جامعة واسط
مجلة كلية التربية

العدد الثالث والأربعون
الجزء الأول/ أيار/٢٠٢١

جماليات الاداء الحركي في عروض المسرح الصامت
مسرحية (انفنتي) انموذجاً

م.د. بهاء زهير كاظم
وزارة التربية /معهد الفنون الجميلة / بغداد

ملخص البحث :

تضمن البحث مبحثين، الأول مفهوم جمالية الدلالة والمعنى، إذ تناول الباحث فيه أهم آراء الفلاسفة عن مفهوم الجمالية، والمبحث الثاني هو بدايات نشأة الأداء المسرحي الصامت عبر العصور المتنوعة الى عصر ما بعد الحداثة اذ تطرق الباحث الى اهم مميزات تلك العصور وكيفية تعامل الممثل ضمن مفهوم المسرح الصامت، وقد خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات ثم اجراءات البحث– مجتمع البحث وعينته القصدية وتحليلها كونها تحمل صفات عروض المسرح الصامت، ثم مناقشة النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات واخيراً قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (جماليات، الاداء الحركي، المسرح الصامت).

Bahaa Zuhair Kazim Dr.
Kazimj bb123456789
bahaa.alshimary@yahoo.com

Research Summary:

The research included two topics, the first is the concept of aesthetics and meaning, as the researcher dealt with the most important philosophers 'views on the concept of aesthetics, and the second topic is the beginnings of the emergence of silent theatrical performance through the various ages to the postmodern era. Silent theater, and the researcher came up with a set of indicators, then research procedures - the research community, its intentional sample and its analysis, as it carries the characteristics of the silent theater performances, then discusses the results, conclusions, recommendations, proposals and finally a list of sources.

Key words: (aesthetics, dynamic performance, silet theater).

المنارة للاستشارات
www.mar

المقدمة:

يعد المسرح الصامت من الفنون الادائية القديمة اذ تضرب جذوره في عمق التاريخ معتمد على الحركات الجسدية ذات الدلالات التعبيرية المتنوعة ويكون جسد الممثل فيه هو المحرك الرئيس لمجريات العرض المسرحي اذ يرسم عبر ذلك الجسد اشكالاً لا متناهية من الصور المترعة بالخيال والابداع تحمل دلالات ومضامين وشفرات فلسفية تلامس وجدان الجمهور وتثير خلجاته ومجساته الحسية بتراكيب كتلية وشكلية مفعمة بالاحاسيس والمشاعر منغمسة بسينوغرافيا العرض الموسيقية منها او اللونية ترسم حدودها ضمن اطر متنامية الجمال لتحقيق مطلب فلسفي مائز يسبح فيه الجسداً عارياً الا من ملحقات بسيطة تتوشح فضاء العرض وبذلك دعت الحاجة للاهتمام بذلك الجسد لما يحمله من خطاب محملاً بدلالات وعلامات سيميائية تبث عبر فضاء حي الى المتلقي والتركيز على ماهيته واداءاته المتنوعة.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يعد الممثل المحور الرئيس في تطور العرض المسرحي عبر العصور وما نتج عنه من ابتكارات اضفت للعرض المسرحي لوناً خاصاً تميزه عن غيره من العروض المسرحية كما تطورت وسائلة التقنية تبعاً للضرورات الجمالية والفنية، ذلك ان التجربة المسرحية قد مرت بعدة تحولات ومتغيرات ساهمت في خلق نماذج واساليب خاصة وليدة التأثيرات الفكرية الناتجة عن التجارب الادبية المتنوعة انعكست بالتالي على تحولات واساليب اداء الممثل بوصفها رؤية جمالية تنبع من مكنونات ذات الممثل تنطلق تصاعدياً بجدلية ديالكتيكية للوصول الى ما يرمي اليه الممثل من طرح للتساؤلات والبحث عن الاجوبة بالتالي فقد اعتمد الممثل على عدة ادوات رئيسة تعينه على ايصال المعنى للمتلقي وهي (الجسد– الصوت – العقل) وما يهمنا هو الجانب الحركي للممثل اذ مر بالكثير من التغيرات بما يتوافق وطبيعة العرض اذ هناك بعض العروض جعلت من الحركة عنصراً غير رئيساً وانحازت الى الأداء الصوتي في حين الاخرى جعلت من الحركة المحور الرئيس في العرض واستغنت عن الأداء الصوتي وهذا ما يسمى بعروض (المسرح الصامت)، اذ جعلت احداث العرض المسرحي تعتمد على المنظومة البصرية بوصفها دلالات سيميائية ترمز بشفرات ناقلة لمشاعر الممثل وتحولاته السيكولوجية منها والفكرية وقد يتخلل العرض بعض الأصوات كالهمهمات والصراخ والموسيقى، وان هذا اللون المسرحي لم يكن وليد الحاضر بل امتد لازمان بعيدة لذا ان العرض المسرحي الصامت له قواعد يعتمد عليها الممثل في الاداء الحركي يكون مغايراً عن غيره من

المنارة للاستشارات
www.mar

العروض .. انطلاقاً مما سبق حدد الباحث تساؤله الاتي: هل من الممكن للممثل ان يوصل متعة جمالية الى المتلقي عبر منظومته الحركية خاصة في عروض المسرح الصامت.

هدف البحث:

الكشف عن الوسائل والأدوات التي تجعل من حركة الممثل ذا دلالة واضحة لنقل المعاني الى المتلقي في المسرح التمثيلي الصامت.

أهمية البحث:

يفيد الممثلين والباحثين عبر دراسة استطلاعية على اساليب الاداء الحركي في عروض المسرح التمثيلي الصامت.

حدود البحث:

- **الحد الموضوعي:** اسلوب الأداء الحركي في عروض المسرح التمثيلي الصامت.
- **الحد المكاني:** معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط
- **الحد الزماني:** ٢٠١٤

تحديد المصطلحات:

أولاً- الجماليات-

"هي محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الاولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بها"(عبد الواحد لؤلؤة، الجمالية، ، ص ٢٦٩).

