DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/521-532

الأداء الجسدي للممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

(مسرحية صمت كالبكاء انموذجا)

حليم هاتف جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/3 , تاريخ قبول النشر 2021/6/3 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

للجسد القدرة على التأثير على المتلقي في العرض المسرحي فهو الباث والمرسل والمرئي والرائي للخطاب الانساني وفي عملية بناء صور ودلالات العرض المسرحي ، وهو أداة تواصل تغنينا عن ملايين الكلمات المنطوقة والمدارس الاخراجية الحديثة أخذت على عاتقها الاهتمام باللغة الجسدية للممثل واعطائها الاهمية في رسم الواقع بصور ودلالات مختلفة ، وقد شرع الباحث في دراسة الاداء الجسدي للممثل ، من خلال تسليطه الضوء على الازاحات الدلالية للجسد في فضاء العرض المسرحي وكذلك تموقعات الجسد الادائي في المدارس الاخراجية الحديثة ، معتمدا في ذلك العرض المسرحي توبيخ للمخرج العراقي (انس عبد الصمد) وهو يشكل خطابه المسرحي من خلال اعتماده جسد الممثل الحامل للرموز والدلالات في بناء صورة العرض .

الكلمات المفتاحية (الاداء ، الجسد ، الممثل)

مشكلة البحث :

انطلقت الاسس التي ترتكز على الفعل الجسدي كونه البديل الامثل لبعض التيارات المسرحية ، كون الجسد يمتلك لغته الخطابية المعبرة تضاهي اللغة المنطوقة ، فقد ينطق الجسد ويبوح بمكنونات الذات بشكل اكثر جمالية من الحوار الذي يكبل الجسد بسكونيه ماثلة وتعطيل امكاناته التعبيرية الادائية لذلك فقد اختلفت المدارس الإخراجية في تشكيل منظومة العرض المسرحي فمنها من اعتمدت الكلمة المنطوقة وأخرى اعتمدت التقنيات وغيرها من أسست إلى إن يكون الجسد هو العامل المهم في تشكيل منظومة العرض المسرحي ويتضح ذلك في مدرسة (مايرهولد) المسرحية ويليه (كروتوسكي) ليتأثر بها (أنطوان ارتو) جاعلا من الجسد المنظومة الأكثر حضورا في العرض المسرحي ،، فقد تأثرت هذه المدارس انثروبولوجيا

[1] جامعة القادسية - كلية الفنون الجميلة، haleem.jasim@qu.edu.iq.

بالمسرح الشرقي الذي تمثل في المسرح الصيني والياباني والهندي ، وكون المسرح الحديث هو نتاج ثقافة اجتماعية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمجتمع بكل أشكال ظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فقد تأثر بعض المخرجين العرب والعراقيين بتلك المرحلة التي ساهمت بدورها بنقل الوعي عن طريق الاطلاع على تلك التجارب ، التي ساهمت هي الأخرى في رفد الثقافة العراقية بأساليب أدائية جديدة لتشكل بدورها انتقاله كبيرة في تشكيل فضاء العرض المسرحي ،، وقد شكل بعض المخرجين العراقيين حضورا مهما عالميا وعربيا وذلك من خلال اطلاعهم على تجارب أوربية سبقتهم في التأسيس ومن أهم هذه التجارب تجربة المخرج المسرحي (صلاح القصب في مسرح الصورة) والتي تعتمد اعتمادا كليا على تشكيل الفضاء للخلاص من هيمنة الكلمة المنطوقة وتفعيل قدرات الجسد ، وكذلك تجربة (المخرج عوني كرومي) التي لها الأثر الواضح في المغايرة لتشكيل العرض ، وكل ذلك يعتمد على الاطلاع على التجارب الأوربية من خلال الفرصة التي تولدت لهم لنقل ثقافة مغايرة ،، وكذلك عروض (المخرج أنس عبد الصمد) الذي شكل في عروضه مغايرة تكاد تقترب من تلك المدارس الاخراجية والتي ساهمة مساهمة فاعلة في ترسيخ القيم الجمالية والمعرفية في العرض المسرحي العراقي الذي يعتمد اللغة الجسدية للممثل .

ومن كل ما تقدم يتبادر الى الباحث التساؤل الآتي :

ما هي طبيعة الاداء الجسدي للممثل في العرض المسرحي (صمت كالبكاء) وهل استطاع ذلك الاداء أن يكون بديلا عن الكلمة المنطوقة ؟

أهداف البحث : يهدف البحث الى التعرف على طبيعة الاداء الجسدي للممثل في مسرحية صمت كالبكاء .

