يعرف ميكانيكية جسده خير معرفة "[٢٨]

انتونان ارتو (١٨٩٦-١٩٨٤)

لقد اعتمد (ارتو) في صياغة نسقه الدلالي على المستوى التنظيري وانها رغم ذلك فتحت آفاقا وطرقا جديدة لاشتغال الممثل على طريقة ادائه في التخلص لكل ماهو تقليدي في العرض الذي كان يسعى لتحقيقه (ارتو) هو " في تحقيق العقدة على تحليل الأفكار والمشاعر وتوصيل ذلك الى القارئ او المشاهد ، وانما في توليد الرمز الموصي بحالات من التأثير العظيم كالرهبة والقلق والانبهار الكوني او الميتافيزيقي "[٢٩]

لقد هدف (ارتو) الى ان يمتلك ممثله في مرحلة (مسرح القسوة) قدرته على " إعادة صياغة الحياة والمطالبة بعرض كامل ولغة مسرحية قائمة على الجسد والنفس ، والمطالبة بمسرح يتخذ حقه الاحتفال السحري، بل الصوفي المطالبة بمسرح قائم على الاتصال والعلاجي القسوة والمطالبة بتجديد الحياة عن طرق المسرح"[٣٠]

لقد شكل (ارتو) ممثله وفقا لنسقا دلاليا يحمل لغة جديدة في التعبير بعيدة عن عوالم المسرح الغربي، ان القسوة التي يهدف اليها (ارتو) في ممثله "لاتفي القسوة في مستو العرض، ان نحمل انفسنا على ان نتبادل معا تقطيع اجسامنا وتركيبتنا البنيوية ، بل نقصد من وراء ذلك القسوة الأكثر فظاعة وضرورة التي من خلالها يمكن ان تمارس الأشياء تدريباتها على نفسها ، نحن لسنا أحرارا وثمة احتمال ان تسقط السماء على رؤوسنا ، ولقد وجد المسرح أساسا من اجل ان يعلمنا ذلك"[٣١]

المنطلق الأساسي الذي اعتمده (ارتو) في اشتغاله على النسق الدلالي للممثل بانه كان يعطي الكلمة الأولوية في بناء مسرحه؛ لان "الكلمة ستتحول الى حركات جديدة ، ويعني هذا ان الامر لا

يتعلق ببناء مسرح صامت ، بل ببناء مسرح لم يسكت ضجيجه بعد من شكل الكلمة ، لان النص جثة الكلمة المعنوية ولابد من العودة الى الكلمة السابقة من الكلمات ولغة الحياة نفسها لابد من العودة الى ذلك الوقت الذي كان ينطلق منطلق العرض لا يفصل فيه بين الكلمة والحركة "[٣٢]

كما حول (ارتو) الكلمة الى حركات للتعبير عن كم هائل من الشفرات العلاماتية وهذه العلامات تعبر عن الأفكار والمشاعر، لتولد لنا فضاء مسرحيا يحمل لغة جديدة " وهي لغة تحيط بالفضاء وتستخدم بحيث تجعله يتكلم ، أي تأخذ أشياء الفضاء على انها صور ناطقة، دالة"[٣٣]

وهنا عمل الممثل في فضاء (ارتو) "مكان مادي ملموس يتطلب ان تملأه بلغته الجسدية وان تجعله يتكلم لغته الملموسة "[٣٤]

لقد بحث (ارتو) في نسقه الدلالي لممثله بان "يقلد الحياة بشكل سطحي بل يتخطاها نافذا الى اعماقها وكاشفا خلالها ورموزها في هياكل وأطر واقعية وملموسة وبأساليب مادية أي أنه يصور بقوة تلك الأوضاع المهمة في الانسان "[٣٥]، وعليه فان النسق الدلالي لـ (ارتو) يكون الدور الفاعل في تجسيده هو الممثل كونه يستطيع بوساطة جسده ان يوضح لنا الأفكار الجسدية في النص ويحولها الى شكل مادي ملموس عبر نظام دقيق ومتسلسل يمكنه من التوصل مباشرة للمخرج من خلال الحركات والايماءات؛ لان" لكل ايماءة وكل حركة ونبرة معنى دقيق التعبير محدد ومشابه للصور الهيروغليفية المصرية والصينية التي ترمز الى الكلمات ومع ذلك وعلى نقيض تلك التراكيب و دلالاتها المحددة سيكون لها التاثير المباشر في توصيل المعنى الدقيق لكل أشاره هيروغليفية او رمز الى الجمهور"[٣٦]

بروتولد برخت (١٨٩٨- ١٩٥٦)

لقد وضف برخت نسقا دلاليا يعتمد في طريقة اشتغاله للممثل على التوافق بين حركات وإيماءات الممثل والموسيقى والاضاءة والديكورات من اجل توصيل الأفكار والمشاعر، لذلك يجب على الممثل ان يمتلك لغة ايمائية خاصة تمكنه من التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر والعواطف، لأن مسرح برخت " هو مسرح إيمائي بالدرجة الأولى"[٣٧]

فقد هدف برخت الى صياغة نسق دلالي يتم فيه توظيف إيماءة الممثل مع العناصر المختلفة الموجودة في العرض من موسيقى وديكور واضاءة لتصل اكثر قدر من الدلالات والعلامات الحاملة للرسالة الدرامية للعرض المسرحي ، فقد أراد برخت ان يؤسس نسقا يوضح فيه بان مكان الممثل عن طريق الإيماءة ان "يحول حركته الى نسق دلالي متكون من رموز شعرية للعلامات الاجتماعية التي يقع الشخص في شركها، وهذه الحركة الفردية يمكن تنوعها على نطاق ومعيار واسع ، فممكن ان تكون حركة فردية او طراز كلي متعدد من السلوك "[٣٨]

فالايماءة لدى ممثل برخت هي التي تفسر طبيعة الحدث كما انها تستخدم بشكل رمزي دال لتكشف لنا عن وظائف محددة، وهنا يصبح "الممثل صاحب العلامة بامتياز حسب، المفهوم الملحمي البرختي، حامل العلامة الأساس... فينشئ بالتشكيل الجسدي والايماءة والصوت فضاءها المسرحي"(٣٩)، وعليه فقد تمت صياغة نسق الممثل البرختي على وفق " التعبير عن عاطفة إنسانية صرفة، أو عن رد فعل إنساني صرف لا يشوبه الغموض، فإنه يلجأ لا إلى اللغة بل إلى الإيماءة"(٤٠)

وعمل برخت تأثير نسقه الدلالي بأنه طرح مفهومين على عمل الممثل وهما: (الجست والتغريب)

الجست: هو الوسيلة الإيمائية التي استخدمها برخت للكشف عن سلوك اجتماعي معين وذلك لان "التشكيلات الجسدية والحركية والاشارية والايمائية غالبا ما تكون اقل عرضة للتزييف عن اللغة المنطوقة، ومن هنا فهي وسيلة أكثر بلاغة في بناء الرسالة الإيدلوجية التي يبثها العمل الفني، ان الايماءة الجستية التي استخدمها الممثل في نسقه الدلالي البرختي ماهي الا للكشف عن دلالة لحركة اجتماعية يؤديها الممثل وتناقض وتقارب هذه الحركة الاجتماعية مع الواقع وقد استخدم الممثل البرختي هذه الايماءة في نسقه الدلالي بعدة طرق وهي :-

١- الايماءة التعليمية وهي ايماءة ينسجم فيها العرض التعليمي بالعرض الحركي في الأداء، وتكون الايماءة التعليمية متطابقة مع الكلمات ومعبرة عنها، ويوجد هذا النوع من الايماءات في أغلب المسرحيات التعليمية وعلى لسان المجاميع والشخصيات وحركاتهم.

٢-الايماءة الصدمة: وهي الايماءة التي يظهر فيها الضدان (طرفي الصراع) على مستوى المعنى كل يدافع عن موقفه وعن وجهة نظره، تاركا للمتفرج المجال للتوصل الى نتيجة يكشفها عن موقع الطرفين من تطور الحياة على صعيد الموقف الطبقي أو الشخصي.(٤١)

وترى هذه الايماءة بشكلها الواضح في مسرحية (السيد بونتيلا و وتابعه ماتي) ففي حالة السكر يعبر السيد بإيماءات معينة عن انسانية، اما في الصحو فيعود بسلوكه الوحشي المتسلط، وتبين الايماءة بمفارقاتها حقيقة الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية في الموقفين المتناقضين .

٣- الايماءة الصادمة: عندما تكون لغة الحركات هي واسطة التواصل بين الشخصيات فهذا يعني وجود عجز بايلوجي في النطق اذ يتطلب من الايماءة الكشف عن ابعاد الشخصية وتطور علاقاتها. واكثر الامثلة وضوحا في هذا النوع من الايماءة شخصية (كاثرين) في مسرحية (الام شجاعة)، فهي تستطيع ان تعبر بإيماءات صادقة عن موقفها الانساني دون ان تشوه الحقيقة فتكون لغة الايماءة رمزية دالة قادرة على كشف اخلاقية الشخصية وموقفها من الحرب دون اللجوء الى التعبير اللفظي"(٤٢)

ان عملية التوافق بين جسد الممثل وايماءته الجستية سيعطي انسجاما واضحا على خشبة المسرح من خلال التكوينات المعبرة والمنتظمة، وان هذا التكوين سيعطي نسقا لعناصر العرض، وهنا سوف تنتج قيم ذات دلالات عقلية وعاطفية توقظ من خلالها ذهنية المتفرج مع العرض المسرحي .

٢- التغريب: لكي يحقق برخت نسقه الدلالي من خلال مفهومه (التغريب) بان عليه اكتشاف الواقع لا تتم بنبرة واحدة وانما بمقاطعة الحدث ونقدها والتعليق عليها، بمعنى ان النسق الدلالي التغريبي هو ليس نسقا للواقع وانما "في مقاطعة الحركة التشكيلية واعتراضها بين الفينة والاخرى بدلا من الاستشهاد بها، ومقاطعة الحركة الجسدية لا تعني مقاطعة حركة الزميل وحسب بل تقطيع الحركة الذاتية "[٤٣]، وعليه فان النسق الدلالي للممثل البرختي يعمل وفق الية القطع البرختي والذي يتم عبر عدم المطابقة بين فعل الشخصية وفعل الممثل الانسان، وهذا يتحقق عبر محورين " الاول الالتحام التام بين الممثل والشخصية والحركة، والثاني التباعد بين الشخصية والممثل والحركة بهدف توصيل مفهوم المسرحية وتجسيد شخوصها "[٤٤]

يمكننا الكشف عن النسق الدلالي للممثل البرختي عن طريق التناقض الموجود في تشكيلاته الجسدية بانتقاله من حركة الى حركة سواء كانت هذه الحركة صامتة ام واقعة فممثل برخت يبني نسقه الدلالي عبر بناء" شخصيته متنقلا من اشارة الى اشارة ومن ايماءة الى ايماءة واضعا خياله وملاحظاته عن الشخصية التي يجسدها مقياسا مطابقا للواقع، فالحركة والايماءة تخدم عرض قمة المسرحية وتساعد على تاثير التغريب "(فردريك اوين، ١٩٨١، ص٢٤٧)، ان الممثل البرختي يقوم الكشف عن" لعبة التمسرح واسرار الشخصية ويبين للجمهور انه يمثل فقط ، ولا يتقمص الدور بالتالي لا يندمج فيه حيث دعى الى المسرح الواعي والممثل اليقظ"[٤٥]، وهنا ترى ان الممثل البرختي لكي يحقق نسقه الدلالي لابد له من ان يحقق الانسجام والتناسق بين موقفين هما موقف الممثل وموقف المخرج، للتوصل الى نقد الواقع وتغييره وكشف مناقضاته الاجتماعية وفق منظومة من التشكيلات الجسدية التي اتبعت تقنيتين وهما (الجست والتغريب)، لكي تحقق متفرجا قادرا على ان يعي ويفهم ما يقدم على خشبة المسرح دون اي اثارة عاطفية حيث يكون موقف الممثل ماهو الا عرضا للحدث من ثم يتوقف ويقطع، ليكن بالمقابل موقف المتلقي الذي يفكر وينقد الحدث.