التعريف الاجرائي:

ذائقة وقيمة جمالية تختص بفرد ما او مجموعة تظفي الجمال على اي نتاج كان.

ثانياً- الأداء الحركي-

" انتقال جسم معين من حال الى حال زمانياً ومكانياً"[٢]سامي عبد الحميد، ٢٠١٥، ص١٣)

التعريف الاجرائي:

هو الانتقال من نقطة الى اخرى او من مكان الى اخر داخل حيز معين.

ثالثاً- المسرح الصامت-

" هو ذلك المسرح الذي لا تستخدم فيه الكلمات وانما يستخدم فيه الجسد او اجزاء منه للتعبير عن فكرة معينة"(مالك نعمة غالي واخرون، ٢٠١٤، ص ٢٥).

التعريف الأجرائي:

المنارة للاستشارات
www.mar

هو المسرح الذي يعتمد الحركة الجسدية بدلاً عن اللغة المنطوقة، ويعبر من خلاله عن العواطف والاحاسيس والانفعالات.

المبحث الأول

جماليات الدلالة والمعنى:

لكل فيلسوف ومفكر رأي مغاير عن الاخر من حيث المفهوم والدلالة لا ان أغلبهم اتفقوا على ان ماهية الجمال موضوع نسبي يختلف المعنى حسب المرجعيات الفكرية والاجتماعية والبيئية... الخ لكل منهم، اذ يحيل (افلاطون) الجمال الى ان "الشكل وليس المضمون هو ما يجعل العمل الفني جميلاً" (شاكر عبد الحميد، ١٩٩٠، ص١٤) في حين نرى مفهوم الجمال عند ارسطو مغاير عن افلاطون بوصف انه يختلف حسب مستويات الادراك الذاتي فضلاً عن الفروقات العمرية والخبرات الذاتية بالتالي انه "يرتبط بمحتوى الوعي والادراك او يتناسب مع محتوى المعرفة الانسانية لذا يمكن ان يكون الجمال متصفاً بصفة العقل والفكر والارادة، (جبار محمود، ٢٠١٣، ص٢١).

بالتالي ان بمفهوم الجمال يتحقق الباعث الجمالي من حيث الرؤية الفنية والفلسفية مستشعراً لماهية الموضوع ويكون مستثيراً لمجسات لحواس معبراً عن مجموعة مبررات جمالية ترتقي تصاعدياً في عملية استنباط المعنى الجمالي من حيث ماهية الشكل والمضمون بحيث لا يكف عن ادراك الجمال ظاهرياً فحسب بل يمكن تحسسه عن طريق الاستدلال وهذا ماكان واضحاً ضمن اراء (ديكارت) الذي يرى ان استشعار اللذة الجمالية عندما يتداخل الاحساس مع العقل اذ يؤكد على ان ادراك الحقائق مرتبط مباشرة بعملية تحسس الجمال "اذ لا يمكن لأي ذهن انساني ان يدرك ويتلذذ بالحقيقة الا عن طريق الذهن" ٦جبار محمود، ٢٠١٣،.ص٢٦).

ان منطلقات الجمال عند (ديكارت) ترتبط والمحفزات الثنائية المرتبطة بين خاصيتي العقل والحس وهذه دلالة على ان المدركات العقلية لا يمكن ان تعمل احادية الجانب بل ترتبط فلسفياً بماهية الخاصية الثانية وهي الحس الذي بدوره يمكن استدلال الحقائق وتقديم البراهين، في حين يرى (ليبنز) ان الجمال يتحقق عبر توليفة مشتركة بين الموجودات وكيفية انسجامها مع البعض بصورة مثالية اذ يؤكد على ان"نظرتنا الى الجمال متفرعة من ايماننا بوجود انسجام ازلي بين الموجودات الروحية المتميزة"(محمد علي ابو ريان، ١٩٩٢، ص٢٨)، وهذه دلالة على ان جميع الطروحات الفلسفية تنتمي لمفهوم النسبية المتباينة فما هو منسجم لدي يكون مختلفاً عند غيري فهو احساس مغاير ينسجم وطبيعة المفاهيم والمدركات العقلية والتبعات النفسية والبيئة.

المنارة للاستشارات
www.mar

وينطبق الرأي على (بومجارتن) الذي اكدت قناعاته على ان الادراك الحسي هو المعيار الرئيس لتذوق الجمال والمعنى هو ان "ليس كل ادراك حسي هو بالضرورة احساس بالجمال لاننا سوف ندرك في هذه الحالة الواقع بالحس وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة ادراكاً حسياً"(راوي عباس عبد المنعم، ٢٠١٤)، ص١٧٩، في حين يرى (ايمانويل كانت) هناك ترابط وثيق بين ماهية الاشياء وكيفية اشتغالاتها ضمن وجودية الاشياء في العنصر ذاته بالتي تتمخض من وحدتها انعكاسات تعد هي مصدر للحكم الجمالي ذلك ان الجميل "هو رمز للخير والدليل على ذلك ان الكل متفقون على ان اللذة التي نستمدها من الشعور بذات الجميل انما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية" (اميرة حلمي مطر، ١٩٩٨، ص١١٩) ذه دلالة على ان مفهوم اللذه لدية تأخذ حيزاً اكبر عن باقي المستشعرات بوصفها قيمة رئيسة ومعياراً هاماً لاستشعار الجمال، ويرى (هيجل) ان اختيارات الواقع تكمن في كل ما هو متناغم بنسق واحد من عدمه ويركن اليه بحدود المستوى الجمالي المتناغم دون شرط وتقيد بمعنى حقيقة الفنون تتوافق بين كفتي الداخل والخارج بوصف انه احساس في ذات الحقيقة والركون اليها والشيء الواحد المتناغم هو الجمال والحقيقة ذلك ان "عنصر الحقيقة هو الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمي الذي يحدد ماهيته الثابتة"(رمضان غانم بسطويسي، ١٩٩٠، ص٢٢). بهذا يتضح ان استثارة الاعجاب بالجمال الذاتي يتأتى عبر مدركات حقيقة الامور عبر انساق متجانسة بين الشئ الداخلي والخارجي، في حين يرى (كروتشه) الجمال على انه يجب ان يكون روحي محسوس وبعيد عن الماديات ومواضع التجريب الذي يعتمد على التكلف والتصنع والخاضع لمقاييس النسبة والتناسب يل هو شغف روحي ينتمي للمدركات الحسية ذلك انه " عالم معني بالاحاسيس والمشاعر والخلق الصوري وليس بعالم التصنعات والمبررات المعرفية والعقلية والتعبير الفني اقرب الى الروح"(علي شناوة ال وادي، ص٩٩)، بالتالي ان اغلب اراء الفلاسفة تتنوع وتتباين بحسب الخبرات ووجهات النظر وكيفية تلقيهم لموضوع الجمال كل حسب رأية فمنهم من تتطابق الاراء ومنهم من يختلف وهذا يعد محصلة جمالية قد تزيدنا استشراقاً ومعرفة، كذلك الحال عند (ديوي) الذي يؤكد على ان فهم موضوع الجمال لا يأتي عبر مدركات علمية كانت ام حسية بل هي تنطوي تحت مفاهيم تنحاز الى العوامل البيئية الخارجية التي بالتالي تقترن واحتياجات الناس لتذوق مشرع الجمال بكل تجلياته الفنية والفكرية بالتالي موضوع الجمال لديه يرتبط بتعامل البشر ويخلق من ضمنهم وبهم بصورة مباشرة "فالفن يتعلق بالحياة اليومية فينعكس تأثيره بصياغة الشكل او الكتلة والايحاء باللون والحركة في امتداداتها التي تخلق ايهاماً بابعاد ثلاثية يكون له صداه في تجارب

المنارة للاستشارات
www.mar

الاخرين يتناغم والاحكام الجمالية لانه اختزال للعالم الموضوعي الى مدركات جمالية تتسم بالانسجام والوحدة"(– هيلا شهيد، ص١٦٣).

هنا يتفق (ديوي) وافكار (ليبنز) بخاصية الانسجام المتناسب حسب خاصية التذوق الفنية ومنطلقاتها الجمالية، في حين يرى (جان بول سارتر) الذي اكد على مفهوم الفكر العقلي وتغلبه على الامور الشكلية ومزاوجة كل مابينها وبين الجانب الحسي ذلك ان "قيم الجمال تفترض مزج الواقع بالخيال"(علي ابو ملحم،١٩٩٠، ص١٠٩).

ان للعرض المسرحي سحرَ خاص يتولد عبر انشاء عناصر متنوعة لتحقيق غاية جمالية مطلقها يستطيع عبرها المتلقي ان يستقبل مفاهيمه الجمالية عبر تلك التوليفة المنسجمة، اذ يعد الممثل العنصر الهام والرئيس في العرض المسرحي من حيث مستوى الأداء والحضور والفعل المناط به اذ لابد ان يستخدم الممثل في هذا الفضاء المسرحي جميع أدواته المتاحة لتحقيق مطلب جمالي سواء كان بالحوار ام بالحركة الجسمانية، ان اسلوب الاداء المقدم من قبل الممثل هو وسيلة جائزة لنقل المعلومات الى المتلقي بالتالي تعين المتلقي لتحليل المحتوى على ضوء آلية اشتغال الممثل الأدائي سواء الصوتي منها أو الحركة وهذا يرتبط مباشرة في تحقيق عملية اللعب بالشخصية المسرحية وهذا يأتي تباعاً وفق مدركات الممثل وتمكنه من ادواته ذلك ان مفهوم التمثيل يرتبط ارتباطاً رئيساً باللعب ذلك ان اللعب "يعتبر واحداً من أكثر جذور أو أصول الأداء المسرحي وضوحاً"(اصلان اوديت، ص٤٦٣). بالتالي ان مفهوم اللعب مرتبط بسلوك الممثل الادائي لتحقيق غاية وحاجة نفسية لفهم الواقع وان تحقيق تلك الغاية هو مطلب جمالي يتسيد على عرشها طريقة فهم اداء الممثل عبر تلك الحركات او الحوارات التي يلقيها، ان غائية الجمال الفني تتأتي تباعاً عبر صور وحركات وايقاعات الممثل وهذا جانب جمالي يتخذه الممثل عبر تعبيراته الصامته معتمداً على الجسد فقط والياته المرئية ،ان الحركات الجسدية باعث يحسه الممثل ضمن سلوكيات سيكولوجية يحولها الى حركات الية جسدية بضمن الية الاساليب الادائية المتعددة من هنا يصبح لزاماً على المثل الانتقال بالحركات الجسدية من حال الى اخر باثاً صوراً وقيماً جمالية تكون نسيبة لدى المتلقي وهنا يصبح الجمهور هو الحكم الوحيد في غائية عمل الممثل سواء كان هذا النتاج جميلاً ام غير ذلك معتمداً بذلك على تلك الشحنات التي يرسلها الممثل سواء كانت بصرية ام حسية تحفز مدركات المتلقي لايصال فكرة الموضوع بوصفه الوسيط بين الشخصية والمتلقي اذ يعد احدى قنوات التوصيل الذي يربط عوالم الخيال المصطنعة بعالم الواقع، ولا يقتصر على هذا المهمة فحسب بل يعبر عن مكنوناته الداخلية ويضيف عليها ابتكارات جمالية تجعله منفرداً بأداءه سواء البصري منه ام الحواري فضلاً عن

المنارة للاستشارات
www.mar

اختلافات الاداء المتنوعة تبعاً باختلاف الثقافات والمرجعيات التاريخية وظروف العرض المسرحي المقدم، ان الجهد المبذول من قبل الممثل ما هو الا احساس جمالي بمدركات الفعل وتجلياته اذ ينبثق بطريقة فنية مدروسة وبوسائل متنوعة ما هي الا ثقافة جمالية فريدة ومتنوعة بتنوع تلك الثقافات المتباينة وما للتمثيل الصامت من أثر فهو مبني على تدريبات الممثل لنفسه وجعلها وسيلة تواصل مع الاخرين على خشبة المسرح.

المبحث الثاني

مراحل تطور المسرح الصامت:

يعد التعبير الانساني عبر جسده من ايماءات وحركات انفعالية ماهي إلا غريزة انسانية وقد جسدها الانسان القديم عبر مفهوم الرقص والحركات الصامتة غير القصدية سواء كانت في حياته اليومية ام في محافل طقسية بسيطة وعبر حركاته الايمائية المتكررة وسلوكه الطقسي في التضرع للألهة لطلب الرزق ودرء الخطر اصبحت ثوابت طقسية يمارسها الانسان القديم عبر العصور السحيقة وامتدت هذه الممارسات عبر التاريخ حتى اصبحت لهذه الطقوس نواة درامية مسرحية تمخضت منها البذرة الأولى للتمثيل الايمائي الصامت بوصفه وسيلة للتواصل مع الاخرين ويمكن القول "ان هذه الطريقة كانت احدى الطرق التي نشأت المسرحية على غرارها في الكثير من الأزمنة وذلك قبل نشأة المسرح المعروف في بلاد اليونان" شلدون تشيني، ص ٣١).

منذ البدايات الاولى لظهور فن المسرح يعتمد الممثل في اداءه على مجموعة من القواعد والأسس التي منهج لها سابقوه، إذ كان هناك حتى في المسرح الاغريقي القديم من يقوم بوظيفة التوجيه سواء في الأداء أم على مستوى الاخراج، اذ تنوعت الاداءات المختلفة بين ما هو صامت والاداء التقليدي المتعارف عليه تحت غطاء الطقوس الدينية المتنوعة، ومع تطور الفن المسرحي والأدائي بشكل خاص وتنوع اساليب التعبير فيه أوجد ضرورة أن يكون هنالك نظم وقوانين تنظم أداء الممثل في العرض المسرحي وفق الاتجاهات والمدارس العلمية، اذ جاء (ستانسلافسكي) الذي دعا الى الواقعية النفسية في الغور باعماق الشخصية وتقمصها ثم ظهرت نظرية اخرى في الأداء المسرحي تمثلت في معظم مبادئها تعارضاً كبيراً لما هو سائد في النظرية الارسطية وقد اسس لهذا الاتجاه الذي سمي فيما بعد بالمسرح الملحمي للمخرج الالماني (برتولد برشت) اذ ان هذه النظرية لها التمايز الكثير عن نظرية (ستانسلافسكي) من حيث الأسلوب الأدائي والاخراجي ، وجاءت بعدها نظريات متنوعة اخرى اختلف فيها وتنوع الأداء ما بين هو تقمصي وتقديمي واداء الصامت.

المنارة للاستشارات
www.mar

اذ كانت المسرحيات اليونانية الصامتة تتناول احداثها من الاساطير والملاحم "متأثرين بالطقوس الدينية المبنية على الرقصات والحركات الايمائية الصامتة فأصبحت هذه الايماءات الجسدية محفزات لكتابة التراجيديا"(سامي عبد الحميد، ٢٠١٨، ص٢٣.)، اذ كانت تقدم الرقصات الصامتة التي تعبر عن الاعياد السنوية فضلاً عن رقصات المعارك الحربية والرقصات التي يكون فيها صراع بين شخصين او اكثر وجميعها تحمل طابعاً دراماتياً يعبر عن المشكلات التي تواجه المجتمع انذاك.

في حين نجد ان التمثيل الصامت عند الرومان اخذ طابعاً سياسياً نوعاً ما بسبب الظروف السياسية التي كانت تعصف بالبلاد فضلاً عن الجوانب الترفيهية الاخرى التي مثلت الواقع الروماني متخذتاً منها هزليات مرتجلة وجوانب من الحركات البهلوانية الراقصة وعروضاً استعراضية "استطاع الممثلون فيها من الوصول الى تجسيد الشكل على المسرح بوساطة الحركة فقط بعيداً عن الادوار الاخرى التي يستعملها ممثلو المسرحيات الحوارية من اكسسوار وازياء وديكورات واسعة تملأ الخشبة المسرحية التي تساعد في سهولة عملية التمثيل"(سمير عبد المنعم القاسمي،٢٠١٤،ص٢٠)اذ ان العروض المسرحية عند الرومان خلت من جميع الملحقات الثانوية الاخرى التي كان يستخدمها الممثل واعتمد اللغة الجسدية محوراً رئيساً لها للتعبير عن المضامين الفنية والانسانية.

في حين نجد ان الكنيسة كانت مسيطرة على الجانب الديني في العصور الوسطى والتي جعلت من الكلمة الحوارية تتسيد الجانب الدرامي خاصة في بدايات العروض المسرحية الاولى التي كانت تجسد آلام السيد المسيح وأسرار الخليقة، ولكن عندما تطورت العروض المسرحية واصبح لها مريدين كثر خاصة عندما اصبحت خارج جدران الكنيسة اصبح لزاماً على الممثل ان يستخدم وسائله الجسدية والايمائية لايصال المعنى لذا ترك اغلب الممثلون الاداء الحواري ولجأوا الى التمثيل الصامت ومن ابرز المسرحيات الصامتة في العصور الوسطى "رقصات السيوف الشعبية والتمثيليات الايمائية الصامتة وكلاهما فرعان متطوران عن الاحتفالات الشعبية التي تفرعت بدورها عن طقوس قبل العصر المسيحي وان هذه التمثيليات الصامتة سوف تؤديان الى المسرحية الدنيوية والتي لا شأن لها في الدين"(شلدون تشيني،ص٢٠٥).