أهمية البحث : تعد هذه الدراسة من الدراسات التي تسلط الضوء على اشتغالات الممثل الجسدية في المسرح العراقي وذلك لأهمية الدور الذي تلعبه اللغة الجسدية للممثل وهي تواكب المسرح العالمي في طروحاته ، وهذا ما يجعل مهمة هذه الدراسة للعاملين والباحثين في مجال المسرح كذلك تعد الدراسة منهلا لطلبة كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : 2002 الى 2014

الحدود المكانية : العراق , بغداد ، العروض التي قدمت في المسرح الوطني .

الحدود الموضوعية : الأداء الجسدي للممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

(مسرحية صمت كالبكاء نموذجا)

الاداء الجسدي اصطلاحا :

عندما يكون الاداء الجسدي قيمة مضافة الى الجسم ، فأنه يشغل في منطقة ال (ما بعد = meta) التي هي ملعبه ومسرحه وفضاؤه ولذلك لجأنا الى بناء مصطلح (metabody) = ما بعد الجسم = الجسد .

Yunus,B,(1990),P66

الاداء الجسدي اجرائيا :

هو خطاب الجسد النابع من الذات الانسانية الى ما هو خارجها ليشكل لغته البصرية عبر الحركة والايماءة بطريقة أدائية جمالية ترتبط بفعل التلقي الذي يتفاعل بدوره مع تأثيرات البث النفسي والروحي لذلك الجسد ليشكل فضاءه التعبيري .

المبحث الاول

الازاحات الدلالية للجسد في فضاء العرض المسرحي

يتميز جسد الممثل في المسرح بقدراته العالية على تقديم كل معقد من المعاني والرموز والدلالات بوصف الرمز المادة الرئيسية للتشكيل الجسدي اذ يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وافعاله وسلوكياته على خشبة المسرح , فضلا على انه ينم عن الهوية الجنسية العرقية ، وبمقدور الجسد التعبير عن المكان والرمز وعن المحتوى القصصي من خلال الاداء الصامت والحركة ، والاهم من ذلك انه يتفاعل مع لغات الخشبة المسرحية ، مثل السينوغرافيا والصوتيات .

لقد اعتمدت فنون ما بعد الحداثة لغة الجسد بوصف هو اساس بناء الصورة والانفعال على فرض ان الجسد في المسرح يعني خروجه عن المعيار المحدد للفعل بالدراما ، وهذا يعني ان التركيز على جسد الممثل هو تقديمه كمعطى متعدد الابعاد لا يخلو من تراكمات ثقافية ، فقد جاءت محاولات كروتوفسكي كرد فعل قوي على مسرح (البولفار) القائم على الرتابة والابتذال وكذلك العجز عن الابتكار ، ان هذه المحاولات جاءت لتخليص المسرح من لغة الحوار المنطوق (zadin,2006,p67)

ان جسد الممثل في المسرح هو المرسل والمتلقي للفعل ، والمستجيب والمستجاب له والباث والمفصح ، وبالتالي فانه يمتلك لغته الخاص في طرح الافعال وبثها ، وان هذه اللغة تسهم في كشف الانفعالات البشرية تجاه الواقع ، كشفا يتراوح بين الافصاح عن الفعل الادائي او التلميح به بين الوعي واللاوعي وهذا ما يتحقق في اداء الممثل عندما يتحول الاداء الى اداء ذاتيا مرة وموضوعيا مرة اخرى ، وان هذه اللغة قد اكتسبها الجسد من الكلمة المنطوقة ، فأنها تدعم بتعبير جسدي ، وربما ينفصل التعبير عن الخطاب ويؤدي الممثل بشفتيه رسالة ما ، فانه ينقل بجسده رسالة اخرى في نفش الوقت ، فحركات الممثل تبث تلك الرسالة باعتبار ان العرض الأدائي فنا مرئيا ، ولان الجسد متعدد الوظائف كونه يساهم بنقل تلك الرسالة بأشكال متعددة .(ragap,2012,p13)

يرى الباحث ان جسد الممثل ليس مجرد شيء مرئي واقعي بين المرئيات انه مرئي رائي يحافظ بينهما على مسافة معينة ، ولكن تلك المسافة هي ليست فراغ فهي ممتلئة بالتحديد باللحم وكما هي مكان ذو رؤية سلبية فهي تحمل رؤية ايجابية ، وكذلك هي مسافة المرئي الخارجي للجسد ، وانه لوصف سيء ان نقول ان الجسد يعرض نفسه من جانب واحد ، او نحن نبقى في جانب معين من الجسد انه يمتلك داخلا وخارجا ، والعرض الاحادي الجانبي للجسد هو شرط كي يكون جسدا رائيا ، هذا يعني انه لن يكون مرئيا بين المرئيات ، انه ليس مرئيا ناقصا انه مرئي نموذجي .