المبحث الثاني:- آليات اشتغال النسق الدلالي في أساليب التمثيل العالمية المعاصرة

سيتم في هذا المبحث تناول بعض اساليب التمثيل العالمية والتي كان للنسق الدلالي دور في أداء الممثل وهي (تاديوش كانتور، جوزيف شايكن، جوزيف شاينا، جاك ليكوك، كروتوفسكي)

تاديوش كانتور (١٩١٥-١٩٩٠)

لقد اعتمد كانتور في تشكيل نسقه الدلالي في أداء الممثل باتخاذه شكل مغاير للواقع الحياتي، حيث ينحو منحا ذاتيا صرفا في تشكيل اعماله، وتكوينها فقد تم تأسيس نسقه الدلالي من خلال عروضه المسرحية على وفق الذاتية في الفن، وهذا يطرح بدوره غموضا عاما يحيلنا أحيانا على جوهر العرض لانه يخلق صورة مبهمة متعمدة وبقصدية لاثارة فكر المتلقي وتساؤلاته وإمكانية تواصله بالتفكير والانشداد لتلك المبهمات والافكار العارضة الطارئة ، ولقد مر مسرح كانتور بعدة مراحل ومسميات منها (مسرح اللاشكل) و(مسرح الصفر) (مسرح الواقع الفقير) و(مسرح المستحيل) و (مسرح الترحال) و(مسرح الموت)، بدأت المرحلة الاخراجية عند (كانتور) بسلسلة من المسرحيات السريالية للكاتب اليوناني (ستانيسلاف فيتكاشي) مثل (الاخطبوط ١٩٦٣) و (في منزل ريفي صغير ١٩٦١) و(المجنون والراهبة١٩٦٣٩) و(دجاجة الماء١٩٦٧) و(الجميلات والقبيحات ١٩٧٣) في هذه الاعمال بلور (كانتور) رؤيته في تطوير تقنياته، وفي المرحلة اللافتة من عمله الفني تحول الى صياغة نصوص عروضه سيناريوهات بدقة، وبرزت ثيمات الدمار والموت والعنف في اعماله، واعتمدت على التشكيل المرئي والمايم بصوة مكثفة، واتجهت في اشراك المخرج في العرض المسرحي، ثم اتجه الى سرد سيرته الذاتية وتداعيات الماضي والذاكرة، ومن هذه لاعمال: (الطبقة الفانية ١٩٧٥) ومسرحية (فيلو بولي ١٩٨٠) ومسرحية (فليمت الفنانون ١٩٨٥) وآخر مسرحياته (لن اعود ابدا١٩٨٨) و(اليوم عيد ميلادي ١٩٩٠) والتي عرضت بعد وفاته عام (١٩٩٦) [٤٦]، ف (كانتور)عمد في اشتغالاته على نسق دلالي يعتمد على تهشيم الامكنة الثقيلة في العرض المسرحي ، وسعى الى رفض الخضوع لنمطية المسرح عن طريق البحث في تصميم بنائي يكون جزءا من الواقع اليومي ، فقد بحث في نسق دلالي بانه كشف عن الامكنة الملائمة كي يعبر من خلالها عن(اللاشكل)" الذي يمثل نغمة رئيسية في أعماله وهو بمثابة ظاهرة فنية معبرة عن حالة الخواء الداخلي والضياع الفكري لجيله "[٤٧]

لقد اعتمد (كانتور) في صياغة اسلوب نسقه الدلالي متاثرا بالفنان السينوغرافي البولندي (انجي بروناشكو) من خلال بناء الديكور وتركيبه، على اعتبار ان التكوين الفني لـ(كانتور) يحتوي على مضمون ورموز، يرتبط برباط وثيق بالدراما المعروضة على خشبة المسرح [٤٨]، لقد رسم (كانتور) نسقه الدلالي لممثله منطلقا من فضاءات اللوحة التشكيلية المرسومة، ليحول هذه اللوحة من نسقها الدلالي الجامد الى نسق دلالي متحرك داخل فضاء العرض المسرحي باستخدامه لعناصر مغايرة للواقع اليومي، الذي يعد الممثل هو الجزء الأساسي لهذه اللوحة على اعتبار ان

الممثل ليس "حالة خاصة، بل بمساواته بقطعة الديكور او الاكسسوار أي المادة المستخدمة فهي و الممثل شبيهان في الحركة على المسرح لكنهما يختلفان بالمعنى "[٤٩]

لقد بنى (كانتور) نسقا دلاليا متأثرا بفن (الياهوس) ومعتمدا على أشياء مهمة مرمية في حاويات الازبال ليشكل عن طريقها لوحته التشكيلية المتحركة التي تكون محاولة للعديد من العلامات والدلالات المرمزة تنقلنا الى عالم الوهم والخدع، مشكلة مسرح (كانتور)البعيد عن الوقع لكنه نابعا منه "فالواقع بالنسبة لكانتور هو مجموعة من المواد الجاهزة التي تأتي من هذا الواقع حيث هي متواجدة او مختارة، واختيارها يؤدي الى نشوء التكوين المعتمد على ابداع الوهم والخيال"[٥٠] .

واستخدم (كانتور) نسقا دلاليا يسمى (الواقعة) باعتماده على نص (دجاج الماء فيتكاتشي) "حيث يلعب المتفرجون دورا فعالا اثناء العرض، وخلال الاحتفال يلعب كانتور نفسه قائد الاحتفال مرتجلا عدد من المواقف بصورة عفوية واستنادا الى محور مبرمج"[٥١]

لقد كان العرض من تواجد (كانتور) بشكل فعلي في عرضه المسرحي ، فوق الخشبة، بل وتدخله في سير الاحداث وهو (كسر الايهام) وان لا يتابع الجمهور القصة المعروضة بشكل مندمج كليا، بل ان يشاركوا في العرض من خلال تأملهم للعمل الفني كعمل مقدم من قبل المؤلف الحاضر امامهم، لكن (كانتور) في مسرحية (لن اعود ابدا) صاغ نسقه الدلالي بشكل يتوحد بشكل كامل مع المؤلف، بدلا من المباراة والصراع ما بين الوهم والحقيقة ، والذي يمثل القاعدة الاساسية التي ارتكزت عليه اغلب عروض (كانتور)، فهذه المسرحية تعرض وتلخص المسيرة الفنية لـ (كانتور) خلال اربعين عاما وتتسم بطابع التفرد الشديد[٥٢]

لقد انطلق (كانتور) في تصميم نسقه الدلالي للممثل عبر الاستبعاد عن كل ما يمت بصلة للواقع التقليدي فهو ينقلنا عبر بناءه للتكوين الفني الى عوالم تحمل عددا من العلامات والخيالات واهم ما يميز النسق الدلالي لممثل (كانتور) :-

"١-الابتعاد عن سيادة الادب في العرض المسرحي .

٢-التعبير عن مضمون العمل الفني من خلال فنون التشكيل .

٣- معاملة الممثل على انه عنصر مشابه للاشياء الاخرى الموجودة فوق الخشبة .

٤- يتكل العرض عند (كانتور) عن طريق المهمات المسرحية موظفا اياها بشكل جديد [٥٣]

جوزيف شايكن (١٩٣٤-)

أسس(شايكن) نسقه الدلالي بالاستفادة من كل مناهج ستانسلافسكي لي سترا سبرج وسمى هذا المسرح (المسرح المفتوح)، لقد صاغ شايكن نسقه الدلالي في تدريب ممثليه بتجاوز كل ماهو

تقليدي من خلال تطوير مهاراتهم الجسدية في البحث في دواخل المجتمع، وذلك عبر تمارين تمكنهم من تطوير أجسادهم لاداء كافة الحركات، ولأجل حصول ذلك يجب على الممثل التعرف على مفردات الخيال الواقعية ب"زيارة وفحص ومعاينة المرضى في المستشفيات، ويجب ان يذهب الى المحاكم الليلة *، والى صلوات البوذيين، وجمعيات مدمني الكحول المجهوليين ، ومجالس الترشيح(واحياء اليهود)، وفنادق حي باروي الوضيعة، والحانات العامة من كل الانواع، والا سيكون فهمه لابعاد دراسته جزئيا فحسب "(٥٤)

كما ان شايكن لكي يحقق نسقه الدلالي طلب "ان يكون الممثل حاضرا في جسمه، وحاضرا في صوته، ثانيا، يجب ان يكون الجسم متيقظا كل–كله ، الاجزاء والكل –ويجب ان يكون حساسا لرد الفعل من خلال حوافز او مثيرات متخيلة وفورية، ولابد ان يكون الصوت حيا "(٥٥)

فممثل شايكن ليحقق البناء النسقي لشايكن ان يمتلك وعيا متيقظا لحواسه، لكي يستطيع ان يعطي الشخصية المسرحية التعبير الصادق، وقد ركز شايكن في نسقه الدلالي على "الجسد وحركاته، وقد طور جوزيف اسلوبا في الايماءات والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة، وهي حركات مختصرة ودقيقة، عبر اعتماده على الالعاب بجانب التدريب بطريقة ستانسلافسكي، باعتبار ان الالعاب اولا هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الانساني للوصول الى الشخصية المسرحية"(٥٦)

كما تميز النسق الدلالي ل(شايكن)"بالارتجال وتأكيد التكوينات والأداء الجسدي الجماعي، كما في مسرحية (روك فيتنامي ١٩٦٦م) اذ تشكل الممثلون بأشكال طفولية تهدهدهم امهاتهم، ثم تشكلوا بأسلوب عسكري هيلوكوبتر معتمدين على التعبيرات الجسدية في تكوين صور ذات دلالات رمزية للحرب من خلال التشكيلات الجسدية للمثلين(٥٧)

جوزيف شاينا (١٩٤٢ -)

تميز النسق الدلالي لشاينا بابتعاده عن الايهام الطبيعي، فقد شكل نسقا دلاليا عن طريق "صنع كولاج بداية فوق خشبة المسرح واعتبره مصدرا لقوام شخصية الممثل واعطاه في النهاية الكلمة "(٥٨)

شكل شاينا نسقا دلاليا صوريا يكون له التأثير المباشر على المتلقي اكثر من اللغة الحوارية، فنسق (شاينا) يوضح لنا آلية تعامل الممثلين "مع أجسادهم، فيقتصدون في الحركة، ويسعون الى الوصول الى جوهر ما تعنيه، وما يعنيه وجودهم ذاته فوق الخشبة، لذلك، يصبح كل شي يقومون به فوق الخشبة ذا معنى "(٥٩)

ان ممثل (شاينا) يوظف جسده بحيث يكون ذا اطار تشكيلي في العرض المسرحي، فنسق شاينا هو نسق " كثيف بالافعال المتراكبة لاداء الممثل الجسدي، ويصبح مسرح الصورة نتيجة فنية للتكامل الكلي لعناصر المسرحية والمجاميع الصورية "[٦٠]

يعد مسرح(شاينا) قريبا جدا من مسرح (كانتور) عبر تأسيس العرض المسرحي على فعل المشاركة الجماعية بين (الممثل – المخرج)، وجاءت في عروضه ما بين الممثل (الهاوي –المحترف) من خلال جعل الممثل يكون انساقا دلالية معتمدا على الممثل الدمية الذي تأثر من خلالها بمفهوم (كريك)، حيث شكل شاينا نسقا دلاليا عبر مشاهد غير متسلسلة ذات مونتاج يعتمد الكولاج، كما وظف في عروضه(السلالم – والاطارات– والاحذية – والدخان – والنار – والماء) ليشكل انموذجا لانساق دلالية صورية وفق تركيب المنظر ذي الابعاد الثلاثة معتمدا على سيناريوهات كتبت لعروضه المسرحية دون اللجوء الى النصوص الدرامية المعروفة[٦١]

استخدم (شاينا) الشمولية في التمثيل لبناء نسق دلالي عبر مسرح ينجز التنويعات في الاشكال الفنية ويضعها ضمن ظروفها المفترضة، أي ان مسرحه اعتمد على انساق دلالية وفق دمج فكرة التعبيرات الادائية الاشارية واحاسيسه، أي مسرح يمثل الحياة وافكارها المعقدة شكلاً واحساساً. والممثل عنده يفقد علاقته بجذوره التقليدية القديمة، فهو أقرب الى (الماريونيت)، وهو اقرب من اداة اللعب او من الآلية، وان الذي يسيطر على وجود الممثل وكيانه وأدائه التمثيلي هو علاقة التشكيل (التصوير) بالمادة ووجودها. فأننا نكتشف علاقة جديدة بين المادة وتشكيلها، فيتصف (التشيؤ)[**] بتشكيلته، وتتضمن العروض المسرحية قيماً جمالية جديدة، اتسمت باسبقيتها الفنية الجديدة واحتوائها على ظلال القيم الأخلاقية، فتصبح تعبيراً عن العلاقة الجديدة التي قامت بخلقها العروض المسرحية وموقفها تجاه المادة، لقد تغيرت روح الممثل وتغير جلده في شيء اخر بديل، شيء اقرب ما يكون لاكتشافه لنفسه، اكتشاف فكرة (التشيؤ) نفسها[٦٢]، كما يعد الممثل في عروض شاينا اصعب معضلة من معضلات ادواته الفنية المستخدمة، على الرغم من انه يصبح في معظم الاحوال بمستوى (الماريونيت) او اقل، الا انه يطالبه بالتفرغ المثالي لعمله الابداعي، لقد سرق وجه الممثل، ولكن في مقابل ذلك منحه شخصية، أي ابقى شخصية الممثل وحركته، سرق وجهه ليكون له وجه جديد، وقام بعزل روحه ليبعث فيها حياة تتواصل مع حيرة شخوصه الاخرى فوق الخشبة، ويقوم بتجميل قبحه الخارجي، في محاولة للكشف عن خبايا بصيرته، فهو مقتنع بأن العالم قد اورثنا قيم التدمير القبيحة، وتركنا أناساً مشوهين من الداخل(فشاينا) يعد الممثل مفردة من المفردات، كالمنظر او قطع الاكسسوار او جزء من لوحة فنية، تتسم بجمالها الشكلي وقبحها الداخلي[٦٣]

وشملت عروض شاينا صفات الجمال الشكلي والقبح الداخلي، تكويناً وشكلاً من خلال عملية الكولاج التي اجراها في عروضه، والتي هي (مونتاج) لمختلف زوايا الواقع الجديد الذي اعتمده، والكولاج في الترابط لمختلف المواد، كي تثير في المشاهد توتراً ما، فهو يقوم بصنع الكولاج بداية فوق خشبة المسرح، يقتله، بوصفه مصدراً لقوام شخصية الممثل، ثم يمنحه في النهاية الكلمة(٦٤)

وان شاينا اراد ان يكون مسرحه ذا تأثير فاعل على الجمهور حيث يرى " ان تأثير المسرح في التكوين التشكيلي للمشاهد على الخشبة، يحدد للجمهور معنى المسرحية، الذي يجعل هذا التأثير ذا فاعلية، هو الممارسة الصادقة للفنان المنتج في مجال تفكيره دراميا" (٦٥)، اراد شاينا خلق مسرح يلتحق بالافكار المعاصرة ويتمسك بها، مسرح يطلق" العنان لمخيلة المشاهد، ليس مسرحاً جمالياً شكلياً، ولا مسرحاً يجمع الشكل فحسب، انما هو مسرح يحقق القيم الابداعية لنقل المضمون الدرامي، فهو يستوعب كامل التشكيلات المركبة للمجاميع المسرحية" (٦٦)

جاك ليكوك (١٩٢١-١٩٩٩)

لقد أسس جاك ليكوك نسقه الدلالي باستخدامه لغة شعرية تكشف عن" دواخل الشخصية بقصد إظهار دواخلها مغمرة بذاكرة الممثل الانفعالية، مجسدة بصورة إيمائية وحركية وصوتية"(٦٧)

إن استخدام (ليكوك) للكيروكراف ماهو إلا ضرورة حتمية من اجل تنظيم حركات الممثل ولإيجاد لغة التفاعل والتواصل بين الممثلين، وهذه اللغة الجسدية الكيروغرافية تعتمد على مجموعة من القواعد لكي تحقق انسجام وتوافق في الحركة، وهذه الحركة بدورها تعبر عن مشاعر وأفكار ضمن نسق ديناميكي يعتمد على النظام والنسق بين "الكتلة، والتوازن، والخط، والضوء، والتتابع(٦٨)

ان النسق الدلالي الذي اشتغل عليه ليكوك في أداء ممثله، يتم من خلال بث صورة واشارات دلالية توضح فكرة او مضمون العمل الفني عن طريق " استخدام لغة الجسد والايقاع الحركي عبر تطويع الجسد واستنطاقه للدلالات التي تحمل الابعاد النفسية والفكرية"(٦٩)

نسق (ليكوك) الدلالي هو نسق يتميز بالديناميكية الأدائية ودراسة الارشادات اللفظية والايمائية الصامتة و الكيروكرافية البصرية والتجريد الميمي . من اجل ان يخلق نظاما سيمائيا يمكنه من ان يجعل العرض المسرحي ماهو الا حلبة للصراع العقلي وفضاء التعبير الديناميكي الذي ينصب على اظهار مقومات الجسد بما فيها الوجه واليدين وباقي أعضاء الجسم كله، كما ركز ليكوك في نسقه الدلالي على سيمولوجية الحركة والاشارة داخل العرض السينوغرافي، من اجل خلق مشاهد فنية وجمالية رائعة ومثيره تشد المتفرج وتسحر بصره . كما ان (ليكوك) لاكتمال نسقه الدلالي عمد الى

ادخال الرياضة البدنية والألعاب العضلية في عالم المسرح، وأعطى الدور الكبير للصمت والحركة والاقناع على حساب اللفظ من اجل تغيير المسرح الأوربي الذي كان مرتبطا بالكلمة والحوارية [٧٠]
لقد سعى ليكوك في ان يجعل ممثله منظومة لنص حركي يتكون في الفضاء المسرحي، معتمدا على خطاب حركي منحوت بجسد الممثل، من اجل ابراز الحالة الشعورية عن طريق حركة الجسد، كما ان ممثل ليكوك يجب ان يمتلك القدرة في التحكم بجسده وتناسق وانسجام مع الفضاء السينوغرافي من اجل خلق توازن بصري في التشكيلات الجسدية، وهذا يتطلب دقة في ترتيب الشكل الملائم للحدث في الصورة المسرحية، لكي يؤلف نسقا دلاليا يمتلك دلالة صحيحة لكل حركة وتشكيل، فالدلالة مهمة جدا في العرض الكيروكرافي، ويعني هذا ان الممثل عند ليكوك يتم تشكل نسقه الدلالي عبر توظيفه لجسده بطريقة درامية لإقناع الجمهور والتأثير عليه خلال تشكيلاته الجسدية[٧١]

ان المنظومة الدلالية التي صاغ بها ليكوك نسقه تقوم " على اللعب الاكروباتيكية وتوظيف تقنيات الصراع والمبارزة واللعب البهلواني ، واستعمال السخرية والتهريج والفكاهة الهازلة وتسهم السينوغرافيا الايقاعية والضوئية والفضائية في اثراء السياقات الجسدية للممثل وتشكيلها فنيا وجماليا ودراميا"[٧٢]

عمل ليكوك على إعداد نسق دلالي باستخدامه "الفضاء الحركي والايقاع الدرامي والحركي في علا قتهما بالسينوغرافيا الجسدية او سينوغرافيا الكتل البشرية، ومن هنا تتحول السينوغرافيا المشهدية عند ليكوك الى فلم حركي ، ومرقص للجسد المتحرك بحيوية ديناميكية على امواج الموسيقى الموحية بالاضاءة الخافته والمتوهجة فنا وجمالا[٧٣]

وقد عد ليكوك ممثله "على التجمهر ولعبة القناع والتهريج الدرامي وتوظيف عضلات الوجه والعناية بشعرية جسده في حركة متناسقة وهارمونية منسجمة مع ايقاعات السينوغرافيا المسرحية وانغام الموسيقى الموحية "[٧٤]

جيرزي جروتوفسكي (١٩٣٣-١٩٩٩)