مع تطور العصور والمجتمعات وتلاقح الثقافات المتباينة ظهرت في ايطاليا في القرن السادس عشر نوع من الاداء التمثيلي الصامت يسمى (كوميديا دي لارتي) التي بدورها عروضا مسرحية صامته مرتجلة وصوراً ادائية متنوعة تعتمد على تحديد فكرة الموضوع سلفاً بين اعضاء الفرقة اذ يكونوا احراراً في اختيار مواضيعهم الفنية وتجسيدها بطريقة هزلية كوميدية نمطية مقولبة تعتمد على اسلوب ارتجالي وأني الفعل "المؤدون احراراً في اختيارهم لموضوعاتهم معتمدين على نجاحها من التبرعات

المنارة للاستشارات
www.mar

وموضوعاتها متعددة كان تكون الحب والشيخوخة وغيرها"(سمير عبد المنعم القاسمي،ص٢٩)، ان الية اشتغال الممثل في هذا النوع من العروض تركن الى توظيف الجسد بصورة صحيحة فضلاً عن الحضور الفكري والمعرفي والثقافة المتنوعة والدراسة الشاملة لجميع المجالات ذلك ان هذه العروض المسرحية تعتمد الارتجال الأني وسرعة البديهة والمرونة الجسدية "ان الاداء التمثيلي الصامت هو اني ارتجالي معتمد على قدرة الممثل وخبرته الادائية اذ تصبح البنى الايمائية ذات دلالات معرفية عقلية ارتجالية تركن الى مرونة الاداء"(احمد محمد عبد الامير،٢٠١٧، ص١٩).

يعد المسرح الشرقي من المسارح التي اعتمد الحركة الجسدية الصامتة والأداء الراقص ذلك ان تلك الشعوب الشرقية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالطقوس والشعائر الدينية وانتمائها الميثيولوجي والتي اعتمدت الاساطير والملاحم التي بالتالي اغنت العروض المسرحية بتلك الطاقة المحفزة التي جعلت فيها الجسد المركز المحوري للعرض المسرحي ، اذ استمد الجسد الشرقي محفزاته الجمالية من الانتماءات الاجتماعية والعقائدية والدينية فكان لها الاثر الواسع في تحقيق مطلب جمالي متنوع وفريد في ذات الوقت، اذ استخدمت الازيار والاكسسوار والغناء والرقص والماكياج وقدرة تحريك الخيال عبر مجموعة الحركات ودلالاتها السيميائية اذ اعتمد المسرح الشرقي على (الصورة الحسية والذهنية بصفة رئيسة ذلك باستعمال وسائل عرض متنوعة اهتمت بالجانب البصري المائز المفعم بجمالية الحضور والتنوع ترتبط ارتباطاً حسياً بدلالات متنوعة تعتمد اثارة المتفرج ومداعبة خياله وخلق فعل استجابة لديه اذ تعد جميع مفردات العرض في المسرح الشرقي دلالاتها المؤثرة عند المتلقي)،(عبد الكريم عبود، ٢٠١٤، ص١٣٢).وفي عصر النهضة نجد ان هناك نقلة نوعية في مجال التمثيل الصامت خاصة في انجلترا اذ ظهر بحلة مغايرة عن سابقه (كانت العروض المسرحية تعكس واقع الشعب عبر اداءات الممثلين الصامتة مستخدمين في ادوارهم الموسيقى والغناء وحتى الرقص اذ تعد مسرحية هاملت افضل نموذج حي من حيث التمثيل الصامت خاصة في مشهد قتل اب هملت اذ تقوم مجموعة خاصة بتمثيل المشهد ايمائياً دون حوار)،(سمير عبد المنعم القاسمي، ص٣٣).اما في القرن العشرين فكان للتمثيل الصامت انطلاقة اوسع نحو افاق الابداع والتألق خاصة عند (مارسيل مارسو) احد مخرجي مسرح القرن العشرين لما له من ابتكارات فنية وانتقالات نوعية بالفكر والتجديد من حيث (استتخدامه لمبدأ الكولاج المسرحي (القص واللصق) فضلاً عن تحفيز وتدريب الممثل على مبدأ الارتجال والقدرة الجسدية الخارقة التي تعتمد على الليونة والمطواعية لاظهار المشاعر الداخلية وعكسها فيزيائياًعلى الجانب الخارجي لجسد الممثل اذ اصبح الاداء اسلوباً مغايراً مستنبطاً من التجارب الحياتية المعاشة) ،(احمد محمد عبد الامير، ص٢٠-٢٣). لقد تنوعت الاداءات واختلفت

المنارة للاستشارات
www.mar

جذرياً خاصة في اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة، من حيث تحطيم القيود والقوانين وكسر المدرك والمألوف واستخدام وسائل مغايرة في العرض المسرحي خاصة على مستوى الاداء وحتى العرض، اذ استخدمت (الماريونيت والسينما والكولاج والغناء وخيال الظل والرقص ومحاولات مستمرة لمزج الفنون كالتشكيل والنحت والارتجال والكيريوكراف والتقنيات الرقمية الحديثة كالليزر والاشعة فوق البنفسجية ذلك بجعل فن الاداء الصامت يقتحم الفنون الاخرى وازالت الحواجز والقيود واندماجها في بوتقة واحدة للارتقاء بظواهر مسرحية جديدة خلابة)،(احمد محمد عبد الامير، ص ٢٧- ٢٨) ان اغلب التوجهات الحديثة من حيث الأداء التمثيلي الصامت اهتمت بالجانب الجسدي وايماءاته والوصول الى قدرات تكنيكية عالية من حيث الاعداد والتدريب للوصول الى لياقة بدنية عالية الاداء ذلك ان عبر القدرات الجسدية العالية والاعتماد على قابلية الانسجام والتوافق بين أدوات الممثل الجسدية والعقل بذلك يستطيع الممثل ان يتقمص السلوك الانساني من حيث دراسة الشخصية وتجسيد المشاعر المتنوعة للارتقاء بالممثل نفسه الى مستويات عالية في الأداء ذلك عبر صقل العواطف واختزالها وتوليد القدرات الايحائية التي تثير مدركات المتلقي بالتالي تتحول لغة العرض الى حركات وصور مثيرة تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل وألية جسده التي يوظفها لجميع انواع الاداء التمثيلي الصامت وهي كالآتي:

١- (المايم/ وهي مشاهد تمثيلية تقدم بأسلوب ساخر ومضحك عبر الية الجسد ولاتحمل دلالات رمزية فهو يمثل شكلاً بسيطاً من اشكال الفنون الأدائية المعتمدة على حركة الجسد.

٢- البانتومايم/ يعتمد على الجسد وايماءاته واشاراته للتعبير عن الأفكار برسم الصور وسرد القصص وتكون مرئية بطريقة أدائية غير لفظية.

٣- الكوريوغراف/ فن التعبير الحركي يتضمن معها مؤثرات موسيقية أو صوتية ويمكن ان يكون الرقص فرادي ام جماعي ضمن لوحات تعبيرية بوساطة الجسد تمتد لدقائق او ثوان تعبر عن المشاعر والافكار.

٤- المسرح الراقص/ يعد جنس من أجناس المسرح، يعتمد على الرقص وتشكيلات الجسد الايحائية للسرد القصصي وتكوين فضاءات درامية متنوعة اذ تتناغم مفردات الرقص مع تعبيرات الجسد في نسق دلالي يحل مكان اللغة المنطوقة)' محمد عبد الحميد عبد الحسين، ص٥٥- ٦٨)،

وعلى هذا الأساس يتبين ان جميع تلك الاداءات التمثيلية الصامتة تتفق على ان جسد الممثل هو المحرك الرئيس في العرض المسرحي ويعد الوسيط الاساسي غير اللفظي بين الخشبة والجمهور ضمن اطار الفضائي المسرحي وان حركات الممثل وايماءاته الجسدية ماهي الا دوال ذات معنى

المنارة للاستشارات
www.mar

معين يخاطب به المتلقي بمعزل عن اللغة الحوارية المنطوقة وعليه ان يكون هذا الجسد ليناً مطواعاً ومرناً ذو لياقة عالية ليحقق صوراً جمالية في فضاء العرض المسرحي الصامت.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- مفهوم الجمال هو نسبي يختلف من شخص لاخر يعتمد على اختلاف المرجعيات الثقافية والبيئية والفنية والاجتماعية.

٢-المرونة واللياقة الجسدية تسهم في تشكيل الصور الجمالية في فضاء العرض المسرحي.

٣-عملية انسجام ادوات الممثل والعقل يسهم في تحقيق باعث جمالي يساهم في انشاء جمالية الاداء التمثيلي الصامت.

٤-كلما كان هناك مصداقية في الاداء كلما كان الاداء الصامت اكثر حقيقة واقرب الى الواقع.

٥-يعد التمثيل الصامت نوع من انواع اللغة المرئية التي يستطيع من خلالها الممثل التعبير عن مشاعره وافكاره بوساطة الجسد الذي لا تقيده قيود وقوانين ثابته.

٦-يعد الممثل في فضاء العرض المسرحي الصامت لغة رئيسة وحاملاً للدلالات المتنوعة يوضح السرد القصصي للاحداث.

٧-- يعد المسرح الادائي الصامت جامعاً للفنون الاخرى كالرقص والموسيقى والغناء والكروباتيك والارتجال وغيرها من الفنون الاخرى في وحدة عضوية منسجمة تمنح الممثل القدرة على التعبير المرئي.

٨-كسر المدرك والمألوف وخلق عوالم جديدة تعتمد التكنولوجيا الحديثة هي سمة من سمات المسرح الادائي الصامت في مسرح ما بعد الحداثة.

اجراءات البحث

١- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي في دراسته لتماشيه مع مسار البحث وهدفه.

٢- طرائق البحث:

اعتمد الباحث الطرائق الاتية –

أ- الطريقة الوثائقية: بهدف جمع معلومات الاطار النظري.

ب- الطريقة المنطقية (الاستقراء والاستنباط): اعتمدها الباحث في الاطار النظري والاجراءات والاستنتاجات.

المنارة للاستشارات
www.mar

ت- طريقة دراسة الحالة (case stude): استخدمها الباحث في تحليل نموذج عينة البحث بهدف الوصول الى النتائج.

٣- ادوات البحث:

اعتمد الباحث الادوات الاتية:

أ- الوثائق: بما تشتمل من كتب.

ب- الملاحظة المباشرة والخبرة الذاتية للممثل: كون الباحث من العاملين في الحقل الفني الاكاديمي.

ت- المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.

ث- التسجيلات: المشاهدة المباشرة للعرض المسرحي على المسرح التجريبي في معهد الفنون الجميلة وتوفر للباحث قرص مدمج (cd) لعينة البحث.

تحليل عينة البحث

(مسرحية انفنتي)

اخراج- سلوان هلال

تقوم احداث المسرحية على مجموعة صور تحمل طابع التشكيلات الجسدية عبر اداءات اجساد الممثلين وتعبيراتهم الحادة اذ كان العرض المسرحي قائم على ثنائيتي الخير والشر فكان للحرب الاثر الواضح في تعزيز سبل الوصول الى هرم السلطة عبر انساق الاجساد المتصارعة، ان الانسجام القائم في تكوين الصورة الجمالية حاضرة منذ اللحظة الاولى لبداية العرض المسرحي اذ كان للتكرار الادائي السمة الابرز لاظهار هذا الصراع السلطوي محفوراً على اجساد الممثلين مرتبطاً بعلاقة مباشرة والموضوع المطروح، مكوناً انساقاً ادائية امتازت بالصبغة اللونية الحمراء لاجساد الممثلين ضمن اطار العرض المسرحي، بالتالي حققت انضباطاً منسجماً بين الكتل الجسدية وبنائية الصورة تحقق منها رؤية فلسفية جمالية، ان انشائية العرض للمشهد المسرحي غني بالايحاءات الفكرية التي تعبر عن ذوات متشظية ارتسمت بها العواطف وحفزت قراءة الصورة الشكلية لذات المشهد تكشفت عنها جدلية الانسان مع ذاته عبر اطر جمالية غارقة في طموحاتها اراد فيها الممثل الانزياح التام عن كل ما هو تقليدي ومألوف والغور في نسق ايقاعي سريع اكتسب طابعاً جمالياً على مجريات المشهد اذ كان للاداء التمثيلي الصامت السمة المدهشة اتفقت مع الية اشتغال اطراف الجسد بصورة عامة، امتازت اللغة الجسدية بتمازج الصراعات الجدلية التي ولدتها اجساد الممثلين جعلتها تمتلك نوعاً من الحرية وعدم التقيد مما اكسبتها مصداقية في الاداء و بعداً جمالياً محققة صوراً ذات

المنارة للاستشارات
www.mar

طابع تخيلي انسجمت مع الممثل الرئيسي في المجموعة ليساعد كل منهما الاخر في تحقيق المطلب الجمالي.