وعندما يقال أن الجسد رائي فلابد لوجود شيء من خبرتي عنه يؤسس ويعلن رؤية الاخر له ، او الرؤية التي تعكسها المرأة ، هذا يعني انه مرئي لي من حيث المبدأ او على الاقل هو محسوب من المرئي الشامل الذي

يعتبر هو مرئي لي جزأ منه ، ويعني في هذه وجهة النظر أن اللامرئي مني يعود الى نفسي لكي ادركه – فكيف اعرف ذلك الا لان ما هو مرئي مني ليس مطلقا لي وانما هو لحم قادر على احتواء جسدي وعلى رؤيته – وانني بواسطة العالم فقط اكون مرئي وموضوع فكر .(ponte,1998,p244)

لهذا نجد أن مسرح ما بعد الحداثة سعى الى الكشف عن مساحات بوح جديدة الى الحد الذي يصبح به الجسد بلا اسلوب ويصبح اداء الممثل منوعا بلغات الاداء المتعددة ، في الحركة والغناء والصفير والرقص الطقوسي ، وهو ما يلتقي في بعض جوانبه مع توجهات بعض السرياليين اللذين يقومون بتفكيك البنية والشكل للوصول الى عالم الصور والاحلام والهذيانات واللاشعور والكوابيس .(ragap,2012,p50)

يرى الباحث ان بعض الاتجاهات التي اعتمدت على التقنية الداخلية للجسد هي اتجاهات التي رأت ان التعبير الجسدي للممثل يتبع اعمال الذهن ، ويأتي تجسيدا للعواطف والانفعالات المحفزة له على الاتيان بالفعل المسرحي الذي يبدو للمتلقي حاملا دلالات تلك الافعال .

وقد كان (ستانسلافسكي) احد اهم هذه التجارب عندما توصل ان المسرح هو بالتالي فن الممثل ينبغي ان يكون محاكيا للواقع ، بعد اعادة صياغة ذلك الواقع وتهديمه وسعا الى تحقيق ذلك من خلال مجموعة من التقنيات التي ضمنها نظامه المعروف بالواقعية النفسية ، وكذلك سعا الى ان يعبر المسرح عن كل ما هو عالمي وان يحمل الدلالات والمعاني لجميع البشر على اختلاف ثقافتهم ، وفي بداية تأسيسه لأسلوبه المسرحي والمعروف باسم النظام فقد اعتمد (ستانسلافسكي) على التقنية النفسية ، حيث رأى انها انسب اسلوب يمكن ان يعبر عن كل ما هو انساني وعام ، أي يمثل الجنس البشري باختلاف انواعه ، ومن ثم يجسد جوهره ، الامر الذي يمكن ان يوجد في اعماق الحياة الداخلية للممثل ، مما دفعه الى مطالبة الممثل الابتعاد عن تقليد الحياة بصورة مباشرة وانما عليه السير في الطريق الذي يؤدي الى معايشة هذا الواقع .(alkashf,2006,p72)

ان جسد الممثل وحركته وانفعالاته لا بد ان ابعادها من كل ما هو مسطح ومن كل شكل ومن كل صيغة ، حيث تتولد حركة الممثل بحركات متتالية في ادائه الجسدي ، فيخرج عن الشخصية حينا ليدخل في نسيج شخصية اخرى ، ثم شخصية ثالثة ، وينتج عن هذا الاسلوب نظاما حركيا يبعد الممثل عن الحركة الالية والمملة والمتكررة ، وعلى الممثل ان يتمكن من الايقاع ولجسد الممثل خاصة حيث يكون الجسد هو الاكثر حضورا والاداة الفاعلة التي يشغل بها الحيز ويعلن من خلالها على تنوير المتلقي بالأفعال المسرحية المرافقة للحركة والاداء وفق انتقالات متنوعة .(Hamada,1973,p69)

فقد تم تجريب تطور الاداء الجسدي للممثل في فنون العرض الفرجوية بداية ستينيات القرن الماضي ، بعد التركيز على المفهوم الذي يعرف الجسد على انه مادة لا يمكن السيطرة التامة عليه ، وكنتيجة لازدواجية السيمولوجيا في توظيف الجسد الذي يتأسس من خلال وجود الافعال الباتة من قبل الممثل خلال الاداء ، وبعض العروض التي تعتمد لغة الجسد لا سيما عروض (الكريوكراف) نستطيع ان نحدد ان فعل المثل الادائي لا يجسد الشيء كما هو او كما مطلوب في النص المسرحي ، وانما يستعين المخرج بجسد الممثل كأداة اساسية في رسم الفعل الحركي والصوري ولعلاماتي لإظهار الفعل الادائي .(feshar,2021,p135)

ومن كل ما تقدم يرى الباحث ان الانفعالات الجسدية للمثل لا تعتمد على الفعل الادائي الصامت فقط كما عند (ستانسلافسكي) في المدرسة النفسية بل تعتمد على الحركة والفعل الادائي الذي يصل الى تعابير الوجه والانفال الذي يبثه الممثل من خلال التعامل مع الدور في عملية رسم الصورة المسرحية والتي تشكل اساس العرض المسرحي ، فالممثل ما هو الا فعل جