جماليات أداء الممثل
في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

ابراهيم سالم محمد
جامعة الموصل - كلية الفنون الجميلة
الا يميل : salim ibrahim 123123@gmail.com
هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6195-0750

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)
تاريخ استلام البحث : ١٧ / ٤ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١١ / ٥ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

يعد المسرح من اكثر الفنون التي تثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجمه العرض المسرحي ، وفي حقيقته وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر المترابطة مشكلة مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر، وتطور الفن المسرحي على المستويات الفنية والجمالية ، وهو الذي يوظف جماليات مختلفة في الفضاء السينوغرافي ، وغيره من التقنيات الفنية والجمالية مما يضفي عليه أبعاد دلالية وموسيقية متميزة ، فجمالية الصورة تحمل دلالة ترفع من القيمة الفنية للعرض المسرحي . وقد تكون البحث من أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام وهو كيف تمت عملية التوظيف الجمالي لأداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد ؟ كما تضمن هدف البحث التعرف على جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد. فيما اقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية . لأنس عبد الصمد . وانتهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً . تضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي احتوى مبحثين ، تناول الأول جماليات الأداء المسرحي، ودرس الثاني حداثوية الصوة المسرحية ، خاتماً الاطار النظري بالمؤشرات واحتوى الفصل الثالث على(إجراءات البحث) التي تضمنت مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدها الباحث في تحليل عينة البحث. واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية : جماليات ، الأداء ، الممثل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الأطار المنهجي

مشكلة البحث

لقد تعدد الاتجاهات الحديثة في الاداء المسرحي ، حيث دأبت نحو متطلبات ومعطيات فنيه جمالية في الحداثة الصورية ،التي تتيح الاداء وتشكيل حركة الممثل بوصفه كياناً حسياً وجمالياً ، وان المسرح يعتمد الامكانيات التشكيلية لاجساد الممثلين في المسرح المعاصر ، اذ باتت لها خصوصية متفردة تتسم بالجسد الحركي والتعقيد والتشكيل الايقوني والحداوثي ، مما يتطلب من الممثل التركيز على انساقه وقامته مع محيطه السينوغرافي من ناحية التشظي والتشتت في الفضاء المسرحي ، وتكرار بعض الحركات الايقاعية التي تتناسب جوهر العرض المسرحي وفلسفة ، من خلال مكنونات الاداء الجسدي لدى الممثل والموسيقى والمكنونات الاخرى ، غالباً ما تسود تلك العروض الحديثة ومغادرة الحوار كون الجسد والايماء هو من مقتضيات العصر الحديث ، وانطلاقا مما تقدم فان الحاجة قائمة الى دراسة المشكلة التي تكمن في الاستفهام الاتي : (وهو كيف تمت عملية التوظيف الجمالي لأداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد)

أهمية بحث

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على جماليات أداء الممثل في أعمال أنس عبد الصمد المسرحية ، تحاكي الطريقة الروحية المباشرة والطقسية الشاعرية ، فتميز الاتجاه المعاصر في (المسرح الحركي) والعنصر الأساسي فيه هو للجسد الحر كونه أحد المفردات التي تحدد مدى الانتماء الشخصي للمكان ، ويحدد كذالك الخصوصية الفكرية في خلق خطاب مسرحي مميز ، ومدى أهمية المعالجات الفنية التي تقع ضمن حدها المكاني ، وكيفية أستلهام المخرج للجماليات الأدائية للممثل .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية.

حدود البحث

الحد الزماني : ٢٠٠١

الحد المكاني : بغداد / مسرح الرشيد .

الحد الموضوعي : دراسة جماليات أداء الممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية/ مسرحية عطيلو أنموذجاً .

تحديد المصطلحات

اولاً : الجمال الجمال لغوياً :((جمل : الرجل جمالا ، حسن خلقا وخلقا فهو جميل وهي جميلة، الجمال: رقة الحسن، جملة: زينة، تجمل: تزين وتحسن إذا اجتلب البهاء والإضاءة))(١).الجمال اصطلاحاً :((نعني بالجمال اصطلاحا "معيار الشيء الرائع المتكامل الذي يمتاز بالتناسق والتناغم))(٢).ويعرف أيضا بأنه((وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية التي نتلقاها من خلال ادراكاتنا الحسية))(٣).

الجمال فلسفياً يرى سقراط ((الجمال هو شكل مقارنة ما بين المعرفة واللذة وهي أحداها فهي تكون نابعة من ذات خالصة و تنبع من الجمال الخالص))(٤). وعرفه ارسطو ((الجمال هو الانسجام ما بين مكونات العمل سواء اكان فنيا أم طبيعيا من خلال سمات التنوع ما بين صيغ الفن ذاته وعلاقاته مع نظائره))(٥).

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وعرف توماس اكوانيس الجمال ((هو ذلك الشيء عند رؤيته يسر، أي انه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس او في داخل الذهن ذاته))[٦]. **التعريف الإجرائي: ألجمال** مما تقدم من تعارف يتبنى الباحث تعريف (ارسطو) تعريفاً اجرائياً لملائمته هدف البحث .

ثانياً : الأداء الأداء لغوياً : ((من الفعل أدى. وأدى الشيء أوصله. والاسم الأداء، وهو أدى للامانة منه، بمد الألف. . . ويقال: فلان أحسَنُ أداءً، وأدى دينه تأدية أي قضاه، والاسم الأداء، ويقال تأديتُ الى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. ويقال: أدى فلان ما عليه أداءً وتأديةً. وتأدى إليه الخبر أي انتهى))[٧] .

((وأدى الشيء: قام به. و – الدين: قضاه. و – الصلاة: قام بها لوقتها. و – الشهادة: أدلى بها. و – اليه الشيء: أوصله إليه))[٨] . الأداء اصطلاحاً : ويعرف الأداء على انه ((قيام الممثل بمهمة ايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وتصورها المخرج. وقد كان غرض التمثيل ولا زال خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح بواسطة هذه الأدوات))[٩]. ويعرفه الخطيب بأنه ((عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وايماءاته وانفعالاته الشخصية))[١٠]. ويعرفه عواد بأنه ((مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه، وهو رسالة الى متلقيها عبر شفيرة بواسطة قناة (الجسد والصوت)، كما يمكن اعتباره ممارسة جدلية كرنفالية، جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للمؤدي (خط الحضور) والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب)، وهو أي المؤدي (الممثل) يتصل بالمتلقي عبر القاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمدها فن الإلقاء))[١١].**ثالثاً : الممثل الممثل** لغوياً: ((مثل: كلمة تسوية يقال: هذا مثله ومَثَله، كما يقال شبهه وشبهه، ويقال: تمثل فلان ضرب مثلاً. وتمثل بالشيء: ضربه مثلاً، ومثلت له كذا تمثيلاً: اذا صورت له مثاله بكتابة وغيرها... ومثل الشيء بالشيء سوّاه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله))[١٢] . ((الممثل: مَثلَ: مثلُ. مثولاً صار مثله. والمحدثون يقولون: مثّل الرواية أي عرضها على المسرح. ودوراً في الرواية: لبس الشخصية أحد ابطالها وتشبه به في حركاته وأحواله واعماله))[١٣] . **الممثل** اصطلاحاً : ويعرف الممثل أيضاً (م ث ل) ((القائم بدور أحد اشخاص الرواية التمثيلية المعروضة على المسرح او شاشة السينما او على شاشة التلفاز))[١٤]. ويعرفه وهبه بأنه ((فنان وظيفته ان يلعب دوراً على المسرح أو السينما متقمصاً شخصية من الشخصيات الحادثة القصصية))[١٥].