ان توزيع الممثلين ضمن اطار العرض خلق نوع من التوازن المثمر في انشائية الصورة موحدة بذلك بنية العرض المسرحي كما ان البعد الصوري بين الكتل والاجساد اوجد ثنائية التمايز بين كل ما هو مدرك ومألوف بين انحناءات الكتل والاجساد ذاتها بالتالي اوجد علاقة متكافئة بين الافكار الفلسفية والتشكيلات الصورية وبعدها الجمالي لتحقق مبدأ صدق المشاعر ومعايشة الشخصيات مما اعطاها بعداً تأويلياً للكشف عن مضامين الموضوع، ان ديناميكية الصور والاستشعار الداخليي للصورة الحية ذاتها اوجدت تكراراً حركيا ايمائياً اغنى مفهوم الصورة البصرية ولم تفقد القيمة الجمالية للصورة او تضعفها بل اوجدت فكرة ثابتة رصينة ضمن فضاء العرض المسرحي.

ان التأويل الصوري القائم على مضمون الشكل والكتلة اوجدت علاقة ثنائية بين الشكل المضمون فضلاً عن فتح قراءات تأويلة متنوعة ومغايرة للمشهد معززاً ترابطية منسجمة بين الماضي والحاضر لاظهار الاطماع العدوانية الانسانية اذ ارتسمت الصورة عبر تشكيلات الجسد المتنوعة والسريعة في الزمان والمكان اذ شكلت اجساد الممثلين تنوع في الصور المحملة بالدلالات المتنوعة اذ ارتسمت بالارهاصات والعلامات الدالة عليها اتخذت اشكالاً وتكوينات حربية كالأسلحة والدبابات اذ ان هذه التشكيلات الصورية عززت معنى المشهد حضورياً بالاستعانة باللياقة البدنية وخفة الحركة واستيعاب الحالة الانية في التحول الاني اللحظوي بين صورة واخرى بسرعة فائقة اذ كان للجسد والعقل الانسجام المائز في تكوين تفاصيل المشهد،ان الخطاب البصري الذي انشأه العرض من حيث الاقتتال والعدوانية والصراع السلطوي والخيانات والاعتداءات ما هي الا احداث شكلت صوراً جمالية قد تحمل صفة القبح او الجمال ذلك ان اغلب تشكيلات هذا المشهد اخذ طابع الرعب والقسوة اذ اضفت الموسيقى والاضاءة الليزرية والصور المنعكسة على خلفية المنظر (البارتشنات) قساوة اخرى على المشهد واصبح التشكيل الجسدي ذات بنائية شريرة عدائية فاللون الاحمر الذي يغطي الاجساد واصوات الموسيقى المرعبة مع انسجام الايقاعي الاجساد الممثلين ترك اثراً في سير الاحداث للصورة المشهدية واضافت جواً سيكولوجياً مرعباً عكس بشدة على سير المشهد المسرحي وانعكس ايضاً على اجساد الممثلين ذاتهم بالتالي أثرت على مجسات المتلقي الحسية خاصة عند سماع اصوات نباح الكلاب واصوات العويل والأنين وصراخ النساء وبكاء الاطفال وصوت تعذيب الرجال فضلاً عن اصوات الالات الحادة التي تستخدم للتعذيب واصوات بعض المناشير الكهربائية ومقامع الحديد مما جعلت هذا المشهد يحمل طابع الخوف والالم والقسوة الا انها حققت صورة جمالية سواء تذوقها

المنارة للاستشارات
www.mar

المتلقي قبحاً ام جمالاً، ان التشكيلات الجسدية والصور المتغيرة والنسق الجماعي المنظم خلق بعداً رمزياً ممتلئ بالحركة والحيوية ومرونة والياقة اذ احالت مجموعة الصراعات تلك الى خلق جواً طقسياً ممتلأ بالروحية والخشوع مما اضاف على انشائية المشهد نوع من التناسق والانضباط، اذ اصبحت مشاهد العرض المتتالية تحمل نفس السمة والصفات الى نهاية المسرحية.

النتائج ومناقشتها

١-هناك انضباط وتناسق حركي منسجم ضمن اطر التشكيل الجسدي مما اضفى على انشائية العرض طابع الدقة والمرونة والمصداقية.

٢-هنالك تنوع حاصل في شخصية الممثل البطل خاصة في المشهد الاول اذ اظهرت حركته الصامتة نسقاً ايقاعياً تحمل في طبيعتها مجموع الحالات العاطفية التي مرت بها اذ اكسبتها هذه الحالة صفة المصداقية في الاداء.

٣-انسجام المجموعة ذات التشكيلات الجسدية مع الممثل الرئيس وساندته في الكثير من الحالات خاصة اثناء المشاهد الاخيرة (مشاهد التعذيب- الصراخ .. العويل ..الخ)، اضفت على الاداء صوراً جمالية اتسمت ب(جمالية القبح) أثر التعذيب والدماء وصراخ الأطفال مما اكسب المشهد نوع من اثارة العواطف والشجون خاصة بمساندة العناصر السينوغرافية كالاضاءة المتغيرة والموسيقى المتنوعة وباقي الملحقات الاخرى.

٤-اتسمت آليات اشتغال الممثلين ضمن حركاتهم الجسدية المتنوعة المعرفة والدراية الكاملة وفق وعي فكري متسماً بالصور ذات الدلالة الفكرية الجمالية اذ رفعت مستوى الاداء المهاري لأجساد الممثلين مما جعلت المشاهد تحمل سمات فلسفية متنوعة.

