الاداء الجسدي
بحث للطالب ايهاب فؤاد
كلية الفنون الجميلة القادسية قسم الفنون المسرحية

الفصل الأول
الاطار المنهجي

الفصل الأول : التعريف بالبحث

مشكلـة البحث

لقـد شـهد النصـف الثـاني مـن القـرن العشـرين اهتمامـاً متزايـداً بجسـد الممثـل، بوصـفه العنصـر الأقـدر علـى تحقيـق التواصـل الإنسـاني، مـن الكلمـات الغامضـة والمختلـف عليهـا، واسـتلزمت لغـة الجسـد هـذه اهتمامـاً كبيـراً فـي تأهيـل جسـد الممثـل، لكـي يكـون شـبكة كبيـرة مـن العلامـات الدالـة، وسلسـلة لا متناهيـة مـن الإيمـاءات المعبّـرة، وحاويـاً لمعـان اجتماعيـة إنسـانية مشـتركة مـع المتلقـي ممـا دفـع بـالكثير مـن المنظـرين والعـاملين فـي مجـال الأداء المسـرحي، إلـى إعطـاء أهميـة للتقنيـات التدريبيـة والأدائيـة للجسـد، الـذي تميـز بـه المسـرح المعاصـر أمثـال: مايرهولـد ودعوتـه إلـى اسـتخدام الجسـد بمفهـوم البايوميكانيـك، والاسـتفادة مـن آلياتـه وبلاسـتيكيته، ولجـوء (أرتـو) إلـى طقسـية الجسـد، بعـد أن اكتشـف زيـف التعامـل الغربـي مـع هـذا الكـائن، الـذي يتمتـع بقـوة إيمانيـة، منحتـه قـدرة علـى الحركـة بـلا حـدود ومـا نّظـر لـه (كروتوفسـكي) فـي معماريـة الجسـد ونزوعـه إلـى تحقيـق كـل مشـتقات الحركـة المسـاعدة فـي المحـيط وإعـادة تركيبهـا بوسـاطة جسـد الممثـل ليحقـق تقـديم أفكـاره. وصـولاً إلـى (أوجينـو باربـا) الـذي وجـد فـي تـدريبات الممثـل الشـرقي (تحقيـق المهـارة باعتبارهـا وسـيلة للخـروج مـن الذات ولقاء الحياة، أو أنها وسيلة الحياة ذاتها.. وسيلة الوجود)[1].

وفـي القـرن السـابع عشـر حتـى القـرن التاسـع عشـر، تطـورت الحركـة المسـرحية بشـكل لـم يسـبق لهـا مثيـل حيـث اتخـذت مـن التطـور التكنولـوجي علـى مـر العصـور أساسـا لقاعـدتها ففـي" أوربـا فـي نهايـة القـرن التاسـع عشـر نـرى أن تـأثير (كولـدن بريـك)لم يكـن فكريـاً وحسـب، بـل امتـد ليشـمل الجانـب التقنـي فـي كتاباتـهِ المسـرحية ، فقـد اسـتخدم الاسكتشـات الغنائيـة القصـيرة التـي

[1] مصلحي، محمد، أنثروبولوجيا الجسد عند باربا. مجلة (الكرمل) العدد ٥٧، عمان: مطبعة الندى – ١٩٩٨ ص٣٧.

تستهدف انتقاد الواقع انتقاداً مكثفاً ومؤثراً، كما استخدم صور السركس في مسرحياتهِ".([1])

أما في القرن العشرين (عصر الصناعة) فقد ورث المسرح كماً عظيماً من الإمكانيات المختلفة،. فقد تبنى الكثير من المخرجين المعاصرين توظيف التكنولوجيا في عروضهم المسرحية، فها هو (آبيا) يعتبر العرض المسرحي مزيجاً من التأثيرات المرئية والصوتية والموسيقية ،مركزاً على التنظيم الثلاثي الأبعاد وسيكولوجية اللون والضوء والضلال المتدرجة طبقاً لقوانين الإيقاع. ويعتبر (آبيا) أول من عمل بنظرية الإضاءة المسرحية مؤكداً فيها على ضرورة التعبير البصري وانعكاسهُ على مزاج المسرحية والمتلقي، والتأثير الذي تحدثهُ الإضاءة على خشبة المسرح.([2])

ومن هنا تبرز ضرورة الإلمام بدلالة الجسد ومستوياتها وتداخلاتها بوصف العرض المسرحي خطاباً محملاً بالصور البصرية الدالة كوسيلة اتصال مع المتلقي . لهذا ومن خلال مشاهدة الباحث للعروض المسرحية المقدمة في منتدى المسرح العراقي برزت مشكلة الفهم الموضوعي للغة الجسد وما تبثه من دلالات وتحديد تقسيماتها وصولاً إلى إدراك جمعي لها من المتلقين ومدى انعكاس ذلك على العروض المقدمة في منتدى المسرح العراقي .

وتأسيساً على ما تقدم ، يرى الباحث أن مشكلة البحث تتركز في الاستفهام الآتي : **ما هي فعالية الاداء الجسدي في العروض المسرحية العراقية ؟**

---

*- فرانك فيدكند:- كاتب مسرحي ألماني وهو من مؤسسي المذهب التعبيري.

[1] - براد بري،مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة،ج ٢، تر:مؤيد حسن فوزي،(بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر)، ١٩٩٠، ص ٣١٥.

[2] - ينظر: البلوشي،عبد الغفور، الاتجاهات التجريبية في الإخراج المسرحي ضد التكنولوجيا، القاهرة:(وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة عشر)،٢٠٠٧،ص ٢

أهميـة البحث والحاجـة إليه .

لإيجـاد طـرق جديـدة لتوظيفـه للإيحـاء بـدلالات مبتكـرة ومبهـرة وتحقيـق عنصـر التشـويق ولـذة الأكتشـاف لـدى المتلقـي ، ومـن هنـا تبـرز أهميـة البحـث مـن خـلال تسـليط الضـوء علـى دلالات الجسـد وأفضـل سـبل اسـتخدامها وكيفيـة تـوفير الأرضـية المناسـبة لهـا ، أمـا الحاجـة إليـه فـتكمن فـي نـدرة الدراسـات التـي تتنـاول هـذا الموضـوع والـذي مـن شأنه أن يفيد :

- المتخصصين بالمسرح عموماً .
- المتخصصين بالفنون الأخرى والتي تدخل دلالة الجسد فيها بشكل ملحوظ .

أهـداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف على الاداء الجسدي في العرض المسرحي العراقي

حـدود البحث

زمانياً : ١٩٩٩ – ٢٠٠٨م

مكانياً : العراق – كلية الفنون الجميلة – جامعة القادسية .

موضوعياً : فاعلية الاداء الجسدي في العرض المسرحي العراقي .

تحديـد المصطلحـــات

الأداء :

من الفعل أدّى . وأدّى الشيء : أوصله ، والاسم الأداء وهو أدّى للأمانة منه . وأدّى دينه تأدية أي قضاه ، والأسم الأداء. ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته

ويقال : أدّى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي إنتهي [١] .

ويعرف الأداء أيضاً أنه : إيصال الشيء إلى المرسل إليه . والأداء والقضاء [٢].

يرى مسعود أنه إخراج الحروف من مخارجها . هو حسن الأداء [٣] .

ويعرف كبار اللغويين العرب في مجال التجويد والإلقاء ، الأداء بأنه إعطاء الأصوات حقها من الضغط والنبر والوضوح . ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء [٤] .

ويعرف الجرجاني الأداء، أنه عبارة عن آتيان الواجب في الوقت [٥] .

الجسد

تتفق مصطلحات (الجسد ، الجسم ، البدن ، الجثمان ..) جميعها في الدلالة على ما يظهر من الإنسان من كيان محسوس ولاسيما المرئي مما يجعله موجوداً لامتلاكه أبعاداً تحدده بين سائر الموجودات حيث أن " البدن هو الجسم أو الجسد ، أي المادة التي يتجسد من خلالها وبوساطتها وجود الكائن الحي على شكل يُرى فيه ويُلمس ويُحس . والبدن هو النقيض المكمّل للروح : فبالتقائهما (أي المادة البدن والروح والفكر) يتكون الوجود الإنساني وتظهر شخصية الفرد " [٦]. وبذلك يصبح بالإمكان قبول اقتراح الباحث بإحلال تسمية (الجسد) بديلاً عن (الجسم ، البدن ،

---

١ . إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد ١ ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، (بيروت : دار لسان العرب ، ١٩٧٠) ، ص ٣٧ .

٢ . اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجد في اللغة والادب والعلوم ، ط ١٧ ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠) ، ص ٦ .

٣ . جبران ، مسعود ، رائد الطلاب ، مجلد واحد ، (بيروت دار العلم للملايين ، ١٩٦٧) ، ص ٤٧ .

٤ . جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩) ، ص ٧٨ .

٥ . الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ١٠ .

٦ . مكي ، عباس ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ص ١٨٥ .

الجثمان ..) في التعريفات الواردة تحت تلك التسميات بغرض توحيدها مع بقاء إشارة إليها بين قوسين لإحالتها الى مصدرها الأصلي وكذلك لضمان الاستعانة بكل ما توفر للباحث من مصادر حول هذا المصطلح .

أما اختيار الباحث لمصطلح (الجسد) تحديداً فيأتي للتداول السائد لهذا المصطلح واقترانه بالممثل تحديداً (جسد الممثل) . إضافة للضرورات الجمالية في اللفظ وبما يتمتع به من سلاسة ونسق ضمن سياق العنوان .

- الجسد " ويعني عند الممثل الاعتيادي ، المرونة الجيدة ، المطاولة ، القدرة التعبيرية ، وجمال الحركة " [١] .

[١] . مصطفى ، خالد أحمد ، أعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢ ، ص ٨٤ .

الفصل الثاني

الاطار النظري

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم اداء الجسد

في تناول ما للفن من اهمية في حياة الانسان ، ومايحمله من ذائقة جمالية عبر المنجز المتعدد الطروحات ، يكون الحديث عنه وعبر مراحله التاريخية معبرا في حقيقته عن حضارة الانسان منذ وجوده على الارض ، في تحسسه ما يحيطه في الطبيعة لينقله صورة ترسم اولى خطواته نحو المعرفة ، اذا ان الفن في ذاته انما هو الصورة التي تعلن عن ارتقاء الانسان لتحقيق الجمال في الشكل ، والجمال في المضمون " [١].

وانطلاقا مما عليه الفن من اساس واقعي ، والذي يؤكده الفلاسفة ذوو النزعة الطبيعية والتجريبية ، " اخذين في الحسبان الاصل الحيواني التطوري للكائن البشري ، ومركز البحث على ما تتصف به الفنون من طابع حسي يتعذر فصله عن الانشطة العملية والاجتماعية للانسان " [٢]، فان طابعه يحدده سياق العصر بما يحمله من السمات الفكرية والاجتماعية ، وفي تفاعله تفاعلا عضويا مع التطور العام للبشرية ، هذا التطور الذي يظهر في التراث الانساني وتعدد فنونه وتقنياته ونظمه وانماطه وتقاليده ، اذ تكشف الدراسة التاريخية للفنون ، ان الفن لغة انسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان ، كما انه بمثابة الانعكاس المادي لحضارات الشعوب ووعيها وفكرها [٣].

---

(١) عفيف بهنسي : الفن عبر التاريخ ، مطبعة الجمهورية بدمشق ، (د ت) ، ص٥ .

(٢) عفيف بهنسي : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة (٤٣٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٠ ، ص٣١.

(٣) زعابي الزعابي : الفنون عبر العصور ، ط١ ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت : ١٩٨٩ ، ص٨ .