أكد جروتوفسكي في نسقه الدلالي على ان المرتكز الاساسي للعرض المسرحي هو جسم الممثل وذلك من خلال مقولته بأنه "من الممكن ان يعيش المسرح بدون مكياج وبدون ازياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون اضاءة وتأثيرات ضوئية ...الخ ، ولكن لايمكن ان يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور"[٧٥]، ولتحقيق هذا الاتصال الحي بين (الممثل والمتلقي) ،لابد من امتلاك الممثل القدرة على التوحد مع جسده ومع روح الشخصية، ليتمكن من جذب المتلقي للعرض، حتى يندمج الاثنان ويكونان وحدة فنية متكاملة، وهنا يجب على الممثل من اجل تحقيق هذا النسق الدلالي ان يمتلك لغة مسرحية معاصرة، يستطيع عن طريقها ان

يجمع بين ما هو موروث وبين سلوكنا وتصرفاتنا التي هي في حالة تقلب وتبدل تبعا لما يسمى (المعاصرة)، وعليه يجب على الممثل "ان يكون قادرا على التعبير بالصوت والحركة .عن تلك الدفعات التي تتذبذب على الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، انه باختصار يجب ان يكون قادرا على ان يبني لغة التحليل النفسي الخاصة للاصوات والحركات على نفس النحو الذي يبني به الشاعر العظيم قصيدته من الكلمات"(٧٦)

وعليه فقد ركز جروتوفسكي على تدريب الممثل بالكشف عن ماهو مخبأ خلف القناع الانساني، وذلك عن طريق ، الغوص في اعماق النفس البشرية ، كون الممثل انسانا بالدرجة الاولى ، اضافة الى انه منتج للعلامات والايماءات والاشارات حيث تكون بمثابة الحوار عندما يعجز اللسان عن توضيح وايصال المعنى المطلوب فالممثل "عندما يؤدي اي ايماءة فأنه يؤديها لنفسه تعبيرا عن حاجته الداخلية العميقة وللآخرين في الوقت نفسه "(٧٧)

وقد جاء النسق الدلالي جروتوفسكي معتمدا على من سبقوه من "تدريبات المخرج دالين في الايقاع، وبحوث ديلزارتي المستفيضة عن ردود الفعل الانبساطية والانطوائية، وبحوث ستانسلافسكي في حركة الممثل الجسمانية، وتدريبات مايرهولد الالية الحيوية، وتجميع فاختانكوف لهذه الاساليب، ومن الاساليب التي اثارت اهتماما خاصة ايضا تكنيك التدريبات في المسرح الشرقي وخاصة اوبرا بكين ومسرح كاثاكالي(***) الهندي ومسرح النو الياباني "(٧٨)

ان تحكم ممثل جروتوفسكي بأعضاء جسده لا تتم الا عندما يكون " جسم الممثل مادته، لذا يجب تقويم الجسد ليكون مادة طيعة ولينة العريكة ليستطيع الجسم الاستجابة للدوافع النفسية دون اي مقاومة وكأن لا وجود للجسد اثناء لحظة الوداع "(٧٩)

ان ممثل جروتوفسكي هو صانع لصور ورموز وخيالات تثير اللاوعي الجمعي لدى المتلقي، وهذه الرموز والخيالات هي رموز موروثة وهنا يحقق جروتوفسكي نسقا دلاليا يمكن ان نسميه نسقا (طقسيا) يتحقق بالاستعانة بجسد وصوت الممثل حتى يعوض كافة التقنيات التي طورها العلم والتكنولوجيا، فقد وظف "الممثل جسده كأداة ومخيلته كقوة محركة وموهبته كوقود من اجل عالم كامل من الشخصيات والمشاهد على مسرح عار، أي ان جروتوفسكي يدعو ممثله لتحقيق نسقه الدلالي ان يجمع كافة امكانياته الجسدية، والصوتية، وروحه في وحدة متناسقة منسجمة من اجل ان يصل الى لغة التعبير عن الطقس الجماعي، من اجل بناء علاقة اندماجية بين كل من الممثل والمتلقي، وهذا يتطلب من الممثل " ان يحطم كل العوائق ويطلق العنان لنزعاته الخفية ويخرجها الى حيز الوجود عن طريق الجسد، جسده هو، امام الاخرين، وكأنه قربان يقدم نفسه على خشبة المسرح "(٨٠)

ان ما يؤكد عليه جروتوفسكي في نسقه الدلالي هو مايسمى (الارجوانيف) وذلك للكشف عما يخفى خلف القناع لان هنالك تعبيرات دلالية لايستطيع الانسان ان يتصرف بصورة طبيعية " في لحظة صدمة نفسية يستعمل اشارات ايقاعية مترابطة ويبدأ بالرقص أو الغناء، بالنسبة لنا الاشارات ليست تلويحيه عامة. إنما تعبير كامل طبيعي"[٨١]، ان حركة الممثل وقدرته الابداعية في أن يعد جسده ليكون خالقا ومنظما لإشارات ورموز تعبر عما يريد ان يشعر به الشخص ويريد التعبير عنه ف"الرقص والغناء والحركات على المسرح والانماط المختلفة للتمثيل كلها اعمال يقوم بها الجسم وتأتي لحظات السكون فإذا تفحصنا أسباب هذه اللحظات نجد انها تعزى الى القوى الروحية الباطنية للممثل التي تشد انتباه المشاهدين بلا انقطاع "[٨٢]

فممثل جروتوفسكي في مسرحه الفقير يُعبر عن كل ما بداخله من أفكار ونوازع لكي يحقق عبر حركة جسده عناصر متعددة من التعابير الدلالية، الناتجة من توظيف الأساطير والتي عن طريقها يحقق الممثل الاتصال الروحي بينه وبين المتلقي في مخاطبة اللاوعي والأحاسيس بحسب "نظرية اللاوعي الجمعي عند يونج* والتي تعتمد في اساسها على الاساطير، والتي يرى انها ليست من ابتداع العقل البشري، بل انها من الموروثات الاجتماعية من خلال العقيدة والثقافة، والمناخ الاجتماعي العام"[٨٣] "، وعليه فأن جروتوفسكي يستخدم جسد الممثل لينتج لنا علامات، ويحول هذه العلامات الى اشياء تفرض المعنى والموروث الاجتماعي في العرض المسرحي، لان كل علامة تدل على شي موجود ومعنى محدد، وهنا سوف يحقق الممثل بطواعية جسده " الدلالة التي تمثل العلاقة القائمة اولا او من حيث الاساس بين التعابير وبين الكيانات المادية في العالم الخارجي "[٨٤]

وهنا يتضح لنا بأن جروتوفسكي توصل لتأسيس نسق دلالي مبني على جسد الممثل بكونه الوساطة التي تكشف الممارسات الشعائرية والروحانية بوساطة الاشارات بحيث تعطي " كل حركة من حركاته وكل ايماءة من ايماءات جسده دلالة بإحداثها سلسلة من ردود الأفعال تتعلق بخبرات جماعية موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع "[٨٥]

لقد وقد وضع جروتوفسكي مجموعة من المبادئ بنى عن طريقها نسقه الدلالي وهي:

"١- الكشف عن ذات الممثل الدفينة.

٢-إنضاج الممثل، وإزالة كل ما يعترضه من معوقات حتى تنطلق روحه وتصل إلى لحظة العطاء بلا حدود.

٣-تعليم الممثل كيفية الاستفادة من كل إمكانياته النفسية والجسمانية.

٤- إرشاد الممثل إلى نوع من التركيز بوساطة التدريب البدني والصوتي والتشكيلي .

٥- تأليف الدور، وبناء الشكل، والتعبير بالإشارات، والايماءات، واكتساب مهارة ذلك "[٨٦]

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :-

١-يعتمد الممثل على الموازنة بين الفعل الداخلي للممثل (الخيال ، والاحساس ، والعاطفة) والفعل الخارجي الصوت، والجسد؛ لتحقيق نسق دلالي متكامل .

٢- للفضاء دور فاعل في تكوين الأنساق الدلالية سواء كان فضاءا مفتوحا أم مغلقا وتطويعه بما يخدم بنية الحدث المسرحي.

٣- عناصر العرض المسرحي (الضوء، واللون ، والديكور ، والموسيقى) تحقق نسقا بصريا دلاليا يكون فيه الممثل العنصر الفاعل في تحقيق هذا النسق.

٤-الممثل هو المنظومة الدلالية الأولى لتحقيق الأنساق الدلالية الكاملة بما يمتلكه من ادوات صوتية وجسدية.

٥-توافق جسد الممثل مع إيماءاته ينتج أنساقا ذات دلالات متنوعة توقظ عقلية وعاطفة المتفرج مع العرض المسرحي.

٦-توحد الكلمة والصوت ضمن ايقاع متجانس مع باقي عناصر العرض المسرحي كالديكور والاضاءة والموسيقى سوف يخلق نسقا دلاليا متسلسلا ضمن وحدة فنية تتفاعل مع عناصر العرض المسرحي.

٧- استخدام الممثل لجسده ضمن منظومة فيزيائية حركية تولد نسقا دلاليا بايوميكانيكيا.

٨-النسق الدلالي هو نظام من الاشارات والايماءات والحركات الجسدية تنقل المتفرج من الحياة الواقعية الى حياة كاملة اخرى على خشبة المسرح تحرره وتثير خياله.

٩- يعمل الممثل على ايجاد علاقة حسية بين ابداعه الصوتي وحيز الابداع الحسي للموسيقى وعلاقة الجسد واصطدامه الحركي الحراري ليضفي الدفيء لمساحات الفرجة والتلقي وبذلك يكون نسقه الدلالي.

١٠- تخضع الأنساق الدلالية على تعدد الوحدات المشهدية المتنقلة من ساحة لأخرى وتميزها ايقاعا وحسا موسيقيا مختلفا تبعا لتلك الحالات الموجودة وهي لا تخضع لتسلسل منطقي بل تعمل بنظام الكولاج والمشاركة الجماعية .

١١-اعتمد تكوين نسق دلالي عبر طريقة الاداء التمثيلي التي تعتمد التكرار في اسلوب الاداء ويعتبر الممثل مصمما يمثل بالفراغ ويبدا بتكوين الصورة المتكاملة لهذا الفضاء .