التعريف الإجرائي: أداء الممثل

((نتاج الممثل من افعال وحركات وأصوات في المكان المسرحي وفي زمن رياضي، بفعل طروحات ذهنية (عقلية) واستثارة نفسية (انفعال) منتظمة في علاقة نسقية مبرمجة، في شكل سلوك انفعالي جسدي (خارجي) ونفسي (داخلي) تتعلق بذات الممثل)) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثاني : الأطار النظري

جماليات الاداء المسرحي المبحث الاول :

يعد الجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضاً. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم، أعني الجمال والحق، والخير، فلا بد للعمل الفني من اعتماد مقاييس وقوانين الجمال حتى يتسم بالجمالية، فهي أساس العمل الفني، وتمثل حقيقي لمقاييس النظرية الجمالية ، ونجد أن ((جوتشوك أقر بجمالية العمل الفني حتى وفي صورة كئيبة ومريرة، وهنا لا يقصد القبح في العمل الفني، بل يقصد بذلك –في نظري- محتوى العمل الفني، أي القصة أو الفكرة المروية، لا المقاييس الجمالية التي أظهرت هذه القصة في صورة جميلة بالرغم من قساوتها السردية، فالجمالية في المسرح تنطلق من هذا المعطى المعرفي))[١٦]، أي بتوافر المعايير الجمالية في العرض المسرحي، وهذا ما شهده المسرح الحديث من نقلة نوعية في التوظيفات الجمالية للعرض ، كما هو الشأن في الإخراج المسرحي الذي بدأ يولي الاهتمام للبعد الشاعري في المسرح . وأن الجمال في العرض المسرحي، يعتمد على تقنيات وفنيات حديثة لإظهارها على خشبة المسرح، ومن ثم، التجديد في الطابع المسرحي الذي كان سائداً من قبل، بخلق مسرح جديد ومتجدد بجمالياته وتقنياته، دون إغفال الجسد المسرحي الذي يعد أساس قيام الفرجة.

وبناءً على كل ما سبق، بمقدورنا القول إن جمالية المسرح تتحقق ((عندما يخلق المخرج عرضاً جمالياً متكاملاً متناغماً، تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة. ويكون العرض جميلاً كذلك عندما يترك وقعاً جمالياً على المتفرج بمفهوم))[١٧]، ويحقق لذة ومتعة أثناء التفاعل التواصلي على حد مفهوم رولان بارت، أو يكون العرض المسرحي نصّاً مفتوحاً زاخراً بالدلالات والحمولات الذهنية والجمالية .

جمالية الأداء التمثيلي

إن ما يخلق الفرجة المسرحية كأساس لا مناص من وجوده، هو الممثل؛ نعم الممثل الذي يضع جسده رهن إشارة العرض المسرحي، ويملؤه بحضوره وتنقلاته الحركية والتعبيرية، وفق ما تسمح به الرؤية الفنية والدرامية للعرض برمته. وبفضل ديناميكية الجسد المسرحي، تُنتج الحركات والتعابير، وتُخلق الفرجة ، وتصير هذه الأخيرة شبكة معقدة من العلامات والرموز والدلالات؛ ناهيك عن التشكيل الجمالي الذي يخلقه الممثل بتعبيره الجسدي مع باقي المكونات الجمالية والسينوغرافية للعرض المسرحي ، إن المسرح ((عملية خلق يقوم بها الممثل"، هذا الممثل الذي يعد الوسيط الفاعل ذا الهوية المزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، فهو كشخص من الواقع الحياتي يستحضر بتجسيده شخصيات المؤلف من عالم الغياب والوهم الدراميين إلى عالم الحضور المسرحي، لتصبح إبداعاً جديداً قد يكون منفصلاً أو مساوياً أو غير مساو، مفسراً أو مكملاً لإبداع المؤلف، الذي يعد الممثل الحي فيه صاحبه ومادتآن واحد))[١٨]،فطبيعة فن المسرح تكمن في كونه فنّاً مركّباً، يقتضي تجانس وتضافر العديد من العناصر الفنية والتقنية والجمالية لتشكيل الفرجة المسرحية. ومن غير الممكن تصور قيام عرض مسرحي دون ممثل، فهو العنصر الجمالي للفرجة، باعتباره الفاعل الذي يعتمد عليه المخرج في تحريك باقي الأنساق المرتبطة بتشكيل العرض المسرحي. وبهذا، فالممثل هو الحامل للخطاب المسرحي بدلالاته وعلاماته الأيقونية والبصرية،وكل ما يؤثث خشبة العرض برمتها . وإن الممثل في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المسرح الفقير، هو أساس الفرجة، وهو من يضفي الجمالية على العرض برمته. إذ يقوم الممثل في مسرح غروتوفسكي ((بخلق كل العناصر المرئية والتشكيلية التي تنتجها المكونات الجمالية الأخرى ، ويقوم بإنتاج كل المؤثرات الصوتية والموسيقية ، في شكل لوحات بصرية أخاذة ، ترسمها الحركة الجسدية والتعبيرية للممثل ، ولن يتأتى هذا بالطبع إلا من خلال تكثيف التدريبات التطبيقية للممثل المسرحي))[١٩]، بغية تحسين جودة الأداء التمثيلي لديه، حتى يتسنى له القيام بأدواره في العرض المسرحي. وحتى لا ننسى الجهود التي قدمها المخرج الروسي الكبير ستانيسلافسكي، الذي قدَّم الكثير في شأن كيفيات الأداء المسرحي وفلسفته ، وتعد من ((أهم النظريات في الأداء التمثيلي، التي تستند إلى العديد من القوانين النابعة من الحياة الواقعية للإنسان؛ وكانت أبرز مرتكزاته النظرية في الأداء المسرحي (التركيز والانتباه المسرحي، الخيال، الإحساس بالصدق، تحرير العضلات، الذاكرة الانفعالية، محركات الحياة السيكولوجية، والاتصال))[٢٠]، وغيرها من العمليات التطبيقية المرجوة في الأداء المسرحي الخلاّق . ويجب على الممثل فعله لخلق الجمالية المسرحية ، هو التحكم بالجسد وإيماءاته، إذ لا بد من التدريب والتهيؤ والاستعداد لتحقيق هذا الهدف، فالممثل من خلال ((ديناميكية جسده ، بإمكانه خلق الفرجة المسرحية وفقاً للمفهوم الكوني للمسرح، أي بمقدوره تعويض كل الجماليات المسرحية الأخرى، بطاقاته التعبيرية الهائلة التي يتوفر عليها جسده، وصوته ، وذكاؤه، وفكره الذي يقوم بإعمال هذا الجسد، خِدمةً للسياقات الدرامية للفرجة المسرحية))[٢١] ، من خلال النظام البنائي الشامل والمركب الذي تهيأ في إطاره كل الأنساق المُشَكِّلة للعرض المسرحي. فلا يمكن البتة، إخفاء الوظيفة الجمالية والدلالية للسينوغرافيا، فهي تؤثث الفضاء بما يتيح إمكانية التكثيف الدلالي والرمزي والإيحائي، ومن ثم إضفاء البعد الجمالي للعرض المسرحي . فالسينوغرافيا علم وفن، تتداخل في إطارها وتتجانس، العديد من الفنون والعلوم والمهن، كفن التمثيل، والماكياج، والخياطة، والحدادة، والنجارة، والكهرباء، وفنون الموسيقى، وفن التشكيل، وغيرها من الفنون والمهن الحرفية والتقنية ، فكلها ((تنسجم في نظام بنائي مركب، يضم ما هو أيقوني/ بصري، ورمزي، ومجرد؛ أي كل ما تشكله السينوغرافيا فهو علامة دالة، إذ يغدو العرض برمته بمثابة صور ذات أبعاد دلالية ، معتبراً المسرح بمثابة منظومة تتجسَّد تمثلاتها الإشارية ضمن جل أنساق الفرجة المسرحية ، وتستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد، أو الأثاث المسرحي الذي بمثابة إشارة، أو مجموع لعدة إشارات، بل أيضاً الأشياء المادية الفعلية))[٢٢] ، وهذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء مادية فعلية فحسب، بل كإشارة لإشارة، أو كإشارة لأشياء مادية . وعليه، فالسينوغرافيا تلعب دوراً مهماً في إبراز المعالم الجمالية للعرض المسرحي، بل وإثرائه بواسطة خصائصها المركبة التي تخلق تلك الصورة الشعرية، فهي ((تضم في ثناياها كل ما من شأنه أن يُشكّل الرؤية الجمالية التي يسعى إلى تحقيقها العرض المسرحي، من العلامات والرموز الدلالية التي تحمل كل منها معنى معين ، تقتضي آليات منهجية وعلمية لتفكيك مستوياتها الدلالية))[٢٣] ، وتأثيث الفضاء جمالياً باعتبارها العنصر الرابط بين جميع مكونات العرض والجمهور والممثلين، وبين النص والعرض في نقطة محددة هي المكان المسرحي. وأن جمالية العرض المسرحي تلعب فيها السينوغرافيا الدور الحاسم في صناعة الصورة المسرحية ودلالاتها الرمزية والإيحائية ، ذلك بتفاعلها مع أداء الممثل وباقي أنساق العرض الأخرى ، وأن ((الكثير من المخرجين في المسرح الغربي الحديث لم يعيروا اهتماماً بالغاً لجماليات العرض المسرحي، لاسيما المهتمين بحضور الممثل ونسقه التعبيري

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والإيمائي فقط ، كـ (روتوفسكي) ، نجد المسرح المعاصر يولي أهمية كبيرة لجماليات العرض المسرحي))[٢٤] ، من خلالها ستطيع المسرح إبراز مقوماته والدرامية والجمالية التي تترك أثراً ذوقياً رفيعاً لدى المتلقي. ويرى الباحث إن العرض المسرحي وما تتوافر فيه من مقومات جمالية ، فهو الذي يضم في مكوناته (النص ، والممثل، والسينوغرافيا، والديكور، والموسيقى، والملابس، والجمهور، وباقي الفنون الأخرى)، كلها تُستَخْدَم ضمن نسق فني جمالي من لدن المخرج المسرحي، كي تتولد الجمالية الفنية لهذا، من خلال خلق الممثل بأدائه التمثيلي وديناميته الجسدية شاعرية منفردة بمكامن الجمال، تولَّدت بفعل الانسجام الحركي للممثل مع باقي مكونات العرض المسرحي، فالأداء الذي يقوم على الجسد الديناميكي المبتكر، والإيمان الصادق للمشاعر، يؤدي الى خلق الجمال في العرض المسرحي .

المبحث الثاني : حداثوية الصورة المسرحية

١ . كوردون كريك

ان كريك يسعى الى اقامة علاقة جدلية بين الشكل وروح العصر عن طريق ((الانتقال من المجرد الى الملموس اي من المقولات المنطقية العامة المجردة الى الواقع الملموس))[٢٥] ، لذلك فهو يجعل الارتباط العاطفي للوعي الفردي بمواجهة الواقع وهو في حالة المس المباشر للحياة الرمزية التي لا تخلو من تنوع المظاهر بهدف ((العثور على الواقع الحقيقي بواسطة ما وراء الاحاسيس وما وراء المواضيع الخارجية))[٢٦]، لأن الواقع الحقيقي لدى كريك هو الذي ((يشكل جوهر الطبيعة ليبرز ما هو جوهري في الظواهر فيكشف عن المعنى العميق للاحداث، لذا فالفن لديه هو نتاج الخيال والابداع التخيلي))[٢٧]. ان هذه المثالية التي كانت هدفاً في تحقيق مظاهر الروح الانسانية والتي عمقت الاحساس الفردي لدى شخصياته في اعتماده على ((الخيال المغرق بدلاً من الواقع، وتفتيته للعالم بدلاً من تقديمه في وحدة متماسكة))[٢٨] ، لذا فقد استغرق في الرمزية التجريدية وصولاً الى نفي الواقع ومن ثم نفي الواقعية ، ولقد بلغ كريك من الخيال الواسع ، فيعطي للصورة شكلها البلوري الذي يراه المرء اول مرة فهو يقول : ((ان العمل المسرحي الذي يفتقر الى الذاتية اي الشكل يعني انه يفتقر الى الجمال، اذ لا جمال في فن لم تتحدد معالمه))[٢٩]. ان تحديد هذا الشكل الذي لا ينتمي الى اي مكان، انما يصاحبه السكون ويمتد في الفراغ ليبني كيانه المرئي الجديد، وهناك سيولد الشكل مرة اخرى ((ان الرمز الذي يشكل التعبير الفني احد مظاهره يحيلنا الى فكرة، فالاشياء تظهر على شكل رموز تشير الى نظام متماسك ليس بامكاننا ان نقدم عنهما الا صورة وهمية))[٣٠] ، فالعملية الابداعية تعبر عن نفسها في سلسلة متواصلة من المعرفة التأريخية من خلال العلاقة بين الفكر او المضمون والشكل في مرحلة المعرفة المباشرة . فالصورة لديه تتولد من خلال الانسجام والتناسب الذي يحدث في منظومة كبيرة من الاضواء والخطوط ((فالتراكمات التي تحدث في توالد الصور التي لا تنقطع تؤدي الى انتقالات هائلة في اختلافات الاشكال وتباينها))[٣١]، مما يؤدي الى الابتعاد نهائياً عن تقليد الطبيعة وتأخذ الاشكال شكلاً مغايراً لوجودها في الطبيعة فهو يقول : ((كل همي ان احصل على شيء يناقض الحياة كما تقع عليها اعيننا مناقضةً تامةً لنتخلص من الواقعية في كل شيء))[٣٢]، وحين يقوم بتحويل فكرة النص من مضمونيتها داخل النص الى اشكال معبِّرة بافكار مصوّرة، فانه يملي فراغاته بحلميّة الفكرة المنطلقة بالظهور في صعود بطيء الى فضاءاتها الممتدة ما لا نهاية، لذا فهو يعترض على اشكال متأصلة في تأريخ المسرح . ويُعّد كريك مسرح المستقبل ((سيكون مسرح رؤى لا مسرح

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

طقوس ولا مسرح اقوال مسرحاً يصل الى فهم الجميع عن طريق الاحساس، مسرحاً يتفجر من الحركة التي هي في الواقع رمز للحياة))[٣٣]، وهذا يعني تعميم انعكاسات الواقع في مفاهيم معبَّر عنها بالصور المرئية ذات التأثير المباشر للاشياء والظواهر الحسية.

٢ . ادولف ابيا

تركزت ابرز الخصائص العامة لاتجاه (أدولف آبيا) الإخراجي على عدة محاور للتعبير انسجمت والمفهوم العام الذي ارتكز عليه وخاصة الضوء كسمة فلسفية أكثر من كونه سمة وظيفية ، فما كان من تناغم الشكل مع المكان من صياغة عززت وسائط الاتصال وفتحت أفاق مغايرة للقراءة الجمالية في خواص العرض المسرحي . وقد شكل الضوء مع الفضاء عنصريين أساسيين في الاتجاه العام للإخراج لديه (آبيا) وبذلك تبرز انسجام العناصر المكانية بالزمانية وتوافق الوشائج عبر اتصالية مركبة في التعبير صيغت ضمن مفهوم جمالي مميز ((فالزمان يعبر عنه بوحدات تعاقبية في إدراك الأشكال المتعددة وتتابعها ، أي من خلال الحركة . أما المكان فيعبر عنه من خلال تتابع الأصوات والكلمات وتعاقبها ، أي بواسطة توزيع المدة الزمنية التي تحدد مدى الحركة))[٣٤] ، ومابين الخواص التتابعية لمشاهد العرض المنسجمة والوحدة الموضوعية والمشاركة الاتصالية في جوهر العرض المسرحي ، وبالتالي إيصال المعنى من خلال الانسجام المتوازن لعناصر الحس والمستلمة في ثنايا الفرجة ، وهذا ما اسماه (آبيا) بسحر التلقي والذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي وتحقيق غاياته عبر أهداف ونتاجات الصراع في الحدث المسرحي ، وقد تشترك أطياف فنية أخرى بانسجام تام مع العرض المسرحي وهذا ما أكده (آبيا) ((بان فن النحت والرسم يشتركان في قدرتهما على تثبيت وتجميد اللحظات المختارة والمنتقاة من لحظات الحركة ، ولو إن فن النحت يتفوق على الرسم من خلال قدرته على التعبير عن سياق الحركة))[٣٥]، وهذا ما توضح جليا ضمن خواص المنظر ذي الأبعاد التشكيلية من الرسوم والألوان والمستويات الأفقية والعامودية باستخدام الكتل النحتية والتي أضفى وظيفيا عليها من خلال الضوء ظلالا وأشكال مغايرة ساعدت في إبراز صورة جمالية من الإيهام بالضوء والظل واكتشاف مستويات في التعبير لم تكن مدركة قبل ذلك ، وما يزيد عليه نمطا بلاغيا في التعبير عن قدرة الممثل ((المطواع والمرن وهو ثلاثي الأبعاد ، وهو يجعل الأشكال والأضواء المرسومة أو المصورة نمطا مميزا من الفن المسرحي السامي))[٣٦]، وهذه المرونة الجسدية تستحضر روحا مغايرة للتعبير الداخلي للضوء وفق منظومة تفاعلية منسجمة في وحدة تشكيل العرض المسرحي . وتقترن السمات العامة لمسرحه بوظائف عناصره ، إذ كشفت صيغ الاشتغال بعدا عقليا في التكوين وبعدا حسيا في التجسيد جاعلا من(التفكير البصري)، قيمة مميزه وطابعا مألوفا للإحساس المطلق والتام والذي تنتجه فرضيات العرض وفق اشتغال كل العناصر اعتمادا على الضوء كأساس في إضفاء الأبعاد الثلاثية على الفضاء وتدرجات الأسطح الأفقية والعامودية وتعامل الأداء وفق أشكال الظلال والحضور والتكوينات المتعددة المصاحبة للعناصر الأخرى . جمالية تشكيل عناصر العرض اختصت الأبعاد الجمالية المتكونة ضمن متواليات الإنتاج العلامي المنبثقة عن الخواص والعناصر المشتغلة في وحدة العرض إلى تفرعات متعددة تعتمد بؤرة مركزية مهمة ألا وهي الكشف عن عناصر الفضاء بأشكال متعددة تبعا للخواص البصرية الإيهامية التي تعتمد عنصر الضوء والتي تصاحب العناصر الحركية لمختلف الكتل الأخرى وتساندها العناصر السمعية حسيا والتي تحكم إيقاعها الزمني وخاصة المؤثرات