لقد قاد التحول التجريبي في نتاج العرض المسرحي إلى تفعيل دور الشكل على المضمون مجسداً الاهتمام بالمعطيات التي مهدت إلى وجوب تناول الواقع بصور بصرية تتناسب والتقدم التكنولوجي ،مما دعا إلى إيجاد مقاربات تقنية تستوعب التقنيات الجديدة ومحاولة احتوائها ضمن الصورة الشمولية لخطاب العرض المسرحي ، بالإضافة إلى التأكيد على أصالة المسرح عبر التأكيد على عنصره الأساس ألا وهو الممثل بوصفه العنصر الحيوي الذي يمنح وسائل العرض الأخرى خصوصيتها التوظيفية بفعل تعاطيه الفني معها ، أو محاولة التعويض بأدائه الجسدي عن اغلبها وتأكيد دوره الإبداعي بالتقشف في توظيفها ،بالشكل الذي كشف جلياً الإسهام الفاعل لأجساد الممثلين في رسم التفوق الموازي لوسائل الأعلام فقد نمى أسلوب الأداء الجسدي وتداخل في مفترقات الجوانب الحياتية وشهد تلاقحاً ثقافياً سيسيولوجياً بلور صياغة تشكيلية شمولية أكسبتها بعداً جمالياً ، منحت تأسيس العلاقات الجسدية للممثلين الدور الأهم في بنائية العرض المسرحي الكلي ،مما تطلب معرفة كل ممثل لأسس هذا التشكيل ومتطلبات علاقة جسده ضمن التشكيل الكلي للأجساد ، بما يضمن حث طاقاتهم الإبداعية التجريبية لإيجاد ما هو جديد ضمن إطار السمات الجمالية تعزيزاً لدور المخرج المسرحي، إذ " لا يمكننا أن نتصور جماليات الإخراج ، بدون إبداعات الممثل الخلاقة ، حيث يتحول بعده الجسدي الخارجي إلى منظومة علاماتية،...".[١] كما يحتل الممثل مكانه مهمة عند المخرج (بوبوف) " فالممثل في رأي (بوبوف) هو الذي يوصل المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي وبدونه يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه . فالمناظر المسرحية والملابس والملحقات والموسيقى ... كل هذا إنما يخلق ظروف الفعل المسرحي والجو العام للعرض . وإذا لم تشع في هذا كله روح الممثل الواعي لمهماته فلن تنفع أية حيل إخراجية ، أو مؤثرات تكنيكية في تعويض العنصر الرئيسي".[٢] كما " يقول المخرج ..(نفستونوغف) : لايمكن لأية قضية إخراجية معاصرة أن تشكل قيمة فنية ، إلا وتجلت في عمل الممثل ".[٣]

---

[١] –يوسف،عقيل مهدي . جماليات المسرح الجديد ، ص١١٤.

[٢] –بوبوف، الكسي . التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٦)،ص٥.

[٣] –غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، التوزيع في الأردن :دار فارس للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢م).ص١٢٥.

مما يعني أن ، التشخيص الحسي لتشكيلات أجساد الممثلين يمثل الواجهة المباشرة في سياق خطاب العرض المسرحي إزاء متلقيه ، بغض النظر عن مستوى البث المستوعب عند الممثل لتوجهات المخرج لاسيما وان الممثل المسرحي كيان حي يتمتع بخصوصيته الإبداعية التي يتطلع إلى أن يجد صداها في العرض المسرحي ، لذا يكون جوهر الفن المسرحي نابع من روح التعاون الإبداعي بين الممثل والمخرج ،إذ أن المخرج ".. ، في مجال البناء التكويني للعرض ، مثله مثل الكاتب والرسام غني بالوسائل التعبيرية ، غير أن امتلاك حرية التعبير الفني عند المخرج أمر في غاية الصعوبة ، ذلك أن وسيلة فنه مادة حية ومعقدة هي الإنسان –الممثل ".[١]

ومن هذا المنطلق ، يتحمل الممثل دوراً مهماً في مستوى التكشف الجمالي للعرض المسرحي وان جسده يشكل المادة الحسية التي عبرها يعكس جميع الجهود التي تعاونت معه في صياغة أدائه ضمن التشكيلات الجسدية ، وان تشكيل الأجساد يمثل البوابة الأساسية للخطاب الجمالي ضمن خصوصية العرض المسرحي .

ولكي يتحقق التأثير الجمالي يستلزم معرفة كل ممثل للكيفية التي يتم وفقها صياغة جمالية العلاقات التشكيلية للأجساد ومتطلبات توزيعها الفني على مساحة العرض ،وفق المنظور التكويني لجمالية العرض ، ويحدد الممثل والمخرج (ستانسلافسكي) المنظور فيما يخص الممثل عبر " التوزيع الرشيد لقواه الإبداعية ووسائله وألوانه التعبيرية (المعبرة)، ...ويقول (ستانسلافسكي) محدداً المفهوم العام للمنظور : "لنتفق على أن نطلق كلمة "المنظور " على التآلف الهارموني والتوزيع الرشيد للأجزاء عند عملية الإحاطة بالوحدة الكلية في المسرحية والدور ".إذن يلعب الإدراك الجمالي عند الممثل المسرحي دوراً أساسياً في توجيه أدائه التشكيلي ضمن مجموعة الأجساد ويسهم في مراعاة التبادل التأثيري لكل جسد ممثل مع الآخر ضمن خصوصية الإشتراك الجمعي الذي تتمتع به التشكيلات الجسدية ، و ذلك لا يستثني المعرفة بأساليب تكشف البعد المضموني عبر الحسي ، فعلاقات الأجساد يتمازج فيها الحسي بالمضموني ، مما يتطلب تقصي واقع التأثيرات الحسية المحتملة و إعتماد معرفة الإنشاء الجمالي لها بمتمعنات سيكولوجية لرفع مستوى مقاربته مع الممكن النموذجي لحسن تلقيه ، نتيجة اتخاذ النسق الصحيح ضمن التشكيل المتفاعل بين الأجساد

---

[١] –بوبوف ، الكسي.مصدر سابق ،ص٣١.

(بينجسدي)، والذي يتخذ مساحة واسعة في التوجهات الحداثوية وما بعد حداثوية ، في محاولة لتأكيد الخطاب الشمولي بتوجهات سيسيولوجية تمعن في تأكيد جمالية الاستناد إلى التشكيلات الجسدية في خطاب العرض المسرحي ، والتي شكلت المعطيات المسرحية الشرقية (اليابانية والصينية والهندية) حافزا مهما في التوجه نحو جمالية التشكيلات الجسدية ، فضلاً عن المعطيات المسرحية التي أكدت على الجوانب التشكيلية لأداء الممثلين وعلى البلاستيكية والنحتية لأجسادهم والتي تبلورت في (المسرح الشرطي) [*] بعد ان وجد فيه الممثل والمخرج المسرحي(مييرخولد) " ان الكلمات ليست كل شيء ، ولا تقول كل شيء ، ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية ، بشرط أن لا تكون هذه الحركات ترجمة للكلمات" . [1]

وشكل الاهتمام بما هو تشكيلي ، منطلقاً تجديدياً لأداء الممثل في المسرح الغربي ، بعد أن تم تلقيح أداء الممثل الغربي مع أداء الممثل في المسرح الشرقي ،نتيجة إدراك خصوصية هذا الأداء ، والتي شكلت حافزاً لاستثماره في المنظومة المسرحية في الغرب ، وهذا ما حدث فعلاً في (المسرح الملحمي) إذ " ساهم المسرح في شرق آسيا في صياغة نظريات وهي في طور التشكيل كما هو الحال عند (برتولد برشت) عام ١٩٣٥ م حين شاهد الممثل الصيني (ماي لان فان) ، وهو ينهض في مكانه وبدون تغيير للملابس و الإضاءة ويتقمص شخصية نسائية، وهذا ما سماه (برشت) لاحقاً بالتغريب". الذي عزز مكانة الأداء التقديمي ضمن معطيات الاتجاه الملحمي و تأسيس جمالية خطابه المسرحي التي شملت الممازجة بين المعطيات القديمة والواقع المعاش مع إبانة دور الترميز الإيمائي للمعطيات الجسدية والتأكيد على

---

[*] – طرح منهاج (المسرح الشرطي)من قبل (مييرخولد ١٨٧٤–١٩٤٠م)الممثل والمخرج (السوفيتي–سابقا) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الاسلبة) ، والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقى (الإيقاعي) . وقد تميز أسلوب (مييرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية ، والمبالغة الشديدة ، والمجاز المسرحي ، والتهكم الحاد والميل إلى إعطاء الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمماً .

[1] –اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : مطابع اليقظة ،١٩٧٩م) ،ص٢٣٤.

دور الإيمـاءة الحركية(الجسـت)في تعزيـز التغريـب الجسـدي بغيـة الكشـف الجمـالي للعرض. [١]

كمـا تكشـفت التـأثيرات الشـرقية جليـاً فـي الإسـهام الفاعـل للأجسـاد عبـر المعطيـات الحسية/البصرية لعروض (مسرح القسوة) بفعل الاهتمام بالتكشفات التشكيلية لأداء الأجساد والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها إلتواءات الأجساد واضطراب حركتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان أمام نفسه نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي. كما أتخذ (المسرح الفقير) أسلوبه التأثيري الإيجابي في التأكيد على دور الإسهام الجسدي للتعبير الدرامي وتكشف مستواه الجمالي لاسيما في قدرته الإعاضة عن غالبية عناصر العرض الأخرى والاستناد الأساس لأداء الأجساد عبر التأكيد على أهمية بلاستيكية الأجساد وتشكيلاتها العلائقية التأويلية و نحتيتها فالممثل في (المسرح الفقير) " ممثل طقسي وهو الممثل الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز .. من العقل الباطن للمجتمع ... وهو.. يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة والموسيقى الإلكترونية والفن التجريدي ، أو المكياج ...".إن تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية متميزة لطابع التجديد في المسرح الغربي ،إذ جعله نقطة التلاقح الجامعة لخاصية المسرح في الشرق والغرب ، مما أسهم في الإيحاء بممكنات التشكيل الجسدي للتعبير الجمالي ، الأمر الذي حفز محاولات جاهدة للإنزياح عن أيقونة الأداء الجسدي والإنزياح إلى ممكنات تشكيلاته العلائقية الترميزية و التأويلية والرغبة في إيجاد خطاب عرض بصري مثير للنقد الفاعل للمتلقي و مشاركته بصورة أكثر إيجابية في خطاب العرض عبر المعطيات التشكيلية للأجساد ، التي تستفز الذهني بمداعبات عاطفية تبغي الممازجة بين ما هو جمالي وأيديولوجي [٢].

---

[١] –اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : مطابع اليقظة ،١٩٧٩م) ،ص٢٣٤.

[٢] –حسون ، ضياء شمسي . العرض في المسرح البولوني المعاصر ، (في : مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية ، المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م)،ص٤٦٦.

المبحث الثاني : اداء الجسد في المسرح المعاصر

لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث " بالرغم من أن الإغريق تميزوا بإستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته ، إلى جانب امتيازها بالبدائية ، حيث كانوا يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما .. تأويل ، وصولا إلى المسرح الحديث ، حيث نجد ان الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات فأصبحت (لتعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة ...".[١]

وجاءت الأساليب التشكيلية لأجساد الممثلين وتوظيفها في علاقات متداخلة ومتراكبة استجابة لمحاولات التجديد في المسرح الغربي والتي استدعت إيجاد صيغ خطاب يُفعل التأثير الجمالي لعلاقات الأجساد بوصفها عنصراً فاعلاً في إبانة كثير من المواضيع الإنسانية الملحة والتي تزامنت مع عصرها وفق مرجعيات تداخلت بين سابقها وعصرها، فجاء إنشاء الأجساد عاملاً مهماً في تحقيق هذا النوع من الخطاب المميز ، والذي تطلب بالضرورة أستقطاب كل ما يمكن من مقومات التجديد و الإنزياح خارج بؤرة التقليدي تحقيقاً لمطالبة واسعة بغية تفكيك الشكل المألوف لأداء الأجساد والتحرر منه ، والانفتاح نحو أشكال توظيفية مميزة للأجساد تنهل من أزمات الواقع ، وتنبض بالطاقة الشكلية المميزة ، بغية إيجاد خطاب جمالي لأجساد الممثلين ، الذين يشكلون أساس الصورة البصرية في خطاب العرض المسرحي.

