إشكاليات الرمز في أداء الممثل المسرحي العراقي

هاله حسن سبتي

جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة

الايميل : hala.sabty@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6869-7073

رنا فالح لفته

جامعة البصرة_كلية الفنون الجميلة

الايميل : rana.lafta@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-7275-3042

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٣٠ / ٥ / ٢٠٢١ تاريخ قبول النشر: ٩ / ٦ / ٢٠٢١

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

ملخص البحث

حضر الرمز في اغلب العروض المسرحية المعاصرة ولاسيما في أداء الممثل متبلورا من خلال الصورة الحركية المنعكسة لديه ، فهو وسيلة لانعاش العرض المسرحي و احالته من كيان جامد الى اخر فاعل و متفاعل مع الجمهور وعليه جاء هذا البحث باربعه فصول ، الفصل الأول منها هو الاطار المنهجي الذي تبلورت فيه مشكلة البحث التي تبحث عن إشكاليات الرمز في أداء الممثل و أهميته و هدف البحث وحدوده التي تمثلت في العرض المسرحي الموسوم حداد الليالي الثلاث الذي قدم على قاعه المسرح المركزي في كليه الفنون الجميلة ٢٠٠٥و من ثم اهم المصطلحات (الرمزيه و أداء الممثل) اما الفصل الثاني فجاء بمبحثين الاول الرمزيه في المسرح و الثاني الأداء الرمزي للممثل في المسرح العالمي لينتهي بأهم المؤشرات التي توصل اليها البحث والإجراءات في الفصل الثالث تحلل مسرحية حداد الليالي الثلاث لينتهي البحث باهم المصادر و المراجع محددة في الفصل الرابع

الكلمات المفتاحية : اشكالية – الرمز – اداء – الممثل – العرض المسرحي

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

في جميع العروض المسرحية وبكل اشكالها يشكل اداء الممثل وسيلة حية من احياء وانعاش العرض ، اذ بواسطته يتم ترجمة النص وادوات العرض الاخرى واحالتها من كيانات جامدة الى دلالات حية يقوم بتوصيلها عبر اداءه ، وهو المحور الاساسي في العملية المسرحية برمتها بما يحققه [١] فبكيانه يمد جسور العلاقة مع المتلقي بوصفه جوهر العملية الابداعية ،ولان العروض المسرحية لابد ان يكون لها منهج خاص وموحد في

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تقديمها ، أي ان هناك على سبيل المثال لا الحصر اسلوبا للأداء التمثيلي في العرض المسرحي كأن يكون الاداء واقعيا ،طبيعيا ،تعبيريا او رمزيا ليحقق الهدف المرجو من رسالته في العرض المسرحي. ان الرمز اكتسب دلالاته عبر الاستعمال العام و المتداول للعرف او التواضع الاجتماعي ويعد خطاب العرض المسرحي وبكل دقائقه و تفاصيله نظاما او نسقا رمزيا طالما ان المتلقي يرى في مجمل مجريات خطاب العرض المسرحي واحداثه اشياء ترمز الى اشياء اخرى بصيغة الافتراض او الاتفاق. فالأداء التمثيلي في العرض المسرحي ومن خلال استخدامه كعلامة دالة تتمظهر في هيئة صور واشكال جديدة متعددة و متنوعة لا اساس لها في الواقع المادي المحسوس (المعاش) لكونها اشكالا تنبثق بإرادة فعل ابداعي او خلاق في نطاق خطاب العرض المسرحي والتي يتم ادراكها حسيا على مستوى التلقي. اضف الى ان الرمز كان يمثل محور رئيسي في عمل اداء الممثل منذ البواكير الاولى للمسرح الا ان الظهور الحقيقي له في المسرح "في مراحل زمنية متتالية على ايدي ادباء عديدين ، قام كل منهم على حدى ببلورة بعض من هذه المبادئ و الافكار والتي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية"[٢] اما من حيث الاطار الفعلي كمذهب فقد تبلور عام (١٨٨٦)وذلك عندما اصدر (موریاس) رسالة ادبية مفصلة تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة ، وعدت الرسالة بمثابة منشور او بيان للرمزية. وفي المسرح العراقي كان الرمز حاضرا في اداء الممثل بكل مستوياته سواء في الادب او في العرض المسرحي و وسائله المكملة مأثر من مأثر التواصل الثقافي والفني مع المسرح العربي و العالمي ، الا ان مستويات حضور الرمز و توظيفه اختلف من عمل لأخر بحسب الرؤية الاخراجية لذلك العمل والكيفية التي وظف فيها المخرج ذلك الرمز ، لكن بعض عروض هذا المسرح كان اداء الممثل مشوبا ببعض الإشكاليات الادائية و الفنية مما ينتج ضعف في التوصيل على حساب توصيل الفكرة ، اذ يضفي الاكثار من استخدام الرموز والقيام بهذه العملية الى نتيجة عكسية أي الغموض الزائد مما ينتج عنه تضليل في الفهم وابعاد المتلقي عن ساحة التواصل الذهني و الحسي و الجمالي ، ولاجل قراءة الاشكاليات سلبا و ايجابا واعطاء المعيار و المقياس النقدي التي توضح تلك الاشكاليات في توصيل الرمز عمدت الباحثتان الى وضع دراسة تهتم بهذا الموضوع عبر البحث الموسوم ((إشكاليات الرمز في اداء الممثل العراقي)).

اهمية البحث و الحاجة اليه :- تتجلى اهمية البحث و الحاجة اليه بانه يقدم مادة نظرية للباحثين و الدارسين في مجال المسرح.لاسيما المهتمين في العروض المسرحية الرمزية.

هدف البحث:- يكمن الهدف في تسليط الضوء على اشكاليات الرمز في اداء الممثل اثناء العرض المسرحي

حدود البحث:-

حدود الموضوع:-اشكالية الرمز في اداء الممثل العراقي مسرحية حداد الليالي الثلاث انموذجا.

الحدود الزمانية : ٢٠٠٥.

الحدود المكانية :- العراق/ جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات

الرمز:- "هو صورة معينة تدل على معنى اخر غير معناها الظاهر ، الا انه معنى معين كذلك"[٣]

وهو ايضا "مصطلح او اسم او حتى صورة قد تكون مالوفة في الحياة اليومية ، تلك علاوة على ذلك معاني اضافية خاصة اضافة الى معناها التقليدي والواضح انها تنطوي بداهة على شيء مبهم ، مجهول او مخفي عنا"[٤]

التعريف الاجرائي للرمز (هو موضوع معين اتيح للتعبير عن معنى معين غير محدد –فكرة عامة او صفة ما- وذلك لوجود صفة بارزة او اكثر – مشتركة بين كل من المرموز به (الدال) و المرموز اليه (المدلول) بحيث يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة .

الاداء التمثيلي: .الاداء في اللغة "التأدية – و –التلاوة)[٥] وايضا هو "تأدية – وادى تأدية – الشيء : اوصله .قضاه. ادى ايداء/تهيأ ....القضاء الايصال"[٦]والاداء كمفهوم عام يشير الى "السلوك الانساني .خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين ، ويشير مفهوم (الاداء الفني) الى هذا الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون "[٧]اما سامي عبد الحميد عرف التمثيل على انه "عمل يقوم به شخص او اشخاص من اجل محاكاة شخص او اشخاص اخرين لغرض خاص او عام"[٨]اما محمد مؤمن يعرفه على انه " رسالة ، أي مجموعة من العلامات يبثها الممثل لمتلقيه وتصل عبر شفرة بوساطة قناة الجسد و الصوت"[٩].

اما التعريف الاجرائي للاداء التمثيلي هو (نسق دلالي ديناميكي فاعل يعتمد جسد الممثل (المؤدي) و صوته كقناتين حيويتين لانتاج دوال سمعية و بصرية على مستوى الارسال و التي ترتبط مع المدلولات او التصورات الذهنية التي تمثل المعنى على مستوى الاستقبال)

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول ///الرمزية و الرمز في المسرح

الرمز بما هو رمز لم يكن وليد المدارس الفنية و انما جاء كحالة غريزية من البواكير الاولى التي حاول بها الانسان التواصل مع الطبيعة و الاخرين خلال الاشارات ذات المدلولات التواصلية الا ان هذا التوجه الغريزي احيل الى حالة فنية بإشارات و رموز ذات دلالات معينة تتمركز في الوعي الجمعي حتى عد "لونا من الوان التعبير صاحب الانسان منذ فجر حضارته فكانت الكتابة تعبيرا رمزيا حلت به الحروف محل الرسوم واصبحت رموزا للمعاني"[١٠]اخذ الرمز من الادب و الفن طابعا و بعدا اكثر جمالية و فاعلية بعد ان التجأ الى نظريات و فلسفات مرجعية تبلورت عنها مدرسة ادبية و فنية وفق ضوابط ومعايير متعارف عليها كالرمزية في الادب و الدراما و المسرح على مستوى النص و العرض. وهناك عوامل اثرت في نشأت الرمزية منها منطلقات فلسفية كالمثالية التي دعا لها افلاطون ، اذ تستند في مفهومها العام على فكرتين اساسيتين اولهما مثالية افلاطون التي تنكر حقائق الاشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صورة ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي ، و الاخرى هي الفكرة القائلة بأن عقل الانسان له مجال محدود لان خلف العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور[١١]. وقد اتجه الفرد المبدع الى الرمز كوسيلة تعبيرية تنقذه من الخضوع في الواقع المحدود فكان الرمز الاداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية واعماقها ، فهي جاءت كرد فعل على اسلوب المذهب الواقعي الذي اغرق العرض المسرحي و المتلقي