٥-شهدت مشاهد العرض نوع من التوازن في التشكيلات الجسدية ضمن فضاء العرض بطريقة متناسقة ومتوازنة بالتالي اعطت دلالات جمالية انعكست على جميع مجريات العرض المسرحي.

٦-توظيف الانتقال الحركي المتقن بطريقة ذكية وواعية للمجاميع المتنوعة مما اعطت نوع من التوازن الكتلي على خشبة المسرح بالتالي اكسبت العرض صور جمالية متنوعة.

٧-الدقة وسرعة التنفيذ والايقاع المتزن واللياقة العالية عززت المعنى الفلسفي لجميع مشاهد العرض اذ جعلت من اجساد الممثلين شفرات سيميائية باثة انتجت دلالات متنوعة ضمن اطار العرض المسرحي.

المنارة للاستشارات
www.mar

الاستنتاجات

بناءً على ما توصل اليه البحث من نتائج فقد اسفر عن الاستنتاجات الاتية:

١-توافقت التشكيلات الجسدية الصامتة مع مجموعة التقنيات السينوغرافية مما اسهم هذا التوافق على خلق دلالات فكرية تأويلية بين الجمهور والعرض مكتسباً صوراً فلسفية جمالية.

٢-دقة الاداء وسرعة البديهة والليونة الجسدية والايقاع المنتظم اضفى احساساً جمالياً على ذائقة المتلقي.

٣-تحقيق مشاهد التعذيب مدمجة مع العناصر السينوغرافية المتنوعة تخلق طابعاً نسبياً سواء كان بالسلب ام الايجاب على المتلقي بالتالي يقع لاختيار الأنسب والاجمل على ذات المتلقي نفسه.

٤-تفاعل الممثل الرئيس مع التشكيلات الجسدية المستمرة والعناصر السينوغرافية المتنوعة خلقت صوراً جمالية متغيرة ذات طابع فكري فلسفي متنوع.

٥-الانتقال الحركي المتقن للتشكيلات الجسدية تعطي لانشائية المشهد صفة القوة والثبات.

٦-الفعل ورد الفعل الناشئ بين العقل والجسد سواء على مستوى الممثل الرئيس ام المجموعة اضفى صوراً ورؤى فلسفية متنوعة بحسب تنوع المشاهد.

التوصيات

يوصي الباحث ما يلي:

١-الاهتمام بدروس التمثيل الصامت ضمن المؤسسات والورشات الفنية والاكاديمية.

٢-فتح دورات تثقيفية تعنى بمجال الابتكار والتمثيل الصامت.

٣-رفد المكتبات التي تعنى بهذا المجال بالكتب والمصادر والوثائق والصور التي تخص مجال التمثيل الصامت.

٤-محاولة جعل مهرجانات سنوية فنية دورية لعروض المسرح الادائي الصامت فقط.

المقترحات

يقترح الباحث الدراسات الاتية:

١- جماليات الاداء الصامت في عروض مسرح الطفل

٢- دلالات الايماءة الجسدية في عروض مسرح ما بعد الحداثة

٣- المختلف الادائي بين المسرح التقليدي ومسرح العروض الصامتة.

المنارة للاستشارات
www.mar

قائمة المصادر

• عبد الواحد لؤلؤة، الجمالية، سلسلة الكتب المترجمة(١٢٠)، بغداد: (دار الرشيد)، د . ت، ص ٢٦٩.

•سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، ط١، العراق: بغداد: (مكتبة عدنان) ٢٠١٥، ص١٣.

• مالك نعمة غالي واخرون، فن التمثيل، ط٢، جمهورية العراق: وزارة التربية: (المركز التقني لاعمال ما قبل الطباعة)، ٢٠١٤، ص ٢٥.

• شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب، ١٩٩٠، ص١٤.

• جبار محمود، القيمة والمعيار الجمالي، ط١، العراق: (دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص٢١، ص٢٦.

• محمد علي ابو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية: (دار المعرفة الجامعية)، ١٩٩٢، ص٢٨.

• راوي عباس عبد المنعم، الانسان الفن الجمال، ط١، الاسكندرية: (دار الوفاء للطباعة والنشر)، ٢٠١٤، ص١٧٩.

• اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال اعلامها ومذهبها، القاهرة: (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع)، ١٩٩٨، ص١١٩.

• رمضان غانم بسطويسي، فلسفة هيجل الجمالية، ط١، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ١٩٩٠، ص٢٢.

• علي شناوة ال وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، حلة: (دار الارقام للطباعة)، ٢٠١٠، ص٩٩.

• هيلا شهيد، الوعي الجمالي، ط١، لبنان: (دار الرافدين)، ص١٦٣.

• علي ابو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط١، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ١٩٩٠، ص١٠٩.

• اصلان اوديت، فن المسرح، تر: سامية احمد، ص٤٦٣.

• شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، تر: دريني خشبة، ج١، (المؤسسة الوطنية للترجمة والطباعة والنشر)، ب . ن، ص ٣١، ص٢٠٥

• سامي عبد الحميد، المسرح ضرورة، (الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي)، ٢٠١٨، ص٢٣.

• سمير عبد المنعم القاسمي، فن البانتومايم، سوريا: (دار صفحات للنشر والتوزيع)، ٢٠١٤،ص٢٠. ص٢٩، ص٣٣،

• احمد محمد عبد الامير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، ط١، عمان: (دار الايام للنشر والتوزيع)، ٢٠١٧، ص١٩، ص٢٠-٢٣،.٢٧- ٢٨.

• عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ط١، العراق: (دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع)، ٢٠١٤، ص١٣٢.

• محمد عبد الحميد عبد الحسين، جماليات اداء الممثل الصامت في عروض المسرح الاكاديمي: معهد الفنون الجميلة انموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة: قسم التربية الفنية،٢٠١٩، ص٥٥- ٦٨.

المنارة للاستشارات
www.mar