لقد تبلورت تلك المحاولات التجريبية في عدد من المسارح منها **(مسرح الأستوديو التجريبي)** * الذي تميزت عروضه بالإهتمام الشكلي وبث جمالية خطاب العرض بالإستناد الى التشكيلات الجسدية بصورة أساسية بغية الوصول الى تعبير جمالي يتخطى اللفظ ، لذا تميزت عروض(مسرح الاستديو التجريبي) بالاهتمام الرئيس بالجوانب التشكيلية البصرية في

---

[١] –غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . ص١٩٦.

* – تبلور(مسرح الاستديو التجريبي) بجهود المخرج والسينوغراف البولوني (جوزيف شاينا ت/ ١٣/اذار/ ١٩٢٢م) وقد كان سجينا في معسكر الاعتقال (باوشفينشيما و بوخيفالد) وقد شارك مع (جروتوفسكي) في إنشاء عرض (اكروبوليس acropolis) لـ(ستانسيلاف وايزبيانسكي ١٨٦٩– ١٩٠٧م). ينظر : خليل ، فاضل . جوزيف شاينا ، (في : المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول ،العراق :تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كانون الأول ،٢٠٠١م) ،ص٦٢.

العرض والتي استندت (الممثل الإنسان + السينوغرافيا) فأصبحت سمة العرض(رؤية تشكيلية–بلاستيكية) تبغي فضح حضارة القرن العشرين أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها بما زخرت به من أفران بشرية تم تجسيدها في عرض مسرحية (اكروبوليس) حيث مشاهد الاعتقال في المعسكرات وما تتضمنه من أجساد وإكسسوارات مثلت سلسلة من القمامة تعج بمختلف الأجساد البشرية ذات العاهات مع المعادن والعجلات في صور بصرية تم تشكيلها بأسلوب (الكولاج)** عبر إيجاد ترابط عام بين مختلف التشكيلات المتفتتة ،التي سحب تفتيتها إلى إلغاء هوية الأجساد ومنحها طابعاً شمولياً عبر تهميش ملامح وجهها، ومنحها بدل ذلك حركتها وإبداعها الخلاق لتأكيد شخصيتها ،مما عزز رمزيتها، فأصبح التفتت مصدراً لقوام شخصية الممثل المتجسدة بصرياً ، وهذا الأسلوب تطلب توسيع مساحة العرض لتتداخل مع الصالة والابتعاد عن مسرح لعلبة ،والاستناد إلى نوع من (التكوينات المتحركة mobile *assmblage)و(الامبلاج ** embage).

ويكشف أسلوب تفتيت العلاقات الشكلية للموجودات الحسية على مساحة العرض مع توحيدها بإطار كولاجي يضمها،عن المقاربة الفلسفية لمفهوم التفكيك بوصفه أسلوباً حداثوياً اقترن بالاضطراب المفاهيمي إزاء تقلبات الحياة وسطوة الآلة الحربية والتي استدعت تفكيك الأشياء والعودة إلى عناصرها الأولية من ثم إعادة صياغتها بأسلوب فني يكشف حقائقها مسرحياً بخطاب عرض يعتمد التأويل أسلوباً جمالياً يتكشف عبر تشكيل الأجساد وسينوغرافيا العرض التي تخضع تشكيلاتها البصرية / الجسدية إلى مقومات التأسيس الجمالي لتحقيق التأثير الفاعل ،وهكذا ،فإن التشكيلات الجسدية تمتعت بالبلاستيكية التعبيرية ووحدة المتباينات الجسدية ، فضلاً عن التداخل المتباين بين مكونات العرض والذي سمح به الكشف الكولاجي الذي منح صورة جمالية لوحدة المتباينات و إمكانية سيميائية لتعدد المدلولات بسبب أسلوب التشكيل القابل للتأويل ،كما حدث مثلاً في عرض(اكروبوليس) الذي

**ينظر : بيرجر ، بيتر. نظرية المسرح الطليعي ،ت: سحر فراج ، مراجعة : نبيل راغب ،(مصر : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢) ، ١٩٩٤م)،ص ٥٣.

*– لعل المقصود هنا (assemblage) أي التجمع و(mobile assemblage) بمعنى التجمع الجوال/المتنقل/المحمول.

** – لعل المقصود هنا (ambage) أي التشويش /التغليط .

شمل فيه التوظيف التأويلي الكلمة التي تم الارتقاء بها إلى المستوى البصري ، فقد أخذ التأثير البصري أهمية مميزة ، إذ تم منحه تركيزاً يفوق اللغة اللفظية لتأكيد إمكانية تعدد التأثير الصوري للبعد البصري وتنوع تشكيلاته بأساليب تخدم المسار الفعال في صياغة التشكيل ضمن منظومة البناء الكولاجي الذي يسهم في رفد التشوق و سحب الترقب إلى مستويات التواصل المستمر .لقد حققت تشكيلات الأجساد في (مسرح الأستديو التجريبي) مقومات فنية تم صياغتها بسياق يقود إلى تعددية التنويع التوظيفي للعناصر البصرية/الجسدية وتركيبها ،وهو ما يلتقي مع أسلوب (المسرح الشامل) الذي يتكشف في عروض الطليعيين التي تتخذ منحى جسدي بصورة تغلب على الحواري ، وتبيح للمثل استقلاله في تفسير دوره المسرحي ،بغية إيجاد إيقاعات بصرية تسهم في رفد الإيقاع الكلي للعرض عبر الحركات البهلوانية ،واللعب على الحبل،والحركات البطيئة المقاربة للتقنية المستخدمة بالأفلام.[1]

ان مثل تلك الأساليب المسرحية تثير ممكنات التأويل في سينوغرافيا العرض بشكل يحقق مجالاً واسعا لملئ مساحة العرض بالعناصر التشكيلية الجسدية ضمن بنية بصرية تحفز الذائقة الجمالية لدى المتلقي بسينوغرافيا المعروض الجمالي من الأجساد وبناها المعبرة عبر توظيفها كوسيلة أيديولوجية تتكاثف تأويلاتها التي لا تقتصر على دور التشكيلات الجسدية فحسب بل وفي الإسناد الجمالي لمكملات العرض .

ويمكن الاستنتاج ،أن الصورة الحسية/الجسدية لخطاب عرض (مسرح الأستوديو التجريبي) انطلقت من اعتماد بنيات التواصل التفكيكي الذي تبلور في الكشف الكولاجي للصورة المسرحية ، مع مراعاة جدلية العلاقات الجسدية ضمن سينوغرافيا العرض ومستويات توظيف مقوماتها جمالياً ،والتي تضطلع بتشكيلاتها البصرية في بلورة متضايفات علائقية تحقق نسقاً متميزاً هو مجموعة أنساق تكتليه قائمة على سمة وحدة متبايناتها بانتمائها إلى إمكانية ربط الأجساد ربطاً ضرورياً لتأكيد وجودها المشترك و إعلاء الشكل الجمالي بغية إعطاء سمة التأويل بعداً تأثيرياً في الصيغ الجمالية تسمح بالتواصلية الفاعلة السامحة باستشفاف مضمونها ضمن التكوينات (المنمذجة) حيث تُشكل الأجساد وفق شمولية خطابية تتأسس بنسق السمات التركيبية الجمالية ، لتفعيل عملية التلقي وحسن التذوق

[1] –ينظر: زكي ، احمد ، المسرح الشامل ،(لبنان–بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم ،د.ت)،ص٤٠–٤١.

الجمالي اتجاه تشكيلها نتيجة نسقها الكولاجي القابل للتأويل بالاستناد إلى أساليب فنية تسهم في تنشيط الترقب التتابعي نتيجة توظيف أسلوب الكولاج الذي يمنح تشويقاً معرفياً في تحديد تنسيقاته ضمن تمرحل البناء و إعادة الصياغة واستلهام الخيال و تحفيز الذاكرة لإيجاد التواصل الفعال في بناء الصورة الكلية جمالياً وترتيب مكوناتها في فضاء التشكيل ومستلزمات أشغاله ضمن الإطار الكلي للعمل المسرحي.

ومن المسارح التي اهتمت بالتشكيلات الجسدية(**المسرح الحي**) حيث ظهرت فيه أساليب تشكيل جمالية تجسدت بالمشاهد المتقطعة والإرتجال الجماعي فضلاً عن المشاركة الفاعلة للمتلقين .ولم يختلف (**المسرح الحدثي**) . في الاستناد إلى حرية توظيف ممكنات (المسرح الشامل) فضلاً عن المشاركة الجماعية في الأداء من رجال ونساء و أطفال وشيوخ بغية التحفيز الذهني،كما يتم الاستناد إلى الصمت والآلة الإلكترونية بما يسمح بدمج الفن بالحياة بحيث تندمج مثلاً المحاضرة بالتمثيل أو تظهر مجموعة أشخاص تعترض بشكل تظاهري على موضوع يتم إلقاؤه عن الحرب،فالحدثية تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل مرئية وصوتية

أو لفظية تحقق مشاركة فاعلة للمتلقين .كما لم يختلف كثيراً (**مسرح فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية**) في إعتماد التشكيلات الجسدية عنصراً أساسياً في محاولة لتأكيد العنصر الحسي المتناغم مع مكان العرض الذي قد يكون مشغلاً أو مرآباً أو كنيسة مهجورة أو حديقة عامة ولا يشترط أن يكون الكل من الممثلين بل يمكن اختيار أناس اعتياديين ممن لهم بريق آسر على خشبة المسرح ، شرط أن يكون وجه الممثلين أمام الشمس لا المتلقين ، ولكي يحقق هذا المسرح تأثيره يمكن التقاطر تباعاً في موكب حول الحي مع توظيف كافة ممكنات الموسيقى بحيث يكون الأداء الجسدي بحركات رشيقة وسريعة لا تستبعد التعامل الارتجالي مع أي حدث يمكن توظيفه مسرحياً بحيث يقتبس الممثل كل ممكنات الأداء الحركي ومنها السيرك للوصول الى هدف العرض الكامن في تصوير مصادر قهر الجسد وعذاباته في الأسر والحرب والعنصرية في دعوة واضحة للتغير بأسلوب أخلاقي.[١]

---

[١]- ينظر:عزام ،محمد . مصدر سابق ، ص٣٩-٤٠ ،ص٤٤.

وفي (**مسرح الخبز والدمى**) . تم تشبيه أهمية المسرح بالحاجة الماسة للخبز ، وجاءت عروضه متماشية مع الأساليب الحداثوية في تجاوز التقوقع في مسرح العلبة ،مثلما ظهر في مسرحية (النار)التي عالجت موضوعة حرب فيتنام عبر توظيف التشكيلات الجسدية للممثلين مع منح العرض تفاعلاً شمولياً لباقي عناصره بالاقتراب من تقنية (المسرح الشامل) حيث الأضواء والألوان والدمى والأشرطة المسجلة والأقنعة فضلاً عن إدخال المتلقي في التجربة الفنية القائمة في العرض المسرحي . كما أستند (**مسرح لا ماما التجريبي**) .. الارتجال والتشكيلات الجسدية فضلاً عن إشراك المتلقين في العرض المسرحي.[١]

وفي (**المسرح المفتوح**) تم التأكيد على تجاوز الأسلوب التقليدي لخطاب العرض المسرحي سعياً نحو تبني خطاب الأجساد وسيلة مؤثرة تطغي على لغة اللفظ "... فلم يكن اتصال (المسرح المفتوح) بالجمهور لفظياً فقط (لفظ حوار) ، بل كان في اغلب الأحيان بوساطة (الجسد) وحركاته ،وقد طور (جوزيف تشايكن) أسلوباً في الإيماءات والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة وهي أقل جلبة من تلك التي كانت في (المسرح الحي) وكان يعتقد سلفاً بأن طريقة واحدة لتدريب الممثل لا تكفي لذلك أعتمد الألعاب بجانب التدريب (بالطريقة) الستانسلافسكية باعتبار أن الألعاب أولاً هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول الى الشخصية المسرحية ...".[٢]

وقد تميزت عروض (المسرح المفتوح) بالاستناد إلى الارتجال ، مع تأكيد التشكيلات الجسدية الجماعية ونبذ الفردية (الممثل النجم)عبر توظيف الأداء الجماعي كما في مسرحية (روك فيتنامي ١٩٦٦م) إذ تشكل الممثلون بأشكال طفولية تهدهدهم أمهاتهم ، ثم تشكلوا بأسلوب عسكري يلتحق بالجيش ، فكان تشكيل الممثلين أشبه بقطع طائرة هليوكوبتر .

كما يظهر في(المسرح المفتوح)اقترابه من أسلوب (المسرح الفقير) بالاستناد إلى الجسد والتقشف في باقي عناصر العرض المسرحي ،ففي عرض مسرحية (الأفعى) " ... وهو عمل صامت الممثلون فيه بلا ديكور ، وبلا أدوات مسرح يستخدم تقنية التحول مثلاً موت كندي أو مارتن لوثر الى جنة عدن – ثم قصة هابيل و قابيل – ثم يتحولون الى قرارات طويلة عن الأجناس البشرية التي تلت آدم يصاحب ذلك بانتوميم عن الولادة وتحول

---

[١] – ينظر :عزام ، محمد . مصدر سابق ،ص٤٣-٤٤ .

[٢] –حسون ، ضياء شمسي . التجريب في المسرح الأمريكي .،ص٢٧٢.

الأطفال إلى شيوخ يتقدمون صوب الجمهور وتنتهي المسرحية ثم ينتشرون ويمثلون موتاً حقيقياً ثم يرتجفون ويجتمعون ويغنون أغنية ثم يخترقون الجمهور ويختفون ".[١]

كما تميزت عروض (مسرح المفتوح) بأسلوب التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض ، " فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة ... ان الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلاً منا كأفراد ، هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية . وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور ".[٢]

---

[١] –حسون ، ضياء شمسي . التجريب في المسرح الأمريكي ، ص٢٧٣.

[٢] –جادامر ، هانز – جيورج . تجلي الجميل ، ص١٥٨ .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١) للفن من اهمية في حياة الانسان ، ومايحمله من ذائقة جمالية عبر المنجز المتعدد الطروحات ، يكون الحديث عنه وعبر مراحله التاريخية معبرا في حقيقته عن حضارة الانسان منذ وجوده على الارض ، في تحسسه ما يحيطه في الطبيعة لينقله صورة ترسم اولى خطواته نحو المعرفة

٢) يحتل الممثل مكانه مهمة عند المخرج (بوبوف) " فالممثل في رأي (بوبوف) هو الذي يوصل المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي وبدونه يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه . فالمناظر المسرحية والملابس والملحقات والموسيقى ... كل هذا إنما يخلق ظروف الفعل المسرحي والجو العام للعرض . وإذا لم تشع في هذا كله روح الممثل الواعي لمهماته فلن تنفع أية حيل إخراجية ، أو مؤثرات تكنيكية في تعويض العنصر الرئيسي

٣) إن تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية متميزة لطابع التجديد في المسرح الغربي ،إذ جعله نقطة التلاقح الجامعة لخاصية المسرح في الشرق والغرب ، مما أسهم في الإيحاء بممكنات التشكيل الجسدي للتعبير الجمالي

٤) لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث " بالرغم من أن الإغريق تميزوا بإستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته ، إلى جانب امتيازها بالبدائية ، حيث كانوا يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما

الفصل الثالث

اجراءات البحث

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً : إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (١٠) عرضاً مسرحياً قدمها محلياً المخرجون العراقيون وللحقبة ١٩٩٢- ٢٠٠٨ والتي تشكل الاداء الجسدي في أساليب إخراجها مرتكزاً اساسياً في تجسيد أفكارها، وبحسب الجدول الاتي :

ت	اسم المسرحية	المؤلف المعد	المخرج	سنة العرض
١	امسية صامتة للشيخ الصامت	طلال هادي	طلال هادي	٢٠٠١
٢	الصمت كالبكاء	سينوغرافيا انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٠٣
٣	تحت فوق فوق تحت	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٤
٤	القلق	منعم سعيد	منعم سعيد	٢٠٠٧
٥	حلم في بغداد	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٠٨
٦	شارع وحياة	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٠٨

٢- عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث ، وكما مبينة في الجدول رقم (٢)، بالطريقة القصدية، وللمسوغات الآتية :

أ- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى .

ب- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية لهذه العينة مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والاضافة والحذف عليها .

جدول رقم ٢

ت	اسم المسرحية	المؤلف- المعد	المخرج	سنة العرض
١	القلق	سينوغرافيا(منعم سعيد)	منعم سعيد	٢٠٠٧

٣- أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، اذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها- ويتكرر لدى عروض اخرى .

٤-منهج البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصف العروض وتحليل الاداء الجسدي في المسرح الاكاديمي فيها .

تحليل العينة

مسرحية القلق

تأليف وإخراج : منعم سعيد

تؤسس المسرحية أحداثها العامة على فكرة القلق ، فقلق الإنسان يزخر بمتغيرات ومواقف لا حصر لها كالحروب والحوادث وتعقد الحضارة لان الإنسان يعيش اليوم في عالم سمته التغير السريع سواء أكان التغير الاجتماعي أو النفسي من نفسه الداخلية .فضلا عن صعوبة تحقيق الرغبات الذاتية وكثرة إغراءات الحياة وضعف القيم الدينية والخلقية مما خلق صراعاً مؤثرا في حياتهم النفسية والفكرية وأسلوبهم مما ينجم عن ذلك خلق شخصية غير متزنة ومشبعة بالقلق .

فالعمل المسرحي (القلق) كان محاكاة إنسان لقلقه الداخل لأنه يعيش حياة لواقع مرير والإحداث اليومية مستنسخة فيه لا فرق بين يوم وآخر ، إذ أنها لديه متشابهة أمس مثل اليوم والغد مثل الأمس فهو _ الإنسان _ في نقطة ثابته تدور حوله كل الأشياء ولكنه يسمع إرهاصاته الداخلية المشبعة بالأفكار المتوسمة بالقلق .

جاء العمل المسرحي ساعياً وجاهداً لفهم وتحقيق جميع مطالب الحياة والتعامل معها بأساليب مرنة وناجحة لكي يتجنب أو يخفف من حدة القلق الذي يعيش الإنسان ويحقق التوافق والانسجام مع ذاته ومع الآخرين ، ولهذا يعد القلق عنصراً أساسياً في هذا البناء المسرحي لشخصيات المسرحية .

فالمخرج بنى عرضه على ثيمة القلق الموضوعة الرئيسة في العرض والتي أقتطعها من المشكلات التي تواجه الإنسان التي تعد من المشكلات الرئيسة لدى الكثير من الناس ، أن لم يكن لدى أغلبهم ، حيث تتعدد صوره وتختلف مظاهره ويظهر عند الناس دون سبب واضح وينتهي إلى عجز الشخص عن القيام أو النهوض بأعباء الحياة ومسؤولياتها الطبيعية .

جعل المخرج في جميع شخصياته المسرحية تحمل إرهاصات داخلية لكن نسمعها بصوت عالٍ ومتوهج باستفهام يومي وكأن حياتهم كانت ذات سماء

ملبدة بالقلق ونجومها مضيئة داكنة أو بالأحرى ألوان تحمل البؤس والقلق والاضطراب .

الشخصيات كانت تتمرد بالأجواء الحلمية والغرائبية لان اليأس ملء حياتهم اليومية المضطربة بالقلق متأملين وجود حل للقلق الذي يعيشونه .

أستأثر المخرج بطرق فنية وعلمية ممحدثة من جعل القلق يكنف الشخصية ويكاد ينفذ إلى ميدان دواخل الشخصيات متخذاً من القلق محورا داخلياً وكأنه يزرع القلق ومن ثم يحصده ومن ثم يبيده متخذاً من القلق شبح أستفزازي يعيش داخل الشخصيات .

الفصل الرابع

الاستنتاجات :

١- عملية ادراك الجمال عملية متأتية من عملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوافرة في ذلك العمل والشعور بالراحة إليها .

٢- الايماء للعرض المسرحي قيمة متغيرة تبعاً للتغير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة من عرض إلى عرض مسرحي آخر .

٣- الايماء الجسدي عالم مبتدع تحييه وان لغة التلقي ناتجة من لغة الحركات التي يقدمها في إيصال الأفكار نتيجة التمازج بين الشفرة البصرية وشفرة الارسال فكلاهما لغة ايصالية تعمل على الإيضاح والإيحاء.

توصيات

١. التركيز على اساليب فنية خاصة (تتحرش) بالجمهور بمحاولة اغواءه للمشاركة في التجربة المسرحية ، منها اساليب (مسرح الشارع) وتكون العروض في الاحياء الامنة ذات الكثافة السكانية الكبيرة .

٢. اعادة انتاج وقراءة تجربة الممثل والمخرج (سعدي يونس بحري) في المناطق المفتوحة ومسرح المقهى والمتنزهات.

٣. اعادة تجربة (المسرح الجوال)التي بدات في بداية الثمانينيات وتكرارها بنقل العروض في اقاليم ومحافظات العراق المختلفة.

٤. ذهاب عروض مسرحيات الاطفال الى المدارس واشراك عدد منهم فيها لغرض التعرف من قبلهم على فن المسرح عن قرب.

٥. الانتباه الى المسرحية الشعبية الهادفة من قبل فرقة الدولة لا بنموذج التسعينيات وانما باشكال مسرحية رصينة شاهدنا عدة نماذج منها بعد التغيير مثل مسرحية (حظر تجوال) ولكن لم تدعم بالاعلان التلفزيوني وقاعات العرض المناسبة.

٦. الانفتاح في دعم الفرق الاهلية وتشغيلها لانها حجر الزاوية في تطور المسرح العراقي المستقل.

المصادر

(١)مصلحي، محمد، أنثروبولوجيا الجسد عند باربا. مجلة (الكرمل) العدد ٥٧، عمان: مطبعة الندى – ١٩٩٨ ص٣٧.

[١] ينظر : المصدر نفسه، ص٢٣٨.

(٢) إبن منظور ، لسان العرب المحيط ، المجلد ١ ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي ، (بيروت : دار لسان العرب ، ١٩٧٠) ، ص ٣٧ .

(٣) اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجد في اللغة والادب والعلوم ، ط ١٧ ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠) ، ص ٦ .

(٤) جبران ، مسعود ، رائد الطلاب ، مجلد واحد ، (بيروت دار العلم للملايين ، ١٩٦٧) ، ص ٤٧ .

(٥) ١ . جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩) ، ص ٧٨ .

(٦) الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ١٠ .

(٧) مكي ، عباس ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ص ١٨٥ .

(٨)مصطفى ، خالد أحمد ، أعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢ ، ص ٨٤ .

(٩)عفيف بهنسي : الفن عبر التاريخ ، مطبعة الجمهورية بدمشق ، (د ت) ، ص٥ .

(١٠) عفيف بهنسي : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة (٤٣٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٠ ، ص٣١.

(١١) زعابي الزعابي : الفنون عبر العصور ، ط١ ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت : ١٩٨٩ ، ص٨ .

(١٢) يوسف،عقيل مهدي . جماليات المسرح الجديد ، ص١١٤.

(١٣) بوبوف، الكسي . التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٦)،ص٥.

(١٤) غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، التوزيع في الأردن :دار فارس للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢م).ص١٢٥.

(١٥) اردش ، سعد . المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : مطابع اليقظة ،١٩٧٩م) ،ص٢٣٤.

(١٦) حسون ، ضياء شمسي . العرض في المسرح البولوني المعاصر ، (في : مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية ، المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م)،ص٤٦٦.

(١٧) غلوم ،ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . ص١٩٦.

(١٨) خليل ، فاضل . جوزيف شاينا ، (في : المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول ،العراق :تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كانون الأول ،٢٠٠١م) ،ص٦٢.

(١٩) بيرجر ، بيتر. نظرية المسرح الطليعي ،ت: سحر فراج ، مراجعة : نبيل راغب ،(مصر : وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢) ، ١٩٩٤م)،ص ٥٣.

(٢٠) زكي ، احمد ، المسرح الشامل ،(لبنان–بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم ،د.ت)،ص٤٠–٤١.