بتفاصيل لم تعد تخدم متطلبات الواقع بعد ما ظهر من تطور وتقدم عملي في مجالات متعددة يسعى الفرد خلالها اختزال، تكثيف وضغط الفترة الزمنية التي يصنع خلالها المنتج لاسيما في مجال الدراما ،فضلا عن التناقضات التي اغرقت بها الواقعية بعض المتطلبات التي لا يمكن تفسيرها بالمفهوم الواقعي لذا كان القصد منها "الولوج الى مستوى اعمق من الواقع اعمق مما يعكسه الظاهر السطحي الخادع وكذلك تجسيد الطبيعة الداخلية للنمط الاصلي في رموز محسوسة "[١٢]. والرمز في النص هو احد معطيات المؤلف سواء استخدمه في لغة الكلام او بالتضمينات غير الظاهرة مما يدفع المخرجين بتوظيفها وتشكيل بنية عرض ابعد مما يبدوا عليه الواقع اذ تمتلك تلك العروض ابعادا فكرية و فلسفية و مستويات اكثر في الاحساس بالوجود ، اما ما يظهره من احساس جمالي ،يظهر في ابسط صورة بالغموض الذي يكتنف الرمز و اعطاء الصورة الكلية للعرض المسرحي وهذا ما قدمه الرمزيون الفرنسيون الاوائل حين اكدوا "ان الاشياء يمكن ان تكون اكثر بلاغة من الافكار ، وكانوا قد اكتشفوا للإمكانات الرمزية للأشياء المرتبطة بالمذهب الصناعي و الحياة الجديدة"[١٣]وهذا ما يوضح اثر الرمز من انه ضرورة من ضروريات التعبير اكثر فنية حين عجزت الاساليب الصريحة كالواقعية عن تعميق اثر الفكرة لدى المتلقي ، كما ان تعدد الدلالات في الرمز حفز المخرجين الى ايجاد وابتكار دلالات ابعد مما هو متعارف ابتغاء التجديد و التجريب وهذه العملية لاتقف عند حدود الرمز الذي يمثل دلالات و اشارات متعارفه و متفق عليها مسبقا تركز في الوعي الجمعي بل تعداها الى ايجاد منظومة دلالية خاصة بعروضهم المسرحية ، هذا ما يسمى بالترميز الذي يتطلب مخرج مبدع له القدرة الفنية في كيفية استخراج الرموز و توظيفها لخدمة العرض المسرحي و العملية التواصلية فيما بينه وبين المتلقي اذ ان "فعل الترميز يقتضي وجود الخبرة و الممارسة وهذا الامر يعني امتلاك الفنان لبصمات اسلوبية لينتج عملا فنيا اصيلا"[١٤]وقد بدأت الرمزية بالظهور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عندما بدأ الوعي بالرمز كوسيلة ادبية فعالة يتبلور في ذهن بعض الادباء ، الا انها لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادئ محددة معلنة منذ البداية ، اذ ظهرت في مراحل زمنية متتالية على ايد ادباء عديدين ، قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من هذه المبادئ و الافكار التي كونت النظرية الجمالية والتي عرفت فيما بعد بالرمزية"[١٥]، لاسيما وانها من حيث الاطار الفعلي كمذهب تبلور عام (١٨٨٦) عند اصدار (موریاس) رسالة ادبية تتضمن تعريفا مفصلا او كتيبا بمنشور حول الرمزيين، و (مالارمية) متأثر بأفكار (فاغنر) الذي كان يؤمن بان المسرح يجب ان لا يعتمد على السرد ،الحكاية و المعاني ذات الدلالات المباشرة ، بل ضرورة استخدام الموسيقى و الشعر في تصوير اعماق النفس، اذ اهتم (مالارميه) بالمسرح الرمزي كثيرا حتى كتب قصيدته (الهيروديادا) كعمل درامي رغم انها لم تمثل على المسرح الا ان الافكار التي كونها اثناء كتابتها ساهمت في بلورة مفهوم المسرح الرمزي حيث تتضمن لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد و تراكيب الجمل المعرفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا رمزيا يعبر عن الحياة الداخلية النفسية في اطار مسرحي شعري ، فهي تخاطب الخيال و تجسيد الاحلام و الصمت تجسيدا شعوريا وتمكن من خلق جوا من الغموض [١٦].لجأ الرمزيون الى الاساطير بخاصة عندما يطرقون موضوعات انسانية لها علاقة مباشرة بالفلسفة او الاخلاق وكثيرا ما نرى ذلك لدى الشعراء الرمزيين المحدثين الذين "يأتون بأحداث ليس لها اثر في الواقع الانساني فينسجون من اخيلتهم موضوعات مسرحياتهم ،وقصصهم ، ويبثون فيما يريدون الوصول اليه او التعبير عنه"[١٧]اذ اكدوا على ان العمل الفني

يجب ان يخفي وراء المضمون الملموس و الظاهر مضمونا اكثر عمقا ، فحاولوا ان يصوروا ما يقع خارج حدود المعرفة ، أي المتسامي عن طريق الاستعانة بالرموز التي بإمكانها حد زعمهم التعبير عما هو متسام والذي يجب ان يتم التوصل اليه برايهم عن طريق ادخال روح الموسيقى الى الشعر . وتأثر الرمزيون بالفلسفة المثالية التي تتبنى عالمين الاول عالم المثل والثاني عالم الاشياء المحسوسة ، فالاول عالم الحقائق المطلقة و الثاني لايكون الا انعكاس لها ، كما وتاثروا ايضا بفلسفات القرن التاسع عشر لاسيما بفلسفة (كانت) و التي اصبح للمخيلة فيها اثر ضروري و موقف وسط ما بين الادراك و الفهم، اذ ترى ان الظاهرة الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معاني جديدة عندما تدخل للعقل البشري .كما تأثرت بنظريات علم النفس لاسيما معالجات(فرويد) للحلم بوصفه منبعا للرموز والذي من خلاله تتكشف الرغبات و الخبرات ، حيث اعتمدوا الذات الانسانية لمعرفة حقيقة الوجود وعكفوا على معرفة اغوار النفس البشرية واستخدموا الرمز في التعبير عن مشاعرهم واحاسيسهم لما فيه من خصائص و مميزات تجعله خير وسيلة للأداء"[١٨]. وكان الرمز عماد الدراسة الرمزية ، لكن هذه المدرسة الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت معروفة في العصور السابقة ، فالتعبير بالرمز كان مألوفا في كثير من المدارس الادبية نجده في العصور الوسطى وفي ادب التصوف و روائع الروايات الواقعية والرومانسية التي استخدمت الرمز احيانا بين طياتها . فالرمز اداة تعبير عريقة وقديمة و اللغة في حد ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية كان الناس ولا زالوا يعبرون بها عن مقاصدهم سواء بالإشارة ، الرسم او الالفاظ لكن المدرسة الرمزية شيئا اخر حتى امست منهجا فنيا متكاملا ذا مواصفات متعددة واضحى للرمز فيها قيمة فنية و عضوية و دخلت تحت مضلته الرموز التاريخية و الاسطورية ، الطبيعية و الاشياء ذات الدلالات الموحية كما تميزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية ،اللونية والحسية و المتشابكة فيما بينها في لغة تعبيرية جديدة[١٩] . فالرمز صورة توحي بالشيء من غير ان تسميه ،وهو يحتمل اكثر من تاويل وعليه فالرمزية تمثيل للأفكار و الانفعالات بالإيحاء غير المباشر بدلا من التعبير المباشر وذلك بتحميل بعض الاشياء ،الاصوات و الالفاظ معاني رمزية خاصة[٢٠]. والصفة البارزة للرمزية هي الاختزال وجعل الالفاظ تلامس الفكرة ولا تصرح بها فتعبر تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على ادائها في الدلالة الموضوعة لها اذ "يتحول الرمز الى صلة بين الذات و الاشياء تتولد المشاعر فيه من طريق الاثارة النفسية عن طريق التسمية و التصريح"[٢١]فيتخلى الرمز عن الافصاح و الايضاح. رفض الرمزيون افكار الواقعية و الطبيعيين وايمانهم بالعقل ونقل الظواهر الخارجية الموضوعية واكدوا في عملهم على معالجة المجهول كخبرة انسانية لا عن طريق الوقائع المحسوسة بل من خلال الرموز او الحالات اللاشعورية وجاء اهتمامهم منصبا على روح الانسان اكثر من اهتمامهم بالاحداث الظاهرية او المادية بعد ان وجدوا ان الحقيقة لا يمكن ادراكها عن طريق العقل والتعبير عنها من خلال ظواهر الاشياء او العالم المحسوس ، وانما من خلال الولوج الى العالم الميتافيزيقي، عالم الاحلام ، عالم النفس الداخلية [٢٢]، فالحقيقة التي يسعون اليها تكمن في اعماق الاشياء ومن التلميح و الايحاء والرمز يتم التعبير عنها .لذا اتجهت الرمزية بالفن الدرامي اتجاها ذهنيا يستهدف تجسيد الفكرة والايحاء بها عن طريق الرمز، فجاءت نتاجاتهم الادبية حافلة "بالصور البيانية ،بمثابة الالغاز و التشبيهات و الغيبيات الملغزة"[٢٣]و رفضوا الموضوعية في الادب للكشف ، من اجل الكشف عن اعماق النفس واصبحت رؤية الاديب الخاصة للعالم هي ما يتسم به ادبهم ، وذلك عن طريق

الاشار والايماءة او عن طريق "افعال واشياء رمزية تثير في النفس احاسيس وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة ولذلك فالسطح الخارجي للبناء او الحوار المسرحي لاقيمة له في ذاته فقيمته فيما يوحي به"[٢٤].وامتدت الرمزية الى ميدان المسرح اذ ان اشهر كتابها موريس ميترلنك الذي يرى ان الواقعية في عصره قد اخفقت ويرجح سبب ذلك في انها اتجهت نحو الحقائق اليومية الهزيلة وان الحقيقة التي يبحث عنها كامنة وراء الاشياء لذا دعا الى نوع اخر من الدراما يعتمد "تصوير المشاعر و الرؤى الداخلية التي لا تتبلور الا في لحظات الصمت وانعدام الحركة الداخلية "[٢٥]التي تمثلت في مسرحيته كـ(الدخيل) ،(العميان) و(الطائر الازرق)واصبحت اكثر تحقيقا لأهداف المسرح الرمزي الذي امتاز بوصفه ادبا ذاتيا لا يقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي ، يحاول تفسيره عن طريق الرمز ، مستعينا بالإيحاء في شرح الموضوع تاركا للقارئ استنساخ الرموز وتفسيرها حسب تصوراته . وقد اعتمد الرمزيون عددا من الاساليب التي شكلت اساس و مبادئ الادب الرمزي التي تتمثل في رفضهم مبدأ محاكاة الطبيعية ، لان الطبيعية في نظرهم ستار يحجب العالم الروحي الحقيقي وكذلك رفضوا العقل والايمان بان ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة ، و المقصود بالخيال لديهم هو المقدرة على استنباط المعاني الرمزية الكامنة بالظواهر الحسية ، اذ ان الطبيعية المحسوسة هي تجسيد رمزي للحياة الروحية ،لذا استخدموا الرموز بشكل مكثف و الايحاء بدلا من التقرير و الاشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة بالكلمات وايمانهم بوحدة و عضوية العمل الفني واستغلاله ، وبأن كل عمل فني جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية ، وامنو بان عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل قدرات و ملكات العقل وليس لحظة الهام[٢٦]، ان مثل هذا المغرى العميق لايمكن تمثله مباشرة بل يمكن ان يستحضر بواسطة الرموز ،الاساطير ، الخرافات والاجواء النفسية. اما الشخصيات في الدراما الرمزية فتنتمي لعالم تفتقر فيه للسمات الانسانية المحددة لتصبح "روحا متحررة من كل ما يعطيها سمة الفرد، الامر الي ادى بطبيعة الحال الى ازالة اثار الواقع عن الشخصية فلم يبق منها الا كائن منسوج من كلمات يخوض تجارب انسانية"[٢٧]، اذ اصبحت الشخصيات غامضة فاقدة للحيوية الى معالم محددة ، وهذه الشخصيات عبارة عن افكار روحية تتصارع كالدمى لا تفهم افعالها او الاسباب التي تؤدي الى هذه الافعال . اما اللغة في المسرحيات الرمزية فكانت رافضة للعالم المادي المحسوس واستبدلوها بلغة تنتفي منها الدلالات المباشرة وتعتمد اساسا على الموسيقى و الايحاء اذ حاول الرمزيون ايجاد لغة قادرة على "تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة "[٢٨]مبتعدين عن القواعد المعروفة و الاساليب الواضحة مستعينين بعناصر "المفارقة ، التفاؤل، التضاد، الصور ،الاستعارات الغريبة ،و تداعي الاصوات و المعاني , مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مالوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدية "[٢٩]كذلك حاولوا ربط لغتهم المعاصرة عن قصد اوغير قصد " بلغات قديمة ، لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس و الشعائر و الاحلام والقصص و الاساطير "[٣٠]

المبحث الثاني :- الاداء الرمزي للمثل في المسرح العالمي

ان لغة جسد الممثل الذي ترتكز على القدرات التعبيرية لديه في مخاطبة المتلقي الذي لا يتفاعل مع الدلالات السمعية فحسب ، بل يتفاعل مع الوقائع و الاحداث و الافكار المتشكلة في اطار الفضاء المسرحي سمعيا وبصريا ،فحركة الممثل وايماءاته تعد مصدرا رمزيا من المصادر المهمة لإرسال الممثل و الحركة هي" نتاج عملية

نقل و توصيل الافكار و المشاعر الى الجمهور من عناصر الاداء ،فهي التعبير المرئي عن الفكر و التجسيد الحي للفعل"[٣١]فحركة الممثل المرمزة فوق خشبة المسرح من انحناء للجسم ، ومشية بخطوات مركبة او مضطربة ،ورفع اليدين ، و الايماء بالوجه تعد علامات تنم عن وعي واضح وقصد بإرسال الرمز ذو المعنى صوب المتلقي ،ولا تعد هذه العلامات المرمزة سواء اكانت بصرية او سمعية مرتجلة على الاطلاق بل هي علامات و رموز تخضع للتقنين و التدقيق أي انها علامات ارادية دالة . ولا يمكن ان تعزل أي تجربة فنية عن الظروف التي احاطت بها ، فهناك على الدوام تأثير متبادل بين تجربة الفنان المبدع الذاتية و ظروفها المتأتية من المحيط، فلأعمال الفنية الكبيرة هي نتاج خبرات و تجارب المجتمع الانساني منذ نشؤها وحتى ظهور تلك الاعمال . كما وان أي عمل فني هو في الحقيقة مركب من خصائص وصفات العناصر التي كونته وان موضوع الاداء لصيق بالعمل الفني للممثل و قدرته الذاتية و تجربته الفنية الا ان سياسة اسلوب المخرج في اكثر الاحيان يغطي عمل الممثل فيقوض الكثير من المخرجين الكبار المسافة على اداء الممثل وهذا ما حصل مع الكثير من المخرجين وعليه لا يمكن اهمال تأثير الاسلوب الإخراجي على اداء الممثل ، ومن جهة اخرى فأن اداء الممثل تطور حتما و تمكن على وفق ايدولوجية تطور الاخراج و المذاهب و التيارات ، فلابد ان يكون الاداء قد اخذ منها الكثير بوصفه ملاصقا جدا للتجربة المسرحية و تطورها ولهذا السبب لا يمكن تناول التطور الرمزي للأداء التمثيلي دون التنوع في الاساليب الاخراجية كما هو الحال عند مايرخولد ،فاغنر،ابيا ، بريخت ،كريك ،ارتو و باربا فلكل مخرج طريقته التي فرضها على ممثليه بقواعدها الثابتة التي لا يمكن مغادرتها في عروضه المسرحية وعليه ستقدم الباحثتان سمات تطور الرمز في اداء الممثل على وفق كل مخرج وطريقة تعامله مع الممثل.

فسيفولد مايرخولد

حاول مايرخولد ايجاد صيغ جديدة ذات طابع رمزي في كسر الايهام و تهيئة المتفرج لإطلاق خياله في حالات تختلف عما هو موجود في مسرح المحاكاة ، وساهمت فلسفته على تغيير واقع العرض بواسطة وسائل تغريبية و افكار جديدة منها "الابتكارات المؤسلبة الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي بإسقاطاته الضوئية للصور الفوتوغرافية و الاعلانات التي تعلق على الفعل او تعلي منه و الملابس المبالغ فيها و الإيحاءات الضخمة للديكورات المجردة"[٣٢]وهو مادي فيما بعد بالنظر التركيبي وهو اولى خطواته نحو التركيبية وكسر حاجز مسرح العلبة الايطالي. بالمقابل يطرح مايرخولد مفهوم الغروتسك الذي يعني المبالغة التي تتسم بقرار مسبق كما هو الحال مع تغير المعالم الطبيعية والتأكيد على تكثيفها من الناحية المحسوسة والمادية الذي يتكون من جراء ذلك. كما انه سعى لمشاركة المتفرج بالحدث ، اذ لابد للمسرح ان يترك للمتفرج جانبا يكمله بخياله ليبقى متفاعلا و ليتخطى حدود الصالة و الخشبة حيث حول تحطيم الاشكال التقليدية المعروفة و المألوفة واتجه نحو تنظيم المساحة المسرحية ليخلق مجالا للاتصال ما بين الممثل و المتفرج فهو يرى" ان الفن لا يؤثر الا عبر الخيال وبهذا يجب عليه ان يحفز هذا الخيال لا ان يتركه عاطلا"[٣٣]ومن الواضح انه سعى جاهدا لإيجاد وسائل جديدة للتلقي تعتمد الرمز لكسر الاشكال المسرحية المحددة باطار مطابقة الواقع لذا تعاون مع ستانسلافسكي لتأسيس الاستوديو التجريبي الذي كان ينطوي على اهداف مايرخولد للتخلي عن الاطر و الاشكال الجامدة والانطلاق الى عالم التجريد العالم الجديد في المسرح الطليعي. ولعل من الواضح

ان الاخير سعى الى تغيير الاداء المسرحي للممثل كسعيه في بناء الشكل خاصة بعد طرحه موضوع الاسلبة اذ لابد من مخرج مبدع ان يرى ممثليه ضمن اطار هذا التغيير الذي شمل الكل . ويرى مايرخولد "ان المسرح الشرطي يحرر الممثل من هيمنة الديكورات ، ويقدم له فراغا واسعا ذا ابعادا ثلاثة و بفضل اساليب التكنيك الشرطية تتحطم الماكنة المسرحية المعقدة"[٣٤]ذلك يبلغ العرض حدا من البساطة تمكن الممثل من هيمنته على الديكورات و الإكسسوارات وكل ما هو عرضي ، ان تحرير الممثل من ركام الديكورات و الإكسسوارات الزائدة احيانا اكد تكنيك و تبسيط الاداء الى الحد الادنى حينما يضعنا امام نشاط الممثل المستقل .وعلى وفق ما تقدم فقد سعى مايرخولد الى انزال العرض الى مستوى الصالة وسمح بايجاد اسلوب نطق جديد للممثل وادخال الرقص ضمن العرض و تسهيل القاء الكلمة المنطوقة و التعامل معها و تحولاتها من كلام هامس الى صراخ او الى صمت و ضمن هذا الاطار اطلق عليه الاطار الشرطي ، فان الطريقة الشريطية تفترض وجود خالق رابع بعد المؤلف هو المتفرج لانه يخلق متفرج يضطر فيه لان يكمل ابداع رسم التلميحات الاخرى [٣٥]. الاداء في مسرح مايرخولد ينحصر باراء مايرخولد فقط لكون الممثل هو العنصر الرئيسي على الخشبة ، وانه يؤكد على لغة الجسد معتبرا الكلام محطات مسرحية ومؤكدا معها على الحركة التي تتخذ جسد الممثل منطلقا مهما فهو يرى ان عمل الممثل يبدأ بالتدريب على الحركة تم الكلمة و الحوار ,على وفق ما تقدم فان الاداء في مسرح مايرخولد قد خضع الى سلطة المخرج و الايعاز على الالتزام بالتعليمات الصادرة اليه على الرغم من اعطاءه تلك الحرية في الاداء الا ان الممثل مجبر على استخدام جسده على وفق قانون البيوميكانيكا

.

انتونان ارتو

منذ بدايات ارتوا الاولى في المسرح الفرنسي كان يطمح لبناء مسرح يتوازن فيه النص و العرض ،وقد توسعت افكاره بعد انضمامه للحركة السريالية مما اسس مع (روجيه فيتراك)مسرح (الفريد جاري) ذا عمل ممثلا في المسرح الفرنسي و مصمما للديكور و واضعا الموسيقى لبعض العروض ، على الرغم من ذلك كانت تطلعاته لاتقف لحين اكتشف حلم في (مسرح الصورة) المعبر عن افكاره التي نجدها في زاوية تبحث عن اختراق الحياة و تخلص الانسان من نهايته السوداء.وفي الجهة الاخرى يرى ان الطاعون بين البشر لا يحقق الا بالصورة غير اليقينية القاسية بتنويم جهاز الاحساس عند المتفرجين الى درجة تفقد المتفرج وقتيا سيطرته العقلانية .ومن هذا المنطلق سعى لإيجاد وسائل حديثة لتحقيق هذا الهدف منها البحث عن لغة صورية خاصة غير منظومة فعمد الى استخدام الايماءة ، الاشارة و الحركة محددة مشابهة للصور الهيروغليفية المصرية ، كما سعى الى توظيف الطقوس الدينية و الشعائر السحرية و الدراما الراقصة و التجائه للسحر و استخدام الأقنعة و المانيكانات و الازياء الرمزية . لعل الممثل عند ارتوا و طريقة اداءه هي الاخرى خضعت لرؤى جديدة لم يكن لها وجود مسبقا فالممثل ما عاد يحفظ دوره في نص درامي ليحقق من خلاله صوته و القاءه مدخلا لإثارة المتفرج بل قرر استخدام لغات ميته و همهمات صوتية و تعزيمات سحرية لتحقيق ذلك العرض الميتافيزيقي في الاداء التمثيلي ، وعمد لترميز الشخصيات حينما "جعلها تشبه الحشرات العملاقة المليئة بالخطوط و الاجزاء المهووسة بهدف وصلهم بمنظور طبيعي غير معروف"[٣٦]. يمكن ملاحظة ان المؤدي عند ارتوا يستند الى حالات انفعالية جسدية كما يرى فعله المشحون بالأفعال اللاإرادية هو المبغى للأداء المسرحي،

ما يشعرنا بانه يفرض اسلوبية واضحة السمات فعمد على اسلوب الاستبطان في انتاج الفعل السلوكي . ويعمد بعد ذلك لتقنينها لكل ممثلية لغرض التقديم الالي و يبدوا ذلك اسلوبا في نقل الخبرة الالية في الاداء ولهذا يعد مسرحه تعبيرا بالأشكال بقوله ان "التعبير بالأشكال وكل ما هو حركة و صوت واون و تشكيل ....الخ ،يعني رده الى مصيره الاول يعني رده الى شكله الديني و الميتافيزيقي ،وهذا يعني التوفيق بينه و بين الكون"[٣٧]رتوا سعى ايضا لتحقيق رمزية الشخصيات ذلك ما يدعمه في استخدام المانيكان التي يبلغ ارتفاعها (١٦) قدم فهو بذلك يستغني عن جسد الممثل احيانا ليحل محله جسدا ماديا او صورة مادية ملموسه[٣٨]. وهو يعمد الى الغاء خشبة المسرح ة الصالة ليعيد الترتيب مباشرة بين الممثل و المتفرج وان مسرحه مسرح للاضطراب لهذا فان القوة دفعت ارتو الى رفض العالم المادي و التمسك بالعالم الميتافيزيقي وذلك ان الشعر قانون قائم و النثر جهد و قسوة تضاف الى القوى الاخرى ولهذا بدل اللغة المنطوقة بلغة تعتمد بتمتمات تعكس حالة الاضطراب فالممثل يستخدم طاقته العاطفية كما يستخدم المصارع عضلاته ، وعلى الممثل ان يدرك العالم العاطفي ويقدم لنا صورة شجية تفضي الى معنى مادي وعليه عندما يمثل ان يشعرنا بوجوده[٣٩].

بيتر بروك

اوجد بيتر بروك محملا تجريبيا لمجموعة من الشباب ضمن فرقة شكشبير الملكية وقد استند الى مبدأ التجريب الذي يحكم كل اعماله خاصة مع الممثلين الذين فرض عليهم الغاء تجاربهم القديمة مع مدرسة الاداء النفسي لستانسلافسكي فقد وجد حلولا جديدة تعتمد البحث عن لغة من الاصوات و الاشارات و الحركات استوحاها من منهج ارتو ،ويبدو ان اكثر المخرجين الذين جاءوا بعد ارتو استندوا الى تجاربه و استوحوا منها الكثير في برامجهم التجريبية وعل هذا الاساس عند (بروك) الى ابتداع الكلمة الصرفة و الكلمة و الصرخة ، واستطاع ان يتوصل بان الكلمة جزء من الحركة عندما منح الحركة تسميات بان نفهمها على حدة تعبيرها فهذه الحركة تعني مثلا بالخديعة او السخرية او الثورة ، ثم بدء العودة الى اللغات البدائية و الحيوانية القديمة فاستخرج منها ما يشبه الاصوات كي تعين الممثل على الاتيان بألفاظ تتفق مع المواقف والحالة كأصوات الجياد او اصوات الهنود الحمر عند الهجوم. حرر تنظيراته هذه في كتبه مثل(النقطة المتحولة)،(المكان الخالي)،(ليست هناك اسرار) و(الشيطان هو الضجر) وقد خرج من هذه التنظيرات بان (بروك) مع اسلوبه وفق اربع محاور رئيسية هي النص المسرحي ،المكان ، الممثل و المتفرج ولسنا هنا بصدد كل تنظيراته اذ ان توجهات البحث تلزمنا بالتعامل مع الممثل عنده من خلال ادائه و تعامله و فرض الشروط عليه" ان بروك يوفر ما نسميه بالحرية الكاملة للممثل لغرض التعبير عن الشخصية عن طريق الابتكار و السيطرة على ادواته والتعبير المتواصل معطيا الممثل الحرية في الارتجال و السرعة في الانتقال من حالة الى اخرى ويحذر بروك من حفظ الدور و الانزلاق الى الهيمنة و الجمود في العمل"[٤٠]ولهذا يسعى بروك لدفع الممثل باحساس باللغة المختارة وان لم يستطع ذلك فعليه البحث عن الجديد من خلال التمارين التي تحفزه واستعداد للحصول على الجديد. لقد شكل (بروك)فرقة مسرحية من مجموعة ممثلين من دول مختلفة وقد تكون لغاتهم هي الاخرى متنوعة وامرهم بإيجاد ما يشبه اللغة الجديدة التي يمكن ان يتخاطب بها الجميع وان يفهمها كذلك المتفرج وعمد الى العروض المسرحية في اماكن خالية بعيدة عن المدينة كالاثار و المناطق المهجورة و الكهوف وغيرها . ويمكن ان نقنن اسلوب الاداء التمثيلي عنده وفق ما جاء في صفحات كثيفة ومن