الفصل الثالث إجراءات البحث

مجتمع البحث :- تمثل مجتمع البحث بثلاث عينات مختارة وهي كما يأتي :-

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	الممثلون	سنة العرض
١	جوليت بغداد	حازم عبد المجيد	مي إبراهيم ، حسام كريم ، حسام باسم	٢٠١٧
٢	السندباد	أحمد محمد	حسين مالتوس، أحمد محمد	٢٠١٨
٣	ساعة السودة	سنان العزاوي	يحيى إبراهيم ، شيماء جعفر	٢٠١٩

منهج البحث :- سيتم اعتماد منهج التحليل الوصفي لتحلي عينة البحث

أداة البحث :- تم الاعتماد على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والملاحظة كأداة لتحليل العينة

عينة البحث :- تم اختيار مسرحية جوليت بغداد كعينة قصدية للأسباب الآتية:

الحصول على قرص فيديوي CD للعرض، أضف الى مشاهدة العرض ولكون العينية تمثل هدف البحث

تحليل العينة :- مسرحية جوليت بغداد ، تأليف وإخراج : حازم عبد المجيد ، جهة العرض : كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة ، سنة العرض: ٢٠١٧، تمثيل : مي إبراهيم ، حسام كريم ، حسام باسم

حكاية المسرحية

مسرحية جوليت، في مقدمة المسرحية يحاول الكاتب أن يرسم صورة لعقد التسعينيات من القرن الماضي ويقارن الأوضاع العامة لتلك المدينة بفترة ما بعد تغيير نظام الحكم وما له من تأثير على بغداد بشكلٍ خاص، والذي بسبب الظروف العصيبة التي مرت بها هذهِ المدينة وما عكستهُ الحروب الاهلية من تغير للانساق الدلالية من ظواهر اجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية ونفسية، فكانت حصيلة النص للكاتب غزيرة بانعكاسات على القارئ اولاً، ومن ثم على المتلقي بعد العرض، فقد سلط الكاتب الضوء على (بغداد) باعتبارها وثيقة توضيحية لتلك المدينة العريقة.

تحليل العرض المسرحي

تجسدت فكرة إظهار الأنساق الدلالية من خلال جدلية الأداء التمثيلي والتي انطلقت منها حكاية العرض المسرحي، حيث إن عرض (جوليت بغداد) استندت بشكل أساسي على تجلي هذه الأنساق باعتبار تكوين الأداء التمثيلي الذي اعتمد على تمثل هوية تلك المدينة وما تحمله من عبق الماضي والمستقبل المجهول، وتحمل تحولات أنساق سياسية وثقافية واجتماعية ودينية عبر الممثل، حيث رسم الاداء التمثيلي صورةٌ جمالية هي اقرب ما تكون من الانسان العراقي .

في بداية العرض فُعل دلالة النسق للصوت والموسيقى البغدادية القديمة والتي وضفت للإحالة الى عقد السبعينيات من القرن الماضي، أي الفترة التي كانت بغداد فيها تنعم بالسلام والطمأنينة، فهي تجليات الأنساق الدلالية التي ارتبطت بشكل مباشر بالموروث الشعبي وعلاقة الممثل بمحيطه الخارجي، والتي تعكس الصور الجمالية لتلك الحقبة الزمنية حيث عمل الممثل على تكوين نسق دلالي خاص عبر صوته والموسيقى ، وارتباطه بالحركات التي تحتوي على انساق حركية من خلال اجساد الممثلين ليتمخض عن حركات معبرة.

ومن ثم يعمل نسق الصوت مع الاضاءة المسرحية على الولوج في مرحلة جديدة من التحولات الدلالية السياسية والاجتماعية، واظهار صوت رصاص البنادق واصوات القصف والحرب مع حركات ايمائية من قبل الممثلين والتي بدت حركاتهم توحي بسقوط الشهداء والجرحى بسبب اعمال العنف والقتل والحرب الاهلية التي مرت بها بغداد طوال الفترة التي تلت تغير الحكم فيها، اذ كوّن الممثلون من خلال الاداء التمثيلي الحركي صورة تعطي انطباعا انثروبولوجيا لتثير الصورة الذهنية لمخيلة الممثل المسرحي ويجسدها على خشبة المسرح من خلال الأنساق الدلالية الحركية والاشارية المعبرة، في الوقت نفسهِ الذي يؤدي الممثلان لذلك المشهد، تجلس الممثلة على طاولة تتوسط خشبة المسرح ويسلط عليها ضوء خافت من الجهة الاخرى في الجانب البعيد عن الجمهور او في منتصف المسرح فهي تمثل ترقب الناس للأحداث والتغيرات وتنظر الى مشاهد الدمار والعنف من مكان بعيد، ليتجسد النسق الدلالي عبر التشكيلات الجسدية والتي تكون صورا ناطقة لها دلالاتها ومعانيها القادرة على ايصال محتوى العرض، ويقف الممثل الآخر في الجانب المقابل في اطار احد الابواب ويأخذ دور المترقب للأحداث ايضاً. وهنا تتعالى اصوات الرصاص والانفجارات وتتغير الوان الاضاءة المسرحية بشكل مستمرٍ وتتسارع حركات الممثلين بشكلٍ ملحوظ فينتج ذلك حركات وانتقالات تدل على تغير الاحداث من خلال العلامات التي ينتجها الخطاب المسرحي في هذهِ المرحلة، من وخلال العدد الكبير من الحركات والمدلولات التي تعكس وجود انساقٍ دلالية تمثل مشاهد الرعب والموت والدمار وتضفي معانٍ عدة في الاداء التمثيلي، ويظهر

النسق الدلالي لأهمية اشتغاله مع عناصر العرض المسرحي مما يسهل عملي فك الرموز والاشتباك الحاصل بين العناصر التي تنتمي الى انظمة مختلفة، فيقوم بتفكيك المنظومة العلاماتية للأداء التمثيلي الى وحدات سمعية وبصرية بهدف قراءة تلك الوحدات على وفق التصنيفات وصلة ارتباطها بالسياقات في الواقع الذي ينتمي اليهِ المتلقي وربطها مع السياقات في فضاء المسرح.

وهنا كل ارتباط حركي للشخصيات الرباعية التي اشتركت في هذه المسرحية انتج حضورا للشخصية الحوارية ، وحضور ظلها ، في شخصية الممثل المسرحي ، هنا هو الزمان المتعدد لحضور الشخصية الحقيقية للمثل، هو ذلك التأريخ الذي ظهر في حقيقة بغداد ، وسرد تاريخي ، بغداد من خلال الوحدات التي عبر عنها من خلال الاداء التمثيلي ، وكان حضور الواقع ومعاناة الانسان الحاضر، في الانسان المغيب، فهنالك حضور حسي بين الشخصيات الحوارية ، والمغيبة، فعندما يبدأ الحوار يبدأ التعبير بالحركات الدلالية والتي تحتوي على انساق دلالية ، وعندما ينتهي التعبير بالحركة يكمله الحوار ، فهو بناء تصاعدي متقن ضمن استراتيجية متقنة ، فنلاحظ الممثلين ينتمون الى كتلة الفضاء تارة ، وينتمون الى كتلة الابواب القديمة التي تمثل الموروثات للانساق الدلالية تارة اخرى ، وينتمون للترميزات والمدلولات التي تسفر عن وجود انساق ذات دلالة اجتماعية، تهدف الى تقبل الاداء التمثيلي واعطائه الشكل الجمالي .

ومن العلامات والمدلولات السمعية والبصرية والتي اعتمدها الممثلين في تمثيل الأنساق الدلالية في طياتها بوصفها حالات تبز علامات دالة كبرى تعطي شكلا لجميع الانظمة العلاماتية لارتباطه ارتباطاً مباشراً بها، وارتباط الاداء التمثيلي الحركي ارتباطاً وثيقاً بالنسق الدلالي عبر تلك البنية التي ينتمي لها الانسان بمحيطه الخارجي والعوامل التي تشتغل على توظيف العادات والموروثات واظهارها عن طريق الحركة والايماءة كعنصرين تعبيريين يؤديهما الممثل في العرض المسرحي، ويظهر الاداء التمثيلي الحركي المرتبط بالموسيقى باظهار حركات وانتقالات معبرة ، فحركة الممثلين حين يخرجون من الابواب، ويدخلون فيها تظهر ان الممثل ينتمي الى الواقع المتغير ثم لا ينتمي اليه ، ويتغرب ، ثم يعود ، وتلاحظ الممثلين جالسين على طاولة موضوعة في مكان اعمق من الابواب على خشبة المسرح .

فكأن الابواب هي بوابة الدخول الى عالم الاحتواء وتحول الاحداث في بغداد ، والخروج هو يمثل عالم الفضاء الخارجي ، فكان وجود السينوغرافيا هو بمثابة تحول من عالم الى عالم آخر يعطي سمة لنسق ثقافي عن جلوسهم في محطة انتظار الباص وانتقال الانسان من الظرف الحالي المعاش الى الماضي، وبالعكس ، وتوظف الابواب في الجدار لخروج سلم طويل والذي هو بارتقائه تصل الى المثال الاعلى الذي يتمناه الممثل الانسان الذي يظهر شخصية المواطن

البغدادي ، او الى الحياة المثالية ، وكأنه يقول اننا نرتفع لنرتقي ولا ننزل الى انحدار الحياة البالية والى ضغط الظلم الذي يخيم على الناس، وهنا نشاهد انتماء الممثل لقطع السينوغرافيا، وتحوله باختلاف اشكال تلك القطع ، حيث يعمل الجانب الحسي من خلال الابخرة والجوانب اللونية ، فهي ترميزات تعطي روحانية خاصة ، تحيل الاداء التمثيلي الى الاجواء الروحانية الجمالية لتلك المدينة الجميلة، وينتج شفرات مشتركة بين الممثل والجمهور بهدف رسم صورة متكاملة متصلة بمرجعيات دلالية اجتماعية، فهو ينتمي للمشهد لوجود انساق طقسية، ووجود موروثات غنائية، وموروثات حركية، وشكلية، ويتجلى النسق الدلالي الخاص بالموسيقى ليظهر الموروث الشعبي لتلك المدينة العراقية، لذلك فأن العرض هو استراتيجية قد بنيت بإتقان، فكان الممثلون وحدة واحدة ، منسجمين ، وجسدت الشخصيات بأداء متقن حركي وسمعي ، انساني ، وتعبيري ، فهم قد نسوا انتمائهم خارج المسرح ، ودخلوا في انساق دلالية طقسية حقيقية ، منتمين لبعضهم ، محتوين لقدراتهم ، في داخل القدرات المشتركة ، فأنها قدرة تضمنت في قدرة ادائية عكست وتمخضت عن انتاج انساق دلالية متعددة نقلت اجواء المسرح الى الزمن الماضي واعادته تدريجياً ليقارن الاوضاع السابقة مع الوضع الحالي لمدينة بغداد، فقد وصلت رسالة النسق من خلال وسائط متعددة اهمها، الممثل الذي كان هو العنوان الأهم لإيصال هذه الرسالة، وكل العناصر الأخرى كانت مكملة لعنصر الأداء التمثيلي.

اذ كانت كل وحدة مشهدية مكملة لفكرة العرض ومترجمة لما هو مرسوم على خشبة المسرح، فالحركات الكوريوكرافية قد ملئت فضاء العرض فهي تسفر عن دلالات وحالات تعكس الواقع البائس لتلك المدينة الجريحة ، اي انها تعكس انساقاً دلالية من الحركةِ التي يغلب عليها طابع البؤس والموت، واجابت عن تساؤلات كثيرة ، واصبحت الحركات والاغاني التراثية التي تمثل الموروث الشعبي لبغداد هي ألأوجب ذهنيا من العنصر الحواري، فقد اتجه بهم الى مساحات اعمق واعم من الحضور الحواري، وهذا ما كان مقصودا من الاداء في العرض المسرحي ، كون الحاضر ميتا ومستهلكا ، فاتجه بالفكرة الى عمق الماضي ، وكان العرض بمثابة لوحة فنية متكاملة، وكأن الأنساق الدلالية لمدينة بغداد هي الحاكي المرئي لهذا العرض ، وتردد الممثلة بصوت عال ومتكرر(ان السماء لن تمطر ابداً وستظل ملبدة بالغيوم السوداء ما دامت الحياة) وهذا الوصف بحد ذاته هو تعبير عن نسق دلالي يدل على التشاؤم لان امتناع السماء عن انزال المطر هو نذير لسنين القحط والفقر والجوع وقلة في النبات، بينما يحاول الممثل الاخر الذي بجانبها ان يعطي لها سمة التفاؤل ويردد جملة (ان السماء ستمطر حتما) محاولة منهُ للتخفيف عنها واعطائها جرعة من الامل .

وعوضت الايماءات والحركات والموسيقى والاضاءة بديلا للغة المنطوقة في تصوير اعماق النفس البشرية وتجسد الصورة الأنساق الدلالية التي تمثل الواقع المعاش، فالنسق قادر على ان يعكس الاحداث السياسية والاجتماعية من خلال الاداء التمثيلي بشكل واضح للدخول ضمن علاقات تواصلية مع طبقات المجتمع لفهم ثقافة الاخر، بطريقة مختصرة عبر تفكيك وتذويب الرموز الصادرة من الاداء التمثيلي الحركي واللفظي للاقتراب اكثر قدر ممكن من تلك الحالة التي ينتمي لها المجتمع بجميع طبقاته، وبعد هذهِ المرحلة من الاداء الحركي ينتقل الممثلون الى الجزء الاهم من تحولات الاحداث وتغير الحركات وهي ان ذلك الطوق الحديدي الدائري الشكل الذي يمثل حصار بغداد الامني الذي فرض عليها يدفع ويدحر جانباً وهو مشتعل بالنار على كل اطرافه، ويفتح الطريق لمرور الناس، وهنا هي نقطة التحول الكبرى في الاداء التمثيلي ، حيث ان هذا الجزء من المشهد يرسم صورة دلالية تمثل كسر الطوق الامني والحزام العسكري الذي كان يجهز على تلك المدينة الجميلة.

لقد اعتمد الاداء التمثيلي عبر استخدام كم من الحركات والايماءة والكشف عن العناصر الجمالية الكامنة في النسق الدلالي المضمر في الصور المشهدية، حيث تم تجزئة تلك الصور واعادة ربطها بالواقع حسب تواريخها ومرجعياتها لأن الاداء التمثيلي في هذه المرحلة من العرض قد اتسم بامكانية رسم صور ادائية ابعد نظرة واعمق من الصور المكتوبة في النص، اي الاشارة الى وجود انساق دلالية سياسية مضمرة تربط الصور بالأحداث التي تمر على بغداد وهذا ما قد لمسناه من المشهدين الاخرين، حيث فرض الاطواق الحديدية حول المدينة وحين أتيحت الفرصة لكسر تلك الاطواق، وبالتالي ظهور النسق المضمر في بنية خطاب العرض المسرحي قد افرز انساقا اخرى سمعية وبصرية واظهر الصور والمعاني التي كانت مغيبة، اذ ان الشفرات الادائية والتي هي ذات مرجعيات دلالية ثقافية واجتماعية جاءت تحت مسميات الأنساق الدلالية المضمرة ، فالنسق جاء بشكلهِ المضمر كنسق الصوت والموسيقى التي يمكن عصرنتها ومعرفة زمكانيتها وتتماهى على ما هو معروف لدى الجمهور، وكل شخصية من الشخصيات الأربع تؤدي نمطاً من الحركة والانتقالات والتعبير الذي يتوافق مع ملامسة روح الشخصية البغدادية العريقة التي يؤديها مع التقنيات المسرحية والمؤثرات، مما يعطي توافقاً مع الأجواء العامة للعرض المسرحي، و مع النسق المرادف لذلك العرض، ونجد الشخصيات الاربع والتي هي اثنان اعتمد اداؤهما واقتصر على

الحركة والايماءة فقط، اما الشخصيتان الأخرى فقد تضمن اداؤهما على الحركة والنطق معا ، فأنتج الاربعة اداء هرميا اظهر انتقاداً واضحا للظرف الذي يعيشه الناس بأوصاف التشاؤم الذي ملأ فضاء المسرح وملاحظة توأمة الحركات بشكل زوجي لكل من المؤدين، مما يدل على وصف متساوٍ لهموم ومعاناة الناس بالتوقيت نفسه والمكان ذاته الذي يعيشه الناس في بغداد ، وقد اعتمد اداء الممثلين في هذهِ المرحلة من العرض ايضا على فهم المحتوى المضمر للنسق الدلالي والذي انطوى على معرفة هموم الناس ومعاناتهم والذي قدمه الممثلون بشكل علامات تأويلية ورموز تمثل ثقافات متعددة ومختلفة فأنتج خطاباً قائماً على انساق دلالية يحتضنها المجتمع البغدادي .

لقد اعتمد الممثل على عامل التأويلات المتعدد في انتاجه للحركات والكلام المنطوق عبر شبكة من الاشتغالات الجمالية التي أنتجها انساق دلالية عبر خطاب العرض المسرحي . فاعتمد العرض في هذهِ المرحلة على العناصر السمعية والبصرية في آن واحد وعلى الرقص الإيمائي مرتبطة بالاشتغالات الجمالية للنسق الدلالي المضمر ضمن اداء تمثيلي معتمدا على ذاكرة المجتمع عبر معايشته للأحداث والمرجعيات السمعية والبصرية ومن خلال المبثوثات الادائية في طيات العرض المسرحي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

١- تعدد اشكال واساليب الاداء التمثيلي على الصعيد الفكري والجمالي تبعاً لتعدد الأنساق الدلالية المراد اظهارها في مضمون الاداء التمثيلي.

٢- اظهر الاداء التمثيلي في مسرحية (جوليت بغداد) كل ما هو واقعي ، وانعكس ذلك على العرض المسرحي ، فكان الاداء يصبو لخلق حالة مغايرة للواقع الثقافي والاجتماعي الذي يمثل الأنساق الدلالية للمجتمع الحاضن لها .

٣- هيمنت سلطة الأنساق على العرض المسرحي واضفى الصفة الجمالية والدلالية عليه، فكانت مزيجا من الاداء اللفظي والحركي بهدف نحت الفعل في فضاء العرض المسرحي .

٤- تعطي الحركة الدلالية في مسرحية (جوليت بغداد) صورة لتجسيد الشخصيات وفق مرجعياتها وللموروثات الاجتماعية والطقسية التي ظهرت على شكل انساق دلالية في طيات العرض المسرحي .

٥- اظهرت الأنساق الدلالية صورة للموروثات الشعبية عبر التكوينات الحركية وقطع السينوغرافيا التي تدل على وجود نسق دلالي دال على الموروث الشعبي في تلك المسرحية.

٦- عكس الاداء التمثيلي في العرض المسرحي صورة لنسق دلالي متعدد لكل حقبة زمنية معينة من خلال الحركات والايماءات والالفاظ وقطع السنوغرافيا تبعاً لما يحتويه ذلك النسق .

٧- يعد وجود انساق دلالية في عناصر العرض المسرحي ، مثل الازياء والسينوغرافيا ، لغة اضافية داعمة للغة الحوارية على خشبة المسرح ، لكونها تمثل علامات تأخذ المتلقي الى مكان ابعد مما يراه على خشبة المسرح .

٨- اظهر محتوى الاداء التمثيلي لغة تواصلية مشتركة ونابعة من طقوس دلالية ذات مرجعيات اجتماعية لكونها تمثل الارث الحاضن للثقافات اجمع .

الاستنتاجات

١- تعد الأنساق الدلالية المتعددة المادة الاساسية في بناء العرض المسرحي ، بوصفه لغة التواصل بما تحمله من مضامين ذات طبيعة مؤثرة على الحس الجمعي للشعوب.

٢- وجود انساق دلالية في بنية العرض المسرحي يكشف عن وجود المجال الجمالي للأداء التمثيلي ، والذي اظهر القدرة التعبيرية للمثلين من خلال ادائهم الحركي واللفظي .

٣- اظهر الاداء التمثيلي للمثلين الذي احتوى على انساق دلالية متعددة ، اتصال الممثل الانسان بمحيطهُ الخارجي والذي بدوره يعزز آلية التحول الى الشخصية لديه .

٤- شكل الاسلوب التمييزي للانساق الدلالية محاولة لعرض الموضوعات الحياتية واظهارها عبر احالات صورية وفكرية دون المساس المباشر الذي يعرفه الجمهور من خلال الواقع المعاش من قبله.

٥- اضافت الأنساق الدلالية على بنى العرض المسرحي اسلوب تأثيري احتوى على كل خصائص التشكيلات الحركية واللفظية ، وفق طابع جمالي سيميائي .

٦- عزز وجود الأنساق الدلالية في العرض المسرحي العراقي السمات التواصلية بهدف تغيير الجانب السلبي للمجتمع وعدم الوقوف عند عرضها فقط ، مما جعل العروض تصبوا لعكس المعانات الانسانية لدي المتلقي بهدف الوقوف عليها وبالتالي محاولة تغييرها .

التوصيات

- العمل على وضع برامج تدريبية من خلال الورش المسرحية لبرامج مهارات الطلبة والممثلين لكيفية اعتماد موضوعة الأنساق الدلالية في المناهج التعليمية .
- الاهتمام بتدريب الطلبة والدارسين في مجال التمثيل ، بدراسة الأنساق الدلالية ، لما لها من اهمية كبيرة بتكوين العرض المسرحي.
- **المقترحات:** اجراء دراسة معمقة في جماليات الأنساق الدلالية في أداء الممثل المسرحي العراقي .

الهوامش

(١) جميل صليبة المعجم الفلسفي ، بيروت : دار الكتابة ، ١٩٧١.، ص٢٨

(٢) فمونت هيز: جماليات فن الاخراج ، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣، ص٥

(٣) مجد الدين بن يعقوب الفيروز ابادي، القاهرة، دار المعارف للنشر ، ٢٠٠٨، ص ١٢٨٢

(٤) كولين كونسال : علامات الأداء المسرحي، القاهرة: وزارة الثقافة، دار المعارف للنشر ، ١٩٩٨، ص ٢١١

(٥) ماري الياس وحنان القصب حسن :المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط٢ ،٢٠٠٦ ، ص١٥٦

(٦) فردريك اوين : برتولد برخت حياته فنه عصره، ترجمة: ابراهيم العريس، بيروت :دار خلود ، ١٩٨١.ص ١٨

(٧) كيروزويل (أديث)، ترجمة: زكريا براهيم ، القاهرة، الهيئة العربية للنشر ، ١٩٨٥، ص٢٩٧

(٨) فيتولد فيللر :المسرح الطليعي في بولونيا وميدكوه ، ترجمة : سامي عبد الحميد . بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية ، ٢٠٠٥.، ص١٦.

(٩) بوريس زاخوفا : اعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن، القاهرة : مكتبة مدبولي ،ط٤، ١٩٩٨ ص ٣٠.

(١٠) جوزيف شايكن :حضور الممثل ، ملاحظات حول المسرح المفتوح والاقنعة وحول التمثيل والكبت ، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة :مهرجان القاهرة الدولي ، المسرح التجريبي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٩٩ص ٧٨.

(١١) قسطنطين ستانسلافسكي : فن المسرح ، ترجمة : لويس بقطر، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٨٦ ص ٤٦

(١٢) وسام عبد الصادق ، الأنساق الصورية وتعدد انتاج المعنى في العرض المسرحي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة البصرة : كلية الفنون الجميلة ،٢٠١٢، ص ٦٤ .

(١٣) سونيا مور : تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، ترجمة : سامي عبد الحميد، مجلة المسرح والسينما بغداد : مجلة السينما والمسرح ، العدد٢، السنة الاولى ، مايس ،١٩٧١.ص ١٢٦.

(١٤) فاضل الجاف: فيزياء الجسد مايرهولد ومسرح الحركة والايقاع ، الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٦ص ١٨

(١٥) ينظر: سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، بغداد، دار بلقيس الدوسكي للنشر ، ٢٠٠٥ص ٤٥.

(١٦) عبد الكريم عبود المبارك: الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي، رسالة ماجستير ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩١، ،،ص ١٧.

(١٧) عبد الكريم عبود المبارك ،مصدرسابق، ص٤٠

(١٨) جمس رونيس ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ترجمة : فاروق عبد القادر، الشارقة : دار الثقافة والاعلام ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٠، ص٤٥.

(١٩) فاضل الجاف، مصدر سابق، ص١٥٢-١٥٣

(٢٠) ينظر: شكري عبد الوهاب ، الأسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي ، بيروت : مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ،٢٠٠٧، ص١٣٤.

(٢١) عقيل مهدي يوسف :نظريات في فن التمثيل، بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨،ص١٦٧

(٢٢) عبد الله إبراهيم غلوم وقاسم محمد كرومي، مصدر سابق، ص٢١٢.

(٢٣) سامية اسعد ،مصدر سابق، ص٩٠

(٢٤) عبود حسن المهنا ، د .علي الحمداني ، د. نشأت مبارك صليو : اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور، ط١ ، عمان، الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦، ص٦٤.

(٢٥) مدحت الكاشف :المسرح والانسان وتقنيات العرض المسرحي المعاصر، مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٨ ، ص١٧٣

(٢٦) كريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية ، لبنان :منشورات ضفاف ،٢٠١٤ ، ص٣١

(٢٧) شكري عبد الوهاب ، الأسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي ، بيروت : مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، ص١٤١- ١٤٢

(٢٨) ينظر : سليم الجزائري : " طرائق وأساليب مخرجون عالميون " ، مجلة أقلام بغداد ، العدد الأول و السنة الخامسة عشر، تشرين الثاني ، ١٩٧٩،ص٦٦.

(٢٩) محمد علي كريدي ، انطوان ارتو ومسرح القسوة ، مجلة افاق عربية ، بغداد العدد العاشر، حزيران، ١٩٩٤ ص ١٢٤

(٣٠) ساميه احمد اسعد :"أنطوان ارتو والمسرح المعاصر "في الادب الفرنسي المعاصر، القاهرة :الهيئة العربية العامة للكتاب ،١٩٧٦، ص ٩٨

(٣١) مارتن اسلن : مسرح ارتو _النظرية والتطبيق ، ترجمة: سعيد الحكيك ،مجلة الأقلام، بغداد ، العدد الثامن ، السنة الثالثة والعشرون ، أب ،١٩٨٨،ص١٢٣.

(٣٢) د. سامية احمد اسعد، مصدرسابق ،ص٧٣.

(٣٣) عوني كرومي، الاسس الإبداعية المستقبلية لتطور التكوين الجسدي والتقني عند الممثل ، الحركة لغة الممثل" المهرجان المسرحي الثاني لمجلس القادة لدول الخليج العربي، الدوحة ١٩٩٠.، ص٤٧

(٣٤) أنطوان ارتو : المسرح وقرينه، ترجمة: سامية احمد اسعد، القاهرة : دار النهضة العربية ،١٩٧٣.، ص٣٠.

(٣٥) احمد ديب شعبوا :"مسرح القسوة عند ارتو ، الجسد والتعبير الحركي والمكاني "، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت ،العدد ٤٠ ، تموز ، آب ،١٩٨٦ .، ص١٣١.

(٣٦) مارتن اسلن، مصدرسابق، ص١٢٤

(٣٧) فالترميمين : برخت ، ترجمة :اميرة الزين، بيروت :المؤسسة العربية الدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص ٤٦. ص٣١.

(٣٨) ينظر : كريستوفر أينز : المسرح الطليعي ،ت رجمة :سامح فكري، القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ١٩٩٦، ص١٣٥

(٣٩) عبد الغفور نعمة : الاتجاهات المعاصرة في المسرح، بغداد : مطبعة حداد ، ١٩٧١، ص ٧٦

(٤٠) سمير سرحان :تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصر: الناشر هلا للنشر والتوزيع ،ط١، ٢٠٠٦، ص١١٩.

(٤١) مدحت الكاشف، مصدر سابق ،ص٢١٦ -٢١٧

(٤٢) د. عبد الكريم عبود ،مصدر سابق، ص٢٢٤-٢٢٥

(٤٣) كمال الدين عيد :مناهج عالمية في الاخراج المسرحي، القاهرة :مطبعة المعارف، ٢٠٠٢،ص١١١

(٤٤) عوني كرومي : جروتوفسكي والمسرح الفقير ،مجلة الاقلام ، بغداد، العدد الخاص بالمسرح العالمي ،دار الحرية ،١٩٧٩، ص٥٧.

(٤٥) جميل حمداوي : اتجاهات الاخراج المسرحي البصرة : دار الفنون والاداب للنشر ، ٢٠٢٢، ص١١٦.

(٤٦) ينظر : بان كووسوفيتش :مسرح لتشكيل الموت عند كانتور ، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦.، ص٢٧-٢٨

(٤٧) ينظر: يوليوش كيد ريانسكي ، مصدر سابق، ص ٢٩٨.

(٤٨) بانكوو سورفيتش، مصدر سابق، ص٧٤

(٤٩) ينظر :اونست غرود غيتسكي : المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسك ، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٤.، ص٢٧٦

(٥٠) بان كووسوفيتش :مسرح لتشكيل الموت عند كانتور ، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦.، ص٩١

(٥١) كمال الدين عيد :مناهج عالمية في الاخراج المسرحي، القاهرة :مطبعة المعارف، ٢٠٠٢ ص ٦٤.

(٥٢) ينظر : زيبيجنييف تارا رانيينكو: فضاءات شاينا المسرحية ، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٦ ص ٢٠٨

(٥٣) ينظر : سعد اردش :المخرج في المسرح المعاصر، الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩، ص ٣٠٨

(٥٤) جوزيف شايكن :حضور الممثل ،ملاحظات حول المسرح المفتوح والاقنعة وحول التمثيل والكبت ، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة :مهرجان القاهرة الدولي ، المسرح التجريبي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،١٠٤،١٩٩٩.

(٥٥) جوزيف شايكن، مصدر سابق، ص١١٣.

(٥٦) ديفيد برادلي وديفيد وليامز :مسرح المخرجين ، ترجمة: امير سلامة، القاهرة :الهيئة العامة لقصور الثقافة ،١٩٩٧ص ٢٧٤-٢٧٥

(٥٧) ضياء شمسي حسون :"التجريب في المسرح الامريكي "،مجلة جامعة بابل ،العلوم التربوية ،المجلد ٦،العدد ٢ ،٢٠٠١ ص ٢٧٢.

(٥٨) فاضل خليل :جوزيف شاينا ،المجلة القطرية للفنون ،العدد الاول، بغداد :وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،٢٠٠١ ص٦٣ .

(٥٩) كولين كونسال : علامات الأداء المسرحي، القاهرة: وزارة الثقافة، دار المعرف للنشر ، ١٩٩٨ ، ص١١٨.

(٦٠) فاضل خليل :جوزيف شاينا ،المجلة القطرية للفنون ،العدد الاول، بغداد :وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،٢٠٠١ ،ص٦٣.

(٦١) بوريس زاخوفا : اعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن، القاهرة : مكتبة مدبولي ،ط٤، ١٩٩٨ ، ص٧٣.

(٦٢) ينظر: ليشيك مونجيك ومسرحه، مصدر سابق ، ص٢٥-٢٦.

(٦٣) ينظر: زيجمونت هبنر، مصدرسابق، ص٢٢٧

(٦٤) نظر: جوزيف شاينا، مصدر سابق، ص٦

(٦٥) سامي عبد الحميد : فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، بيروت: دار ومكتبة البصائر، ط ١، ،٢٠١١.، ص ٣٢٢

(٦٦) كريستوفر أينز : المسرح الطليعي، ترجمة :سامح فكري، القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٦، ص٧٣.

(٦٧) عبد الصاحب نعمة مرعي :التشكيل الحركي والميزانسين في العرض المسرحي، الشارقة: وزارة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٣، ص٢١٢.

(٦٨) عبد الكريم عبود، مصدر سابق ، ص٤٥

(٦٩) وسام عبد الصادق، مصدر سابق، ص ٨١.

(٧٠) نظر : ديفيد برادلي وديفيد وليامز ،١٩٩٧، ص ٣٠.

(٧١) ينظر: جاك ليكوك : شعرية الجسد تعليم الابداع المسرحي ، ترجمة: محمد سيف ، عمان، دار النهضة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩

(٧٢) جميل حمداوي : اتجاهات الاخراج المسرحي، البصرة : دار الفنون والاداب للنشر ، ٢٠٢٢ ،ص٢١١.

(٧٣) جميل حمداوي : مصدر سابق ،ص٢١٢.

(٧٤) جميل حمداوي، مصدر سابق ،ص ٢٠٩.

(٧٥) جيرزي جروتوفسكي، مصدر سابق، ص٣٠.

(٧٦) جيمس روز ايفانز 'مصدر سابق، ص ٨٣.

(٧٧) جرزي جروتوفسكي، مصدر سابق ،١٩٨٢ ،ص١٤

(٧٨) نك كاي: مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمه: نهاد حليمه، القاهرة: الهيئة المصريه العامة للكتاب ،١٩٩٩ص٥١.

(٧٩) جيرزي جروتوفسكي، مصدر سابق ،ص٢٥.

(٨٠) سامية اسعد :الدلالات المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١٠، عدد٤، الكويت ، وزارة الاعلام، ١٩٨٠ص١٠٠-١٠١.

(٨١) جيرزي جروتوفسكي، مصدر سابق، ص ١٦.

(٨٢) مهند طابور :الطقس واثره في التمثيل، بغداد :المكتبة الوطنية، دار الكتب والوثائق، ط١ ،٢٠٠٧، ص ٣٦.

(٨٣) مدحت الكاشف، مصدر سابق ، ص ٤١.

(٨٤) نك كاي: مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة: نهاد حليمه، القاهرة: الهيئة المصريه العامة للكتاب ،١٩٩٩ص ٦٣.

(٨٥) ينظر :عبد الله إبراهيم غلوم وقاسم محمد عوني كرومي : تقنيات تكوين الممثل ، أبحاث وتجارب تصدرها اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الاهلية في دول مجلس التعاون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢ ص٤٢.

(٨٦) شكري عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ٢٠٠٧ص ١٩٧.

المصادر

١. أحمد ديب شبوة: "مسرح القسوة عند أرتو: الجسد والتعبير عن الحركة والفضاء"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٤٠، يوليو/ أغسطس ١٩٨٦.

٢. إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: وزارة الثقافة، المديرية العامة للشؤون الثقافية، ١٩٧٥.

٣. أنطوان أرتو: المسرح ونظيره، ترجمة: سامية أحمد أسعد، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣.

٤. هونست غرودزيكي: المخرجون التجريبيون البولنديون الكلاسيكيون، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤.

٥. بان كوسوفيتش: مسرح كانتور لتكوين الموت، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٦.

٦ بوريس زاخوفا: إعداد الممثل، ترجمة: توفيق المؤذن، القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الرابعة، ١٩٩٨.

٧. جاك لوكوك: شعرية الجسد: تعليم الإبداع المسرحي، ترجمة: محمد سيف، عمان: دار النهضة للنشر والتوزيع، ٢٠١٩.

٨. يان ميلينغ وجيرهارملي: النظريات الحديثة في الأداء المسرحي، ترجمة: إيمان حجازي، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤.

٩. جيمس رونيس إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: فاروق عبد القادر، الشارقة: دار الثقافة والإعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠٠.

١٠. جميل حمداوي: اتجاهات في الإخراج المسرحي، البصرة: دار الفنون والأدب. ٢٠٢٢

١١. جوزيف تشايكين: حضور الممثل: ملاحظات حول المسرح المفتوح والأقنعة، وحول التمثيل والقمع، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩

١٢. جوليان هيلتون: نظرية الأداء المسرحي، ترجمة: نهاد حلمية، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠١

١٣. جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢

١٤. ديفيد برادلي وديفيد ويليامز: مسرح المخرجين، ترجمة: أمير سلامة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧

١٥. زيغنيف تارا رانينكو: الفضاءات المسرحية في الصين، ترجمة: هناء عبد الفتاح، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٦

١٦. سامي عبد الحميد: ابتكارات فناني المسرح في القرن العشرين القرن، بغداد: دار بلقيس الدوسكي للنشر، ٢٠٠٥.

١٧. سامي عبد الحميد: فن التمثيل: نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، بيروت: دار ومكتبة البصائر، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

١٨. سامية أسعد: دلالات المسرح، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٠، العدد ٤، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٠.

١٩. سامية أحمد أسعد: "أنطوان أرتو والمسرح المعاصر" في الأدب الفرنسي المعاصر، القاهرة: الهيئة العربية العامة للكتاب، ١٩٧٦.

٢٠. سعد أرداش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٩، ١٩٧٩.

٢١. سليم الجزائري: "مناهج وأساليب المخرجين العالميين"، مجلة أقلام بغداد، العدد ١، السنة ١٥، نوفمبر. ١٩٧٩

٢٢. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصر: دار هالة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦

٢٣. سونيا مور: تدريب الممثل باستخدام منهج ستانيسلافسكي، ترجمة: سامي عبد الحميد، مجلة المسرح والسينما، بغداد: مجلة السينما والمسرح، العدد ٢، السنة الأولى، مايو ١٩٧١.

٢٤. شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، بيروت: دار حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

٢٥. صليبة، جميل: القاموس الفلسفي، بيروت: دار الكتاب، ١٩٧١.

٢٦. ضياء شمسي حسون: "التجريب في المسرح الأمريكي"، مجلة جامعة بابل، العلوم التربوية، المجلد ٦، العدد ٢، ٢٠٠١.

٢٧. عبد الصاحب نعمة مرعي: التكوين الحركي والميزانسين في الأداء المسرحي، الشارقة: وزارة الثقافة والإعلام. معلومات، ٢٠٠٣.

٢٨. عبد الغفور نعمة: الاتجاهات المعاصرة في المسرح، بغداد: مطبعة حداد، ١٩٧١.

٢٩. عبد الكريم عبود المبارك: الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في الأداء المسرحي، رسالة ماجستير، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩١.

٣٠. عبد الله إبراهيم غلوم وقاسم محمد عوني كرومي: تقنيات تدريب الممثل وأبحاث وتجارب، نشر اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الخاصة بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢.

٣١ عبود حسن المهنا، د. علي الحمداني، د. نشأت مبارك : أساليب التمثيل في الأداء عبر العصور، ط١، عمان، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦.

٢٣. عقيل مهدي يوسف: نظريات في فن التمثيل، بغداد: إدارة دار الكتب للطباعة والنشر ١٩٨٨.

٣٣. عوني كرومي: غروتوفسكي ومسرح الفقير، مجلة الأقلام، بغداد، عدد خاص عن المسرح العالمي، دار الحرية، ١٩٧٩

sources

1-Ahmad Deeb Shabwa: "Artaud's Theater of Cruelty: The Body and the Expression of Movement and Space," Contemporary Arab Thought Magazine, Beirut, Issue 40, July-August 1986.

2-Eric Bentley: The Theory of Modern Theater, translated by Youssef Abdel-Masih Tharwat, Baghdad: Ministry of Culture, General Directorate of Cultural Affairs, 1975.

3-Antoine Artaud: Theater and Its Doppelganger, translated by Samia Ahmed Asaad, Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya, 1973.

4-Honest Grodzicki: Classic Polish Experimental Directors, translated by Hanaa Abdel Fattah, Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre, 2004.

5-Pan Kossowicz: Kantor's Theater for the Formation of Death, translated by Hanaa Abdel Fattah, Cairo: Egyptian General Book Organization, 2006.

6-Boris Zakhova: Preparing the Actor, translated by Tawfiq Al-Mu'adhin, Cairo: Madbouly Library, 4th ed., 1998.

7-Jacques Lecoq: The Poetics of the Body: Teaching Theatrical Creativity, translated by Muhammad Saif, Amman: Dar Al-Nahda for Publishing and Distribution, 2019.

8-Jan Melling and Gerharmeli: Modern Theories of Theatrical Performance, translated by Iman Hegazy, Cairo, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre, 2004.

9-James Ronis Evans: Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook, translated by Farouk Abdel Qader, Sharjah: House of Culture and Media Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2000.

10-Jamil Hamdawi: Trends in Theater Directing, Basra: Dar Al-Funun wal-Adab Publishing House, 2022.

11-Joseph Chaikin: The Actor's Presence: Notes on Open Theater and Masks, and on Representation and Repression, translated by Sami Salah,

Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theater, Egyptian Book Organization Press, 1999.

12-Julian Hilton: The Theory of Theater Performance, translated by Nihad Helmeya, Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2001.

13-Jerzy Grotowski: Toward a Poor Theater, translated by Kamal Qasim Nader, Baghdad: Ministry of Culture and Information, 1982.

14-David Bradley and David Williams: Theater of Directors, translated by Amir Salama, Cairo: General Authority for Cultural Palaces, 1997.

15-Zygniev Tara Ranenko: China's Theatrical Spaces, translated by Hanaa Abdel Fattah, Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2006.

16-Sami Abdel Hamid: Innovations of Theatre Artists in the Twentieth Century, Baghdad, Balqis Al-Doski Publishing House, 2005.

17-Sami Abdel Hamid: The Art of Acting: New Theories and Techniques for a New Theatre, Beirut: Al-Basaer House and Library, 1st ed., 2011.

18-Samia Asaad: Theatrical Semantics, Alam Al-Fikr Magazine, Volume 10, Issue 4, Kuwait, Ministry of Information, 1980.

19-Samia Ahmed Asaad: "Antoine Artaud and Contemporary Theater" in Contemporary French Literature, Cairo: General Arab Book Organization, 1976.

20-Saad Ardash: The Director in Contemporary Theater, Kuwait: National Council for Culture, Arts, and Letters, Alam Al-Ma'rifa Series, Issue 19, 1979.

21-Salim Al-Jazaery: "Methods and Styles of International Directors," Aqlam Baghdad Magazine, Issue 1, Year 15, November 1979.

22-Samir Sarhan: New Experiments in Theatrical Art, Egypt: Hala Publishing and Distribution, 1st ed., 2006.

23-Sonia Moore: Actor Training Using the Stanislavski Method, translated by Sami Abdel Hamid, Theater and Cinema Magazine, Baghdad: Cinema and Theater Magazine, Issue 2, Year 1, May 1971.

24-Shukri Abdel Wahab, The Scientific and Theoretical Foundations of Theatrical Directing, Beirut: Horus International Publishing and Distribution, 2007.

25-Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary, Beirut: Dar Al-Kitabah, 1971

26-Diaa Shamsi Hassoun: "Experimentation in American Theater," Journal of the University of Babylon, Educational Sciences, Volume 6, Issue 2, 2001.

27-Abdul Sahib Nima Mar'i: Kinetic Formation and Mise-en-Scene in Theatrical Performance, Sharjah: Ministry of Culture and Information, 2003.

28-Abdul Ghafour Nima: Contemporary Trends in Theater, Baghdad: Haddad Press, 1971.

29-Abdul Karim Abboud Al-Mubarak: Movement and its Intellectual and Aesthetic Connotations in Theatrical Performance, Master's Thesis, Baghdad, College of Fine Arts, 1991.

30-Abdullah Ibrahim Ghuloum and Qasim Muhammad Awni Karumi: Actor Training Techniques, Research and Experiences Published by the Permanent Committee for Private Theater Groups in the Gulf Cooperation Council Countries, Arab Foundation for Studies and Publishing, 2002.

31-Abboud Hassan Al-Muhanna, Dr. Ali Al-Hamdani, Dr. Nashat Mubarak Saliu: Methods of Acting Performance Throughout the Ages, 1st ed., Amman, Al-Manhajiyya House for Publishing and Distribution, 2016.

32-Aqeel Mahdi Youssef: Theories in the Art of Acting, Baghdad: Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988.

33-Awni Karumi: Grotowski and the Poor Theater, Al-Aqlam Magazine, Baghdad, Special Issue on World Theater, Dar Al-Hurriya, 1979.