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الموسيقية والصوتية المصاحبة للـ(المؤثرات الضوئية) ، فالموسيقى ((تفرض هنا متواليات وحداتها الزمنية على حركة الجسد ، والجسد يترجم هذه الحركات في الفضاء))[٣٧] ، وعندما تصل إلى ذروة اشتغالها (الموسيقى) فأنها تدرك حسيا وكأنها كتلة ضخمة قد أخذت حيزا مهما من البعد المكاني واشتراطات الفضاء وحركة عناصره المنسجمة مع الإيقاع . ويرى الباحث إن الصلة المباشرة مابين الثالوث المتحرك والمنسجم حسيا وحركيا (إيقاعيا) وهو (الممثل- الموسيقى- الضوء) يعكس الضبط المتوازن مابين وحدات الاشتغال وخاصة عندما تضاف لها القيمة الموضوعية للحدث والتي تجعل من المضمون الفكري صيغة للتآلف ونوعا يركز عليه مابين حركة الأداء وانسجامه مع القيمة الحسية والصوتية للمؤثرات الموسيقية مع تكافئها وبين القيمة الحركية للأداء والألوان الصادرة من الإضاءة والتي تجعل الفضاء متعدد المستويات وفيه عمقا من التعبير لتؤكد المفهوم الجمالي للضوء بلغته الحدسية وهي تنتج هذا المفهوم من خلاصة اشتغال اللون بوصفه ((عنصرا من العناصر التشكيلية التي تقوم بدور جمالي ووظيفي في بناء الصورة المرئية . وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين وهي العناصر التي تنشأ نتيجة تفعيل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام))[٣٨] ، وهذا التجانس أو التوافق مابين اللون المرسوم على عناصر الكتل الديكورية واللون الصادر من الضوء المسلط عليها والتي تعكس سياقات أو نتاجات لونية أخرى ، هي تعكس القيمة الجمالية والمفهوم الفكري لخواص اللغة الإخراجية ل(أدولف آبيا) ومكونات فضاءاته المسرحية ، وتعتبر هذه الأطوال الموجية المتوفرة في الحزمات الضوئية وشدتها نمطا يضيف مزايا لأمكنة إيهامية ومتغيرات عدة في المنظر وحركته وإضافة لغة بصرية في علاقة الممثل ومزايا في منظومته الحركية ، إضافة لتوليد مستويات متعددة جديدة أفقية وعمودية لمزايا الفضاء وحركته ، ولهذا يعتبر الممثل لدى (آبيا) عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة على أن تكملها الموسيقى.

٣. ماكس راينهارت

يعد راينهارت من المخرجين الانتقائيين في اختيار المسرحيات و اخراجها ولم يكن يؤمن بالتمسك بمذهب واحد ، فقد اخرج عدة عروض مسرحية لمذاهب مختلفة فهو لم يكن يعادي الواقعية بل كان يرى ان لكل نص درامي طريقته في الاخراج ، فقد تعلم من (أوتوبرام) احترام النص والتمثيل الجماعي والاعتناء بتفاصيل الانتاج(). ولأجل خلق علاقة بين الجمهور والمجاميع فقد الغى حيز الفراغ بين الصالة والمسرح بل عمد الى الأيصال بين الصالة والمسرح متخذاً طرق عدة ومختلفة لتحقيق ذلك . وامتاز المخرج (راينهارت) بأهتمامه بدقة حركة الممثلين والمجاميع فقد فرض عليهم اتباع توجيهاته بخصوص العرض ، فقام برسم حركتهم في نسخة الاخراج (السكربت) الذي اعده ليدون فيه جميع تفاصيل الانتاج قبل التمرين فقد اتهم بأنه يعامل ممثليه كالدمى في تنفيذ مايقرره في دقة لذا فقد نال اعجاب الكثيرين وقد كان حساس جدا فضلا عن موقفه كيف يحقق الأفضل من كل ممثل فقد كان ممثلوه الأفضل في زمنه(٣٩)، امااسلوبه في التعامل مع الممثلين . فقد كان يميل الى التمثيل الجماعي وفقدان النجومية الفردية عنده وكذلك فقد امتازت طريقة تعامله مع المجاميع بالاهتمام والعناية كونهم فرقة اوركسترا .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤ . اريان منوشكين

اشتغلت منوشكين على تشكيل الصورة المسرحية بإكتشافاتها لإمكانات عروض المسرح الشعبي ، الذي أسست من خلاله صوراً وتجارب حياتية واجتماعية، لاسيما عملها في فرقة (سولاري)، التي اتبعت مسرحاً أطلق عليه (مسرح الشمس)، الذي مال إلى مبدأ جماعية العمل ، فالممثل يساهم في كل شيء من ارتجال النص والحركة، وصولاً إلى اختيار أزياء الشخصية، فضلاً عن مساهمة باقي المشاركين ، حيث ((اعتمدت العملية الإخراجية على التراكم والتجريب والاقتراحات التي يقدمها أعضاء الفرقة ، وبشكل متواز لكل أنواع الفنون التي تدخل في صياغة العرض ، من أداء الممثل إلى الرقص والموسيقى والتزيين والماكياج والزي))(٤٠). وتبنّت منوشكين الصورة المسرحية المختزلة، مع الاهتمام بالإشكال المسرحية القديمة، سيما الأشكال المتنوعة في مسرح الشرق الأقصى، والعكوف على دراسة تقنياته وأشكاله، لتخلق حالة من الإبهار في تشكيلها للصورة المسرحية ، فجاءت صورها نابعة من الارتجال والمشاركة الجماعية، فضلاً عن مشاركة المتلقي الايجابية ، وتأثرت بأساليب الأداء في الكوميديا ديلارتي، ومسرح النو، والكاثاكالي ، وقد برّرت منوشكين ذلك التأثر بقولها: ((بحثنا عن نقطة انطلاق لعملنا في مسرح الشرق ، لان أصل جميع الأشكال المسرحية يعود إليه ، كل شيء موجود فيه:الموسيقى والرقص والفن الديني والمسرح))(٤١) . وإن مساهمة الممثل في إعداد النص، هي الخطوة الأولى في سياق تشكيل الصورة ، تليها خطوات أخرى ، فالتمرين والارتجال هما أساس عمل الممثل عند منوشكين، بهدف خلق حالة من العالمية والانفتاح على الثقافات والقوميات، كما هي الحال عند (بيتر بروك) فأن فرقة منوشكين تتضمن ممثلين من جنسيات مختلفة، ولم تقف المخرجة عند هذا الحد فقط ، بل ((حرصت على كسر الحدود المنظمة لاستخدام الجسد ، لم تعد الكلمات في عروضها تصدر من الفم فقط ، بل تحول الجسد كله إلى وسيلة للتعبير عنها، وتجسيدها من خلال الإيماءة والرقص والحركة فالراقصون هنا هم المتفرجون الايجابيون، الذين يراقبون ما يحدث على خشبة المسرح ويعبرون عن ردود أفعالهم تجاهه بالرقص ، بل إنهم يرقصون تحيتهم الختامية، ويدفعون المتفرجين الجالسين في مقاعدهم إلى التصفيق المنغّم المصاحب لإيقاع رقصاتهم))(٤٢). وسعت منوشكين إلى إظهار صورها المسرحية بأبهى شكل، من أجل إبهار المتلقي، ودفعه للتفاعل مع ما يقدم أمامه من صور، وقد غادرت القاعات المسرحية التقليدية، مستخدمةً بدلاً عنها الساحات العامة والمصانع، لتكون نقطة انطلاقها نحو خلق بيئة للعرض متعددة الأماكن ، فقد يجد المتلقي نفسه في بؤرة الأحداث، ومن حوله منصات عديدة، يقف فوقها الممثلون وينتشر من حوله الراقصون، فيتنقل المتلقي بنظره هنا وهناك ، وفي أحيان كثيرة يتنقل المتلقي بجسده لأجل متابعة ما يدور من أحداث على المنصات المتعددة ، وقد تم تهيئة مساحات فارغة للعرض، تتخذ أشكالا مختلفة، بحسب احتياجات العرض ، فلم تعد العملية مجرد تكوين لمنظر مسرحي داخل معمارية مكانية فحسب ، بل حاولت الإمساك بـ ((الفضاء المتحرك ، الجياش ، فضاء عار ، يتحرك فيه الممثلون، حيث يتصرف كل ممثل بالإكسسوارات الضرورية، لقراءة لعبته وليس أكثر ... فالمكان المسرحي هو الفضاء الكلي الذي تتحرك فيه مجمل العناصر المسرحية ، الممثلون الإكسسوارات ، المتفرج أيضا، الذي يصبح داخل اللعبة وشريكاً حياً فيها))(٤٣). ويرى الباحث أن منوشكين تنتمي إلى الانتقائية في الفلسفة الفرنسية سيما عند (لاكان)، كما إنها

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

انتقت من الماركسية جماعية العمل ، في إتاحة المجال للمتلقي بوصفه مشارك أصيل، ومنتج للفعل المسرحي عبر تكثيفها للكثير من التفاصيل ، وتحويلها إلى إشارات دالة تمنح المتعة للممثل والمتلقي على السواء.

أسفر الإطار النظري عن عدة مؤشرات وهي كالآتي :

١. يرتبط الجمال فلسفيا بالرضا واستحسان واعجاب المرء ومفاهيم الحق والخير.

٢. ينطلق الجمال مسرحياً من المنجز المدون والمشاهد والمعطى المعرفي وتوفر المعايير والقوانين الجمالية.

٣. يوظف الجمال مسرحياً من قبل مخرجي الحداثة بالاهتمام باللغة الصورية الشاعرية المتسامية .

٤. يعتمد الجمال المسرحي على استخدام التقنيات والفنيات الحديثة والتجديد والتفرد بكل ما هو جديد.

٥. يرتبط الجمال المسرحي بوحدة وتنسيق وهرمونية واللذة والتأويل المفتوح الزاخر بالدلالات والحمولات الذهنية والجمالية .

٦. يعد الممثل الاساس الجمالي للعرض المسرحي بما يحمل من انساق علاماتية صورية وتكنيكية بحضوره وتنقلاته الحركية والتعبيرية.

٧. يرتكز الجمال في المسرح الواقعي على التركيز والانتباه ، الخيال، الإحساس بالصدق، تحرير العضلات، الذاكرة الانفعالية و محركات الحياة السيكولوجية، والاتصال.

٨. رمز الجمال عند مخرجي الحداثة بايجاد علاقة جدلية بين الشكل ورح العصر وباللاتحديد الزمكان

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية (عطيلو) التي قدمت في مدينة بغداد لسنة ٢٠٠١ .

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحث العينة قصدياً وهي مسرحية (عطيلو) أعداد وأخراج أنس عبد الصمد لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات لآتية :

١ . أحتواء هذه العينة على الوظيفة الجمالية لأداء الممثل بصورة مكثفة .

٢ . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحث .

ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث .

رابعاً : منهج البحث : اعتُمِد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

خامساً : تحليل العينة :

مسرحية عطيلو *

أعداد وإخراج : أنس عبد الصمد **

ملخص العرض :

يبدا العرض المسرحي بموسيقى اشبه بالكنائسية ويظهر ممثل يرتدي بنطلون اسود مكشوف فقط ، بعد ظهور الاضاءة الحمراء يدخل ممثل ثاني يبدا الصراع فيما بينهم مع موسيقى ايقاعية، وبداية صراع بين الخير والشر في المسرح الخالي من التأثيث والديكور بعدها تعلو الموسيقى ، وتظهر صورة الستار الاحمر ويهرولون

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في ارجاء المسرح ثم يبدا المشهد الثاني بعد الاظلام، وهما يتعانقان وتعبير جسدي وتلويح بالأيدي ثم يتعانقان كأنما هناك خطرا سيحدث ، بعدها يتطور الحدث الى مرحلة الدفاع عن النفس والوجود والانسانية والصراع بين الخير ونقيضه ، بعدها يدخل الممثل الثالث ويغطي وجهه بالشال الاحمر وتبدا الرقص الجسدي وابراز صورة الخائن الواشي ، وبعدها يقابله الاول ثم يظهر حوار من خلف الكواليس يدل على المرحلة الطويلة والصراع النفسي، الذي يمر به الفرد بعدها يكشف عن وجهه الحقيقي بتصاعد الغبار المنفض على قميصه ، وصراع راقص محتدم يقوم به الممثل بمثابة المأساة التي يعاني منها وتطور التعبير الجسدي الايقاعي ، تتطور الاحداث مع دخول الفناة (ديدمونه) الحالمه مع سحب الدخان والاحلام وموسيقى رومانسية ، وتبدا كأنها على حافة النهر وبجوارهم الازهار والفراشات ، لكن بعدما يدخل الممثل الثالث بقميصه الاحمر ثم يخرج رافعا راسه واخيراً ، اظلام مع موسيقى يظهر الممثل وهو معلق بحبال في المشهد الاخير وينزل رويدا ، ثم يبدا مشهد قتل (ديدمونه من قبل عطيلو وينتهي العرض بمجموعه جسدية راقصة تعبرعن الخير والشر ويتضمنها تحية الممثلين.

تحليل العرض :

جمعنا المخرج في عرض (عطيلو) حول جماليات أداء الممثل وحركة الجسد بأشكال تعبيرية ، حيث في اتصاله مع الموسيقى والإضاءة والاداءات الحية على الخشبة ، في عمل متماسك داء الممثلين وتمكن ملحوظ من الناحية التعبيرية للجسد وبدرجة تناسبت مع موضوعة العرض وفكرته ، فضلا" عن الإضاءة المعبرة تعبيرا" داخلياً عن الشخصيات وما يخالجها من مشاعر وأحاسيس تحكي معاناة معينة . افتتح العرض بحركات أرضية يؤديها الممثل بصورة جمالية على وفق حس ادائي ، وجاء التركيز فيه ليكون اساساً تقوم عليه جميع الافعال كونها تضع الممثل على الخط الصحيح في لاداء، ويجعله متمكناً ومسيطرا على حركاته وعلاقاته المسرحية بالشخصيات الاخرى وموجودات العرض. حيث تحرك الممثل باتجاهات متعددة وفق خطة تخدم الرؤية الإخراجية وجعل جسده جوهر اللغه الادائية (الحركية) على منصة العرض ، الى جانب علاقته الادائية مع موجودات الفضاء المسرحي وتوظيفها جمالياً بما يتلائم والحدث المسرحي ، بهذا كان التركيز التقني اساساً في اظهار المنضومة الحركية بكينونتها لتصبح معبرة عن النزعة الداخلية التي حلت محل الكلمات وبتقنية حركية اوصلت الفكرة من خلال العرض . اعتمد المخرج على الرقص الدرامي للتعبير عن فكرة العرض واعتماداً على امكانيات الممثل والتقنيات الادائية الاخرى ، والتي كان للتركيز فيها دوراً اساسياً ومع تظافر الموسيقى و الاضاءة المسرحية التي شكلت صورة جمالية مع جسد الممثل الراقص ايقاعاً مختلفاً ، وشكل عنصراً ذو دعامة جعلت الفائدة كبيرة في الامتاع والافصاح عن الحالة والموقف المقدم على المسرح ، فأتخذ التركيز ابعاداً ادائية مختلفة تمحورت في افعال الممثل واكسبته القدرة على ابراز الافكار المختلفة ، والتي حاكت بدورها الحياة الانسانية جاعلة تجايات الروح والاسلوبية تتجاوز المنطق وتعبر عن مأساتها أسلوب صامت اعتمد وبشكل مطلق على الاداء الحركي الراقص ، محولاً المادة لاولية (جسد الممثل) الى نسق حركي وطرح نزعات خاصة ونقل كل ما تحمله الكلمة من معنى الى الجسد ليعبر عنه بلغة الحركة و الاشارة ،وكل ذلك لغرض. توصيل المعنى ، ومنح تقنية التركيز قوة تعبيرية لتثير الحواس ، ويخاطب الممثل من خلال توظيفها امزجة المتلقي وتوصله الى معنى التعبير الحركي ، أخذاً بنظر الاعتبار القوة السحرية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

للتركيز في تفعيل دور الجسد في الاداء ، كما واعطى للحركة المنسقة مكانها في هذا الجسد فتحرر بذلك من قيوده ، وتجعله متواصلاً عن أي قيد يقطع عليه وصل الاستمرار والحضور الحركي الذي يملأ الصورة الجمالية للفضاء المسرحي .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

أولاً : النتائج

١ . وظف المخرج في عرض مسرحية (عطيلو) الوظيفة الجمالية في الاداء المسرحي للممثل، والذي من شأنه ان يساهم في طرح الصورة الجمالية للثيمة الأساسية للنص المسرحي وبالتالي يضع جسد الممثل في موضع المفسر العرض وبشكل واضح جداً .

٢ . جاء توظيف جماليات اداء الممثل في عينة البحث واضحاً ، كونه يدعم اداء الممثل وينسق وجوده على منصة العرض ، ويعطيه قدرة تعبيرية سمعية وبصرية تكشف عن المعنى الباطن و بإيقاع مسرحي مناسب .

٣ . جاء في الاداء على الصورة الجمالية لدعم اداء الممثل، وبناء فضاء يلعب فيه الممثل دوراً مهماً للكشف عن الدواخل و العوالم النفسية المختلفة للشخصيات .

٤ . ظهرت الاهمية الادائية والجمالية لتقنية الممثل في عينة البحث بوصفها احدى اشتراطات الاداء في خطاب العرض المسرحي ، لما تقدمه من آلية ادائية تساهم في جعل الممثل مسيطراً على حركاته الخارجية ومشاعره الداخلية لنقل الصورة الجمالية للشخصية وتفاصيلها .

٥ . ساهمت جماليات أداء الممثل في عينة البحث في نقل الثيمة بما فيها من تفاصيل الى المتلقي كما كان للممثل دوراً واضحاً في الانتقالات ما بين شخصية واخرى .

ثانياً : الأستنتاجات

١. تعد جماليات الأداء من اهم متطلبات العرض المسرحي تتكامل فنياً عن طريق تهيئة الممثل جسده واكسابه الصفات والتقنيات المطلوبة في الاداء المسرحي .

ليكشف عن الثراء الفني الفني لحركته التي تثير جواً من العلاقة الأدائية لتوصيل الفكرة بعينها .

٢ . جماليات الأداء تعطي القدرة الكبيرة لجسد الممثل للتعامل مع ما يحيط به من اجواء وشخصيات وكافة ملحقات العرض لتعميق الايمان لدى المشاهد وانطباعه للشخصيات بمفهومها الواضح .

٣ . ان التوظيف الجمالي للأداء هو من اهم التقنيات التي يحلى بها جسد الممثل للوصول الى اعماق وجدان المتلقي ، من خلال قنوات الاتصال كقناة البصر حيث ان الحركات الجسدية لها اهمية كبيرة في العرض المسرحي بالنسبة للممثل ، إذ تعتبر تقنية ضرورية لاندماج الممثل بدوره على المسرح لاداء حركات معبرة مما يجعل أداءه منسقاً بصورة جمالية .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

إحالات البحث

(١) محمد بن ابي بكر، الرازي ، مختار الصحاح ، ط٥ ،(القاهرة : وزارة المعارف ، ١٩٣٩) ، ص١١١.

(٢) م . أ. ميسيا كوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة : باسم السقا ،(بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩) ، ص١٥.

(٣) هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، ط٢، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٩٨٦)، ص١٦.

(٤) اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣)، ص٢٦.

(٥) ارسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، (بيروت : دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣)

(٦) جونسون، ر.ف ، الجمالية ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة،(بغداد : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨) ، ص١٠.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول،(القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٣) ، ص١٠٨.

(٨) مصطفى، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط٢، (استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩)، ص١٠.

(٩) اليسوعي، لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط١٧، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠)، ص٦.

(١٠) أسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩)، ص١٢.

(١١) ابراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨١)، ص٣٦.

(١٢) عواد علي ، تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، في: مجلة الدراما، العدد(١)، عمان، مسرح الفوانيس، ١٩٩٦، ص٣٤.

(١٣) ابن منظور، المجلد الثامن، مصدر سابق، ص١٩٩-ص٢٠٣.

(١٤) مسعود جبران ، الرائد، ج٢، ط٤، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص١٤٣٤.

(١٥) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٥١.

(١٦) جميل صليبا، المعجم الفلسفي ،ج١، ط١، (إيران : منشورات ذوي القربى ،١٣٨٥هـ) ، ٤٠٧.

(١٧) المصدر نفسه ، ص ٤١٠ .

(١٨) جميل الحمداوي ، السينوغرافيا المسرحية ، ط١ ، (الرباط : مكتبة المعارف، ٢٠١٠) ، ص ٢٣ ـ ٢٤.

(١٩) رضا غالب ، الممثل والدور المسرحي ،(مصر: مطابع الأهرام التجارية ٢٠٠٦)،ص ١٠٥.

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

(٢١) عبد الكريم عبود ، الحركة في المسرح : بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ط١ ، (دار الفنون والآداب، العراق ، ٢٠١٤) ، ص ٤٤.

(٢٢) عدد من المؤلفين ، سيمياء براغ للمسرح : دراسة سيميائية ، ترجمة : أومير كورية ، ط١ ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ، ص ٦٤.

(٢٣) عمر الرويضي ، سيميائيات المسرح : إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام ، (المغرب : كلمات للنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠١٦) ، ص ٧٦.

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .

(٢٥) ف هيغل، فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي ، ط١، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨)، ص ٤٥.

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٢.

(٢٧) كمال عيد، مدرسة جوردون كريك المسرحية، مجلة المسرح، العدد ٤٤، آب، ١٩٦٧، ص ٣٨.

(٢٨) اريك بتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : عبد المسيح ثروت، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢٩) كوردون كريك، في الفن المسرحي، ترجمة : دريد خشبة ، ط٢ ، (القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٦٠)، ص ١٣٧.

(٣٠) منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة (الاطار والدلالة)، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، دار النشر المغربية، العراق ، ب ت) ، ص ٢٦-٢٧.

(٣١) هيوبت بارنارد ، من مؤلفات أدولف آبيا ، ترجمة : أمين حسين الرباط ،(القاهرة : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥)، ص ٤٣ .

(٣٢) صبري عبد العزيز ، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١) ، ص ٦٠ .

(٣٣) يوسف رشيد جبر ، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، (بغداد : رسالة ماجستير ، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩)، ص٥٢

(٣٤) ماري الياس ، الاتريدون في مسرح الشمس ، مجلة الحياة المسرحية (دمشق) ، العدد (٣٨) ، لسنة ١٩٩٢ ، ص٣٧ .

(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

(٣٦) جاكلين مارتن ، الصوت البشري في المسرح الحديث ، ترجمة : محمد الجندي ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي في المسرح التجريبي ،٢٠٠٢)، ص٩٧ .

(٣٧) ماريان ماكدونالد ، الحب والموت في احدث تجارب أريان مونشكين ، اختيار وتقديم : نهاد صليحة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠) ، ص٢٤٤ .

(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٢٤٨ .

(٣٩) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت ، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، ١٩٧٩) ، ص١١٩ - ص١٢٠ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

(٤١) بول شاؤول ، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي ، مجلة أسفار (بغداد)، العدد ٨ ، ص ١١٢ .

(٤٢) سعد اردش ، المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٤٣) سعد اردش ، المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(*) عرضت مسرحية عطيلو في عام ٢٠٠١ وعلى قاعة مسرح الرشيد / في محافظة بغداد .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(**) أنس عبد الصمد : مخرج وممثل وباحث بلغة التعبير الجسدية ، ولد في مدينة بغداد عام ١٩٧٤م ، مدير ومؤسس فرقة مسرح المستحيل لمسرح الحديث ، قدم للمسرح اكثر من ١١ عمل مسرحي بين كمخرج وممثل في مختلف دول العالم أهمها (ماريونيت ماكبث ١٩٩٩ ، عطيلو ٢٠٠١ ، حلم في بغداد ٢٠٠٧ ، نعم كودو ٢٠١٩) ، ولقد حصل على العديد من الجوائز عن كل أعماله التي قدمها وأهمها أفضل عرض في مهرجان طوكيو الدولي عن مسرحية (حلم في بغداد) .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

The aesthetics of the actor's performance in Anas Abdel Samad's theatrical performances

By : **Ibrahim Salim Mohammed**
University Of Mosul / College Of Fine Arts
Email : salim ibrahim 123123@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6195-0750

Abstract
Theatre is considered as the art that most evokes surprise, magic and beauty, and all of these are interpreted by the dramatic show. Its real form is a unity that includes a group of related elements that constitute a group of relations that identifies the reactivity of each element. And the development of the dramatic art; on the artistic and aesthetic levels, are responsible for employing various types of aesthetics in the cymographic space, besides other aesthetic and artistic techniques that add distinctive musical and referential dimensions. So, the aesthetics of the picture carries a reference that promotes the artistic value of the dramatic show. The current study consists of four chapters. The first includes the problem of the study, its importance and the need for it. The problem of the study is identified by answering the following question: How the aesthetic employment of the actor's performance was achieved in the shows of Anas Abdulsamad? The aim of the study also includes the identification of the aesthetic s of the actor's performance in the shows of Anas Abdulsamad. The limits of the study were devoted to the dramatic shows of Anas Abdulsamad. Then the chapter wends with identifying the terms and defining them procedurally. The second chapter includes the theoretical frame which itself contains two sections; the first deals with the aesthetics of the dramatic performance, and the second deals with the modernization of the dramatic picture, then it is ended with the indicators. The third chapter contains the procedures of the study, which include the community of the study, and the tool that the researcher uses in analyzing the sample of the study. As for the fourth chapter; it includes the findings, the conclusions and the bibliography .

Key words : (Aesthetics) , (Performance) , (Actor)