خلال النقاد الذين اثروا بكتاباتهم هذه التجربة . فالممثل لابد ان يتعلم الرقص ليعبر عن رهافة الجسم من كل حركة جسمانية ثابتة او مشتعلة مع حساب الدرجة الايقاعية لها .ولهذا فلابد ان يعطي للحركة اهميتها وهذه مسؤولية الممثل لاتاتي من خلال التدريب المتواصل على فردي او جماعي بغية خلق الحركة المناسبة للفعل المسرحي[٤١] . كما سعى بروك لجعل الممثل يكتشف الحياة الداخلية للمسرحية ثم يقوم بعملية انتقاء ما يفيد و رمي النفايات الزائدة فضلا عن منحه اهمية للتدريبات الاخيرة لانها تستبعد كل ما هو سطحي فالهدف "ان تخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن ان تتكون تدريجيا بحسب علاقاتها ذلك الاحساس الداخلي الذي لا شكل له"[٤٢]

(غروتوفسكي)

في سلسة متعاقبة من التجارب المسرحية (غروتوفسكي) مشواره بالمختبر المسرحي وبما يسمى بأستوديو الممثل ،اذ عند طريقة الهدم والبناء في تجريب جديد يدفعه نحو مسرح المساهمة او المشاركة لينطلق منه الى مسرح الينابيع بالبحث عن الفعل البشري ثم يؤطره في الفن كواسطة في ايطاليا ليعممه على تجربته المسرحية التي شكلت احد اركان المسرح المعاصر . هو احد اهم المخرجيين الذين ارسو سمات لتجاربهم الفنية مع الممثل الذي يشكل بدوره حجرا لزاويته الاولى في عرض عالم مسرحه الفقير كما اصطلح على تسميته ذلك من كونه وطد تلك العلاقة القائمة بين الممثل و المتفرج "فممثلو كروتوفسكي لا يستخدمون الاثاث او العناصر استخداما طبيعيا بل بتلك التلقائية الخلاقة التي يتميز بها الطفل وعلى هذا النحو فأرض المسرح يمكن ان تكون بحرا او سطح مائدة او مسند مقعد او قارب او زنزانة سجين اذ اي شيء"[٤٣] من هذه النقطة توجه للبحث في الذات ليكتشف منها قدرات الجسد وهو بذلك يحاول اثبات ارتباطات الانسان بالكون بوصفها جزءا منه و يؤكد "ان المشاهد يفهم شعوريا –ان هذا العمل _ دعوة الى اخفاء حقيقة انفسنا لا عن العالم الخارجي فقط بل على انفسنا ايضا "[٤٤]يتضح ان (كروتوفسكي) على الرغم من اعتماده الفعل الداخلي للممثل كما جاء به (ستان سكلافسكي)الا انه اخذ من جانب اخر ثم اراد ان يذوب الممثلين بالمتفرجين كما هي الدراما الطقسية او خبراتنا البدائية ولهذا عمد الى اجراء تجارب كثيرة لتحقيق هذا الغرض، فعمد للممثل بأجراء تمارين جسدية غاية في الدقة و تحميل الممثل الكثير من ردود الافعال النفسية و الجسدية الارادية و اللاإرادية بغية الوصول الى ذلك التداخل بين المتفرج و الممثل وهنا اصبح لزاما عليه ايجاد صيغ جديدة للتعامل مع الممثل "فقد يريد البعض في الفعل التمثيلي محاولة او حيلة سيكولوجية للهروب من الواقع المعاش و خاصة في حالة المقارنة بينه و بين احوال الهذيان او الهلوسة او التداعي النفسي على اعتبار الدخول الى المسرح رمزيا هو طريقة شائعة في التهرب من دور فاعل في دوامة الحياة"[٤٥]ان الاداء في المسرح الفقير ينحو منحا جديدا و يتخذ لنفسه مسارا خاصا يؤسلب به نفسه فرشاقة الحركة المتأثرة بالباليه يصاحبها التغيير السريع في الاداء على وفق متطلبات بواطن الفعل و التعامل مع المجاميع بميزان سينات غير ثابتة واستخدام بعض الإكسسوارات وابتكار العديد من الحركات و الايماءات الدالة فضلا عن استخدام انواع الماكياج لوجوه الشخصيات لغرض الايغال بالتعبير و تبني بعض ايماءات السيرك المصاحب للأقنعة و التي تسهم في تحطيم الشخصيات فضلا عن الاتيان بتأوهات و ردود فعل المشاعر المستقرة في اللاشعور الداخلي وكأننا امام مرضى نفسيين ، وكل تلك التصنيفات في الاداء يقابلها مناظر مسرحية تجريدية

لا تؤثر على كتلة الممثل بقدر ما تخدم تنوع الاداء و يستخدم المؤدون ملابس رثة او ممزقة واحذية غير طبيعية احيانا ، و سراويلا مقطعة تبدوا للناظر انها رثة قديمة من التي لا يمكن ارتدائها في الواقع . من هذا الشتات غير المتجانس يخلق (غروتوفسكي)وحدة في الاداء لجميع الممثلين على الخشبة وان مهمة هذا التجريد هو منح قدرة الاداء للممثل المركز الاول في الصدارة لغرض تحقيق ما اشرنا اليه بعلاقة الممثل بالمتفرج. نستخلص مما سبق ان الاداء التمثيلي بمسرح (غروتوفسكي) هو الاخر محكوم بالطريقة او المنهج الذي جاء به (غروتوفسكي) وكانه كان يفرض اسلوبا في الاداء لم يسبقه اليه احد و الممثل هنا ايضا مسير وغير مخير في التزام بتلك الوحدات الادائية الرمزية و طريقة الاداء ،اما ابتكاراته الفردية فهي ما يمكن ان يقدم لهذ الاسلوب مزيدا من الايغال في العمق البشري للمتفرج لخلق التواصل ولهذا السبب فان وجهات نظرنا من كون التمثيل له يخضع لتطور طبيعي متواتر ضمن ازمانه بسبب فرض اكثر المخرجين اسلوبا جديد لأدائهم[٤٦]. اتخذ الممثل بالاتفاق مع طروحات المخرج من الصور و الاشكال سمة او طابع الفن الية استخدامها كقنوات فاعلة و مؤثرة للتعبير عن الافكار و الاحاسيس بواسطة الرمز لكي تتخذ مجمل المحسوسات كالأصوات و الايماءات و الحركات فوق خشبة المسرح صفة الرمز من العمل على انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها من مستواها العادي و المألوف الى فضاءات فنية جديدة و مغايرة تكسبها بعدا دلاليا مهرا يستفز ذهن المتلقي و ذائقته الفنية او الجمالية ، لذا يكتسب خطاب الاداء التمثيلي كعلامة رمزية موقعا مركزيا مهما و وظيفة ادراكية يمكن من خلالها توظيف وقائع او احداث او افكار منتقاة من محيط فيتم استيعابها و فهمها وادراكها عند مستوى التلقي عبر تجريدها و جعلها عملا جماليا مركزيا قابلا للإدراك . وانطلاقا مما تقدم يمكن العمل على التفريق بين صنفين من الرمز – الرمزية العامة و الرمزية الجمالية حسب تسمية (سوزان لانجر)فالرمزية العامة تعنى "بالرمز الذي يحمل دلالاته التي التصقت بالمعنى الاجتماعي و التاريخي الشائع فهي تشير الى واقع عيني يعتبر وسيلة اتصال مباشرة تساعد المتلقي بالتعرف عليه من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي ...اما الرمزية الجمالية فهي النوع الذي يستند الى خيال الفنان و ابداعه ،و لا تعتمد على فرض علاقة مسبقة بين الرمز و الواقع من وجهة نظر تاريخية او اجتماعية بل انها تنطلق من فهم و تاسيس جديد للشكل لكي يحدد صورته الابداعية بمدلول واف ذي معنى"[٤٧]، وهذا ما يمكن ملاحظته في تجارب ابداعية نأت بنفسها عن المحاكاة و التقليد لتنفتح باتجاهات تؤدي الى فضاءات خصبة في تعبيرها عن الواقع بصيغ تخيلية و ابتكارية خلاقة .

ما اسفر عنه الاطار النظري

١.يتخذ الممثل بالاتفاق مع المخرج من الصور والاشكال قنوات فاعلة و مؤثرة للتعبير عن الافكار والاحاسيس بواسطة الرمز.

٢.المحسوسات كالأصوات و الايماءات و الحركات فوق خشبة المسرح تتخذ صفة الرمز بعد انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها الى فضاءات فنية جديدة و مغايرة اذ تكسبها بعدا دلاليا مهرا يستفز ذهن المتلقي و ذائقته الفنية او الجمالية .

٣.يوجد صنفان هما الرمزية العامة وتحمل دلالات التصقت بالمعنى الاجتماعي و التاريخي الشائع و يمكن معرفته من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي ....اما الصنف الثاني هي الرمزية الجمالية وتسند لخيال الفنان وابداعه و تنطلق من فهم و تأسيس جديد للشكل.

٤.النص يتناول موضوعا انسانيا يعبر عن دواخل الانسانية بشكل رمزي.

٥.الاهتمام بالحركة اكثر من الكلمة ، لان الحركة هي الحياة على المسرح.

٦.الممثل صانع الفعل الدرامي ، وجميع عناصر العرض المسرحي في خدمته لكل منها دلالات تشكيلية فاعله لتنظيم العرض المسرحي في وحده انسجامية متماكاملة ، فضلا عن امتلاكه (الممثل)صفتين الاولى طيعة (طواعية) والثانية (صامتة) لا تجادل .

٧.الفضاء المسرحي يمتلك دلالات رمزية وتعبيرية تسهم في خدمة الممثل .

الفصل الثالث : (الاجراءات)

عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث (حداد الليالي الثلاث) كنموذج قصدي للمميزات الاتية :-

١.اتفاقها و هدف الدراسة نظرا لما تحويه من عناصر ملائمة لما احتوى الاطار النظري من مؤشرات.

٢.توفر الصور الفوتوغرافية للعينة ، فضلا عن الاقراص الليزرية.

منهج البحث :- اعتمدت الباحثتان المنهج التاريخي في عرضها للاطار النظري . بينما اعتمدت منهج البحث الوصفي التحليلي في استعراض و تحليل العينة.

اداة البحث :- اعتمدت الباحثتان في بناء اداتها البحثية على :-

١.المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

٢.المشاهدة الحية للعرض.

٣.الاقراص الليزرية

تحليل العينة :- حداد الليالي الثلاث تاليف و اخراج حازم عبد المجيد

اولا / اعداد النص المسرحي

تحليل بنية النص:- ارتبطت صياغة موضوعة نص المؤلف على مبدا الاقتباس لنص مسرحي عالمي مرتكز على عنصر الفكرة فقط في اقتباس احداثيات الموضوعية و صياغتها بشكل ينسجم و القيم الاجتماعية العربية اولا و الاحداث الاجتماعية الخاصة في العراق اعتمادا على افرازات القيم المتحولة في الجانب الانساني والسيكولوجي و السيسيولوجي مرتكزة بنية الفعل الدرامي على القيمة البنائية لشخصية المرأة وكل العوامل الداخلية والخارجية والتي تنعكس احدهما على الاخرى في تجديد الحالات و الافعال و ردودها ضمن اللحظة الانية لحدوث الفعل و التراكمات التي تبرز تلك الافعال و الشكل العام لبناء الشخصية و مبرراتها . لقد ارتكزت الموضوعة و فكرتها حول مجموعة من النساء التي تربطهم علاقة عائلية اجتماعية بانهم اخوات متباينات الاعمار يسكنون في بيتهم العائلي الذي فقد الاب منذ فترة من الزمن وفقد الام في بداية احداث النص ولا يوجد معهم سوى المرأة المربية التي عاشت عمرها مع الام الراحلة حتى هيمنت و اخذت دور شخصية الام في حفاظها على التقاليد و الاعراف الى ان يدور بهم الحال في بيوت بيع الرقيق .....تلك الفكرة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المتناقضة تؤكد مفهوم النص وما يمكن ان يحدث من صدامات مختلفة ضمن بنية الاحداث و الصراع الذي سيدور ما بين الواقع المعاش التقليدي وبين الواقع الداخلي النفسي المنتفض لتحرر انساني شرعي . لقد استندت شبكة العلاقات و الاحداث على موضوعة مهيمنة وهي فرصة اتخاذ كشخصية من الشخصيات لحياتها الخاصة فرصة اشتراكها في المجتمع و الحصول و الحصول علة شخصياتها المستقلة ,في حين كان الوضع سابقا هو حياة يهيمن عليها الصمت والعيش بين جدران الغرف الاربعة والتي حفظت كل واحدة منها كل شيء (اعددت كم طابقوقة و انصاف الطابوق التي بنيت بها غرفتي واعداد نقش تحطيم الكاشي هل تعرف كم العدد؟

: كم

: كان عددها كثيرا جدا

: ما معنى هذا الرقم

: انها ساعات عمري التي انقضت بين اهات و انفعالات .....اه ما اجمل لوحة العمر الضائع.)

بنية العرض :- لقد تشكلت عناصر العرض على هيمنة قيمة موضوعية واحدة على محتويات البنية الدرامية الا وهي قضية المرأة التي احدث المؤلف /مخرج العمل مشاكسة في طرح الاشكالية ما بين واقعها و ما بين الحقائق الموضوعية التي يجب ان نستكشف من خلالها تواجدها الحقيقي في المجتمع ، لذا سوف تطرح الباحثتان تحليلا مكثفا لما وجدتاه في البناء الدرامي لعناصر النص ممتزجة مع عناصر العرض ضمن هذه الموضوعه و مدى ارتباطهما في الانتقال الدرامي.

الفكرة :- اتخذت الفكرة جوهر العرض و قيمته عندما برزت موضوعة حياة الانسان بشطره الانثوي في مجتمع متقلب و متحول لم يحدث أي تغيرات او تأهيل او تطور او حتى اهمية لوجودها و كينونتها بوصفها العنصر المقابل للرجل في بناء المجتمع و تشكيل عناصرة ، بل و حضارتها ليس اتخاذها شكل المتخاذل و الغياب و الانزواء بين الجدران مضافا عليها من الخارج بشتى ميادينه حتى وصل بها الامر الى حفظها بين تلك الجدران المغيبة المظلمة التي ايقن الجميع بان الخارج عبارة عن غابة شرسة فيها الرجل ذئبا مفترسا يصطاد كل فريسة امامه.هذه الثنائية (الرجل الذئب /المرأة المتخفية) هي لعبة ازلية مبدأها التركيز ضمن القيم الغرائزية والبحث في صيغ نفسية مضطربة تتركز على الجانب الدنيوي من البنية الانسانية المعتمدة على الغرائز و الرغبات دون البحث عن الجانب الوسطي في الانسان المعتمد على النطق العقلي للتصرف بين المنطق الانتقالي العاطفي في التشارك ما بين عناصر المجتمع للتحول هذه الثنائية في قيمتها السابقة لقيمتها المفترضة (الرجل/المرأة) حضورا ثنائيا مهما في مجتمع منتظم.

الشخصيات :- هيمنت المرأة على اغلب الشخصيات الموجودة في النص بوصفها النمط الاساس الذي تحددت فيه الموضوعة و بنيت من خلالها الاحداث و اعتمدت بناء وظهور الشخصيات على اعتبارهم عوامل واشكال متعددة متباينة حسب اعمارهم للأفكار و الاشكال التي يعتمد بناء المرأة و شخصيتها عليهم ليكون مجموع تلك الشخصيات شكلا واحدا لامرأة تعتبر النموذج الانساني للمرأة في المجتمع العربي .

لذا ان انشطار الشخصيات المختلفة للبيئة السيكولوجية ،الانسانية ،الفكرية و الانفعال حدد ظهور الشخصيات المختلفة كحالات و عناصر منشطرة لبناء شخصية واحدة وهذه العناصر في بناء الشخصية

يميل للطابع التعبيري الرمزي في ضهور الشخصيات خاصة ابراز البنية الانفعالية الداخلية و البقاء في دائرة الاحلام والبحث عن التحرر من الاماكن وخلو الحياة من زمانها الواقعي و البحث عن الزمن الافتراضي الي تفرضه الشخصيات و تعيش في كينونته حتى تستطيع الاستمرار في الحياة.

الصراع:- هيمنت ابعاد الصراع الداخلية ما بين الذات الباحثة عن تحررها و قيمتها الانسانية و العمرية لمختلف النساء الموجودات وبين الواقع الافتراضي المتمثل بشخصية الاخت الكبرى (السلطة) كفرضيات المجتمع الحقيقي وهو القيمة الخارجية الواضحة لبقاء الحكم بين ثنايا الجدران دون اختراقه لواقع انسان طبيعي ، و المكونات الصراع هذه تزداد وتيرتها لتحدث العديد من الاضطرابات و التباينات في ايقاع الحدث المضطرب ما بين الواقع الماساوي لموت الام و حداد الفتيات عليها وما بين انتفاضة الواقع الداخلي و فرحته بنصر مؤقت لحضور انساني مرتقب و بين واقع اخر قد وضع صورة متشابهة لشخصية الام التي ابرزت الاخت الكبرى نفسها بذات الاطار لكي يبقى الوضع كما هو عليه فلا تغير او تمرد لان الخارج قاس علينا. هكذا استمرت تباينات الصراع بمد و جزر حتى وصل حدة التمرد لقرار جماعي بقتل الاخت الكبرى ليتفاجأ الجميع فيما بعد بظهور الاخت ذات التسلسل الثاني بالأخوات بعلو سلطتها و اعتلائها منصة الحكم و امتلاء مكانة الاخت ليبقى الوضع كما هو حفاظا على تقاليد العائلة و القيم الاجتماعية و تصميمها على عدم الخروج ليبقى الحداد مستمر على انسانية المرأة .

اللغة و الحوار :- تركزت البنية اللغوية على الجانب النثري بصياغات شعرية صورية مكثفة تبرز بفترات بترميزات فكرية دلالية و تظهر سمات التعبير الرمزية من خلال الشخصيات المهمة للشخصيات و الحوارات التي لا تبرز حقيقة واقعية و انسانية متمثلة بشخصية محددة بل نموذجا انسانيا للمرأة.

ان الحوار في النص كان تتابعي مكملا الواحد للأخر يتخذ تحولات مشهديه لواقع الليالي الثلاث يركز بعض الافكار التي تتكرر طوال الاحداث للتركيز عليها مبتعدا عن التفصيلات الحياتية الاجتماعية و مركزا على الاحالات الانسانية و تحولاتها ضمن البنية العامة للحدث و مركزا على عنصر الصراع ما بين المرأة التسلط ةمن ناحية و المرأة و المنطق الانساني الداخلي لها من ناحية اخرى .واظهر التنوع اللفظي سمات تصويرية شعرية رمزية للبنية الانفعالية للمرأة مركزا على الكثير من الجوانب التفصيلية الانسانية الداخلية لسمو المرأة و منطقها الانساني متخذا من الواقع شكلا مضادا لانفعالاتها مصورا وحدة لغوية متنوعة ومتجانسة مركبة للوحدة المعرفية العامة لتلك الوحدات المشهدية .

الزمكانية :- وجدت محتويات النص زمنا افتراضيا غير واقعي بل ومن واضح لاحداث بيئة انسانية معاصرة واوجدت مكانا عاما واقعيا ضمن بنيته الاجتماعية و مرمزا ضمن بنيته التشخيصية بوصفه مكانا فلسفيا انسانيا مفترض لموضوعة متعارف عليها التصدي من وجودها المكاني هذا او الزماني غير المعلن بل المحسوب ضمن حيثيات الحدث بليالي ثلاث معلنا قيمته الماساوية بواقع الحداد لتكون ثنائية (المكان / الزمان) سمة فلسفية لموضوعة انسانية اجتماعية في حدود منها عرفية في قوانينها و منطقية في توظيفها و ترميزية في كينونتها ليصبح النص شكلا غير تقليدي لموضوعة اجتماعية تقليدية بفرضيات و احداث وعناصر درامية اشتغلت بصيغ غير تقليدية

خلاصة :- ان عرض مسرحية حداد الليالي الثلاث يقدم المرأة العربية بحيثياتها و جوانبها المختلفة التي تباينت ما بين قيمتها الانسانية المنطقية وبين قيمتها الاجتماعية العرفية التي انساقت فأصبحت قانونا اجتماعيا حكم على المرأة بواقع قسري غير منطقي لانسان يستطيع ان يظهر قيما في الحياة غير وجوده الفسلجي بوصف المرأة فسلجيا بل بقيمتها الانسانية المعرفية و العقيلة التي تستطيعان تكون عنصرا متفوقا في احيان كثيرة على الرجل لتكون عنصرا مصاحبا له لا تابع له او مجردة من كل صلاحياتها.

قد اشار المخرج من خلال عرضه الى المرأة ككائن اجتماعي له وجود الحي المتحرك و تشكيل المجاميع كان هو الشكل السائد على العرض المسرحي كونه ارتكز على الحوار وعلى حركة الممثلات محاولة من المخرج خلق توازن في شكل العرض اذ تركت المجموعة بشكل مبهر و بحركة طواعية تبدو و كأنها شخصية واحدة و بصورة جمالية كما في القصة و الحركة هي التي حددت جوهر التصادمات لان ارسطو يعتبرها الجوهر الرئيسي في التراجيديا مسلمين بأن ما قدم تراجيديا بدأ بالوضعية الاساسية بفقدان الام الخيمة و بقاء لبيت بدونها ، ومن ثم انزياح الفعل لدينامية اجتماعية فرضتها الاخت الكبرى حسب رؤاها وهي حبس الاخوات في جدران البيت ، لان في تصورها ان الخارج مرعب ، وقد حاول المخرج ايضا معالجة الازدواجية الاجتماعية فما ان ماتت الاخت المتسلطة حتى التزمت الاخت اللاحقة بنفس النظام المفروض الذي تسلطت به على باقي الاخوات ، ، وكألتفاته من مخرج العمل رمز الى عامل التسلط وقبضة الحكم من خلال وضع الكرسي ، الا ان ما يميز الكرسي بانه متراجع مما يضفي عدم استقرارية التسلط الاجتماعي ، كما ان هذا الكرسي اثار بدلالته السلطوية اتصالية الاخت الكبرى وملازمتها الكرسي فعل عن كون الرمز حاضرا في الاخت الكبرى و كرسها لينزاح الفعل الرمزي على الواقع السياسي وهو الاخت الصغرى.ويمكن ملاحظة التوافق بين شخصية الاخت الكبرى وبين الممثلة التي ادت هذا الدور من الناحية العمرية واداء الحوار وان هناك بعض المعوقات التي حالت في قصور رشاقة الاداء الحركي لدى الممثلة وهذا ينبع من قصور في لياقة الممثلة وفي علاقتها مع اجزاء الديكور التي لم تكن بالمستوى المطلوب من سهولة ويسر لاستخدامها .وفي محاولة من المخرج لترجمة النص من خلال مكونات العرض و التشكيل في اجزاء الديكور الا ان هذه المحاولة اعتراها بعض الفتور من خلال استخدامه للعربات التي كانت تشكل ضوضاء ظهر تاثيرها واضحا على الايقاع العام للعرض اضف الى تعامل الممثلات مع تلك الاجزاء بطريقة اشبه بالحركة الالية سببها عدم تبني للممثلات لحركته مما اضعف رمزية الاداء واضف الى ذلك السبب عدم تبني الممثلات للحوار

الفصل الرابع : النتائج

١.سعى المخرج و بالاتفاق مع الممثل من التواصل الى ايجاد تشكيلات رمزية دلالية عبر اداء الممثل ابتغاء التاثير بالمتلقي و توصيل الافكار بصورتها الجمالية اليه.

٢.المحسوسات كألاصوات و الايماءات و الحركات اكسبها المخرج مع الممثل بعدا دلاليا بعد انتزاعها و تجريدها من ارتباطاتها او علائقها الحياتية المألوفة و الانتقال بها الى فضاءات فنية جديدة مغايرة .

٣.اوجد المخرج صنفين من الرمز عبر عنه من خلال اداء الممثل و تشكيلاته مع مكونات العرض (رموز عامة، رموز جمالية من ابداع المخرج).

٤-عدم مرونة جسد بعض الممثلات ادى الى عدم تمكنهن من الاداء الى توصيل الرمز بصورة جمالية .

الاستنتاجات

١.**تستنتج الباحثتان :-** من اهم اشكاليات توصيل المعنى الدلالي للرمز عبر اداء الممثل هو عدم طواعية اجسام الممثلين لمتطلبات الاداء التمثيلي .

أحالات البحث

١.ينظر: جيزي كروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، تر ،كمال قاسم نادر (بغداد:دار الرشيد للنشر ١٩٨٢)ص٢٧
٢.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة(الشارقه: دار الثقافة و الاعلام)ص١٩.
٣.رمسيس يونان ،دراسات في الفن (القاهرة: دار الكتاب العربي١٩٦٩)ص٢١٣.
٤.زكي نجيب محمود،فلسفة وفن (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥)ص١٧
٥.ابراهيم انيس واخرون ،المعجم الوسيط(ج١/ج٢)(القاهرة :الطبعة الثانية ١٩٧٢)ص٣١
٦.فؤاد افرام البستاني ،منجد الطالب (بيروت: دار المشرق ط١٩٧٨/٢٥)ص٦
٧.جلين وسلون/ سيكولوجية فنون الاداء، تر،سامي عبد الحميد(الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون الاداب سلسلة ،عالم المعرفة ١٩٨٠٩ص٨
٨.سامي عبد الحميد ،مدخل الى فن التمثيل (بغداد :وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ،جامعة الموصل دار الكتب للطباعة و النشر ٢٠٠١)ص٨
٩.محمد مؤمن ، التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي (وزارة الثقافة و الشؤون :تونس المسرح الوطني التونسي١٩٨٦)ص١٩
١٠.فايز تريجيني،الدراما و مذاهب الادب (بيرون:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشرو التوزيع ١٩٨٨٩ص٢١٦-٢٧١.
١١.ينظر، تسعديت ايت ،حمودي،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ط١(بيروت :دار الحكمة ، ب ت)ص٢٢
١٢.كرستوفر اينز،المسرح الطليعي تر،سامح فكري (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ١٩٩٥)ص٤٣.
١٣.كرور جاكوب،اللغة في الادب الحديث: الحداثة و التجريب ،تر: ليون يوسف و عزيز عمانوئيل(بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٩)ص٢٨٨.
١٤.حبيب ظاهر و فاتن جمعة سعدون .الرمز و الترميز في العرض المسرحي (العراق: مجلة نابو للبحوث و الدراسات(العدد الرابع: ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩) ص
١٥.نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابقص١٩
١٦.ينظر ، نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق ،ص٣٠-٣١.

١٧.ياسين الايوبي ،المذاهب الادبية :الرمزية بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ١٩٨٢)ص٢٨
١٨.امينة حمدان ، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللباني(بغداد :دار الرشيد للطباعة و النشر ١٩٨٠) ،ص٢٤
١٩.ينظر : عبد الرزاق الاصفر ،المذاهب الادبية لدى الغرب(دمشق: اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩)ص١١٣
٢٠.ينظر: مجدي وهبة ،معجم المصطلحات الادبية ٠ بيروت:مطبعة بيروت للنشر ١٩٧٤)ص٢١٨
٢١.فاي ترجيني، الدراما و مذاهب الادب، مصدر سابق ص٢١٨
٢٢.ينظر، جميل نصيف التكريتي ،المذاهب الادبية (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠ ،ص٣١٠-٣١١
٢٣.ابراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٤)ص١٦٩
٢٤.رشاد رشدي ،نظرية الدراما ن ارسطو الى الان(القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١)ص٦٦
٢٥.نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ،مصدر سابق ،ص٢٥
٢٦.ينظر ،نهاد صليحة ،المدارس المسرحية(القاهرة:الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤)ص١٩-٢٢
٢٧.علي محمد هادي الربيعي، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة (بابل :كلية التربية الفنية)ص٥٩
٢٨.كرستوفر اينز، المسرح الطليعي ، مصدر سابق ،ص٤٤
٢٩.نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ،ص٢٤
٣٠.ياسين الايوبي ،مذاهب الادب : الرمزية ، مصدر سابق ، ص٢٩
٣١.جوليان هلتون ،نظرية العرض المسرحي ، نر، نهاد صليحه(هلا للنشر و التوزيع ٢٠٠٢)ص١٨٥
٣٢.ايليز ابثون، مسرح مايرهولد و بريخت، ترفايز قزف(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون ١٩٩٧)ص١٩
٣٣.فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي ج١، نر، شريف شاكر (بيروت :دار الفارابي ١٩٧٩)ص٥٠
٣٤.فسيفولد مايرخولد ،في الفن المسرحي ج١،مصدر سابق ،ص٨٥
٣٥.ينظر، فسيفولد مايرخولد ،في الفن المسرحي ج١. المصدر السابق ،ص٨٦،٨٧.
٣٦.انتونان ارتو، المسرح و قرينه ،تر،سامية احمد (القاهرة: دار النهضة ١٩٧٣)ص٦٤
٣٧.انتونان ارتو،المسرح وقرينه، مصدر سابق ،ص٦١
٣٨.ينظر ، ايثركريستوفر ،المسرح الطليعي ،المصدر السابق،ص١٤٦
٣٩.ينظر ،عقيل مهدي يوسف،نظرات في فن التمثيل(بغداد :جامعة بغداد ١٩٨٨)ص٢١٢-٢٢١
٤٠.قاسم البياتي ،بيتر بروك و البحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلة فضاءات مسرحية العدد ٦/٥ ١٩٨٦)ص١٣١،١٣٠
٤١.ينظر، بيتر بروك ،ليس هناك اسرار،تر،غريب عوض (الايام للنشر ١٩٩٨)ص٩٣

٤٢.بيتر بروك ،ليس هناك اسرار ، مصدر سابق ،ص٨٩

٤٣.ايفانز جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر، فاروق عبد القادر (القاهرة :هلا للنشر و التزيع ٢٠٠٢)

٤٤.ايفانز جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، مصدر سابق ،ص

٤٥.سعد صالح الانا الاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد (الكويت:مطابع السياسة ٢٠٠٤)ص٥٠

٤٦.سعد صالح ،الانا الاخر مصدر سابق ،ص٣٧

٤٧.عبد الكريم عبود المبارك المصدر السابق ، ص٥٦

المصادر

١.ابثون ،ايليز ا، مسرح مايرهولد و بريخت، ترفايز قزف(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون ١٩٩٧)

الربيعي،علي محمد هادي ،دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة (بابل :كلية التربية الفنية)

٢.ارتو ، انتونان ، المسرح و قرينه ،تر،سامية احمد (القاهرة: دار النهضة ١٩٧٣)

٣.الأصفر، عبد الرزاق ،المذاهب الادبية لدى الغرب(دمشق: اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩)

٤.روز ،جيمس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر، فاروق عبد القادر (القاهرة :هلا للنشر و التوزيع ٢٠٠٢)

٥.اينز ،كرستوفر، المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري (القاهرة : مركز اللغات والترجمة في اكاديمية الفنون١٩٩٠)

٦.انيس ، إبراهيم واخرون ،المعجم الوسيط(ج١/ج٢)(القاهرة :الطبعة الثانية ١٩٧٢).

٧.الايوبي ، ياسين ،المذاهب الادبية :الرمزية (المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ١٩٨٢)

٨.بروك، بيتر ،ليس هناك اسرار، تر،غريب عوض (الايام للنشر ١٩٩٨).

٩.البستاني، فؤاد افرام ،منجد الطالب (بيروت: دار المشرق ط٢٥/١٩٧٨)

١٠. البياتي، قاسم ،بيتر بروك و البحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلة فضاءات مسرحية العدد ٦/٥ ١٩٨٦)

١١.التكريتي، جميل نصيف التكريتي ،المذاهب الادبية (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠)

١٢.جاكوب ،كرور ،اللغة في الادب الحديث: الحداثة و التجريب ،تر: ليون يوسف و عزيز عمانوئيل(بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٩)

١٣.حماده،ابراهيم ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٤)

١٤.حمدان،امينة ، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللبناني(بغداد :دار الرشيد للطباعة و النشر١٩٨٠)

١٥. حمودي، تسعديت ايت ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ط١(بيروت دار الحكمة ، ب ت)

١٦.الحميد ،سامي عبد ،مدخل الى فن التمثيل (بغداد :وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ،جامعة الموصل دار الكتب للطباعة و النشر ٢٠٠١)

١٧.رشاد ،رشدي،نظرية الدراما من ارسطو الى الان(القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١)
١٨.صالح, سعد,الانا الاخر ، تقديم شاكر عبد الحميد (الكويت:مطابع السياسة ٢٠٠٤)ص٥٠
١٩.صليحة ،نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة :دار الثقافة و الادب د.)
٢٠.صليحة ، نهاد،المدارس المسرحية(القاهرة:الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤)
٢١.ظاهر ،حبيب، و فاتن جمعة سعدون .الرمز و الترميز في العرض المسرحي (العراق: مجلة - نابو للبحوث و الدراسات(العدد الرابع : ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩)
٢٢.ايز،تريجيني،الدراما و مذاهب الادب (بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ١٩٨٨)
٢٣.كروتوفسكي ،جيزي ،نحو مسرح فقير، تر ،كمال قاسم نادر (بغداد:دار الرشيد للنشر ١٩٨٢)
٢٤.مايرخولد،فيزيفولد ، في الفن المسرحي ج١، نر، شريف شاكر (بيروت :دار الفارابي ١٩٧٩)
٢٥.محمود ،زكي نجيب ،فلسفة وفن (القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥)
٢٦.مؤمن ،محمد ، التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي (وزارة الثقافة و الشؤون :تونس المسرح الوطني التونسي١٩٨٦)
٢٦.وسلون ،جلين ، سيكولوجية فنون الاداء، تر،سامي عبد الحميد(الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون الاداب سلسلة ،عالم المعرفة ١٩٨٠)
٢٧.وهبة،مجدي،معجم المصطلحات الادبية (بيروت:مطبعة بيروت للنشر ١٩٧٤)
٢٨.يوسف ،عقيل مهدي ،نظرات في فن التمثيل(بغداد :جامعة بغداد ١٩٨٨)ص٢١٢-٢٢١
٢٩.ونان،رمسيس ،دراسات في الفن (القاهرة: دار الكتاب العربي١٩٦٩

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

The problems of the Symbol in performance of the Iraqi theater Actor

By: **Hala Hassan Sabty**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : hala.sabty@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6869-7073
By: **Rana Faleh Lafta**
University Of Basrah / College of Fine Arts
Email : rana.lafta@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-7275-3042

ABSTRACT
The symbol was present in most contemporary theatrical performances, especially in the actor's performance, crystallized through the kinetic image reflected in him, as it is a means of reviving the theatrical performance and referring it from a static entity to another actor and interacting with the audience. Accordingly, this research came in four chapters, the first of which is the methodological framework that crystallized In it the problem of research in searching for the problems of the symbol in the performance of the actor, its importance, the goal of the research and its limits, which were represented in the theatrical performance marked The Mourning of the Three Nights, which was presented on the hall of the central theater in the Faculty of Fine Arts in 2005 and then the most important terms (symbolism and performance of the actor). He came up with two studies, the first symbolic in the theater and the second the symbolic performance of the actor in the world stage, to end with the most important indicators reached by the research and procedures. In the third chapter, the three nights mourning play is analyzed to end the research with the most important sources and references specified in Chapter Four

Words key : Problematic – symbol – performance – actor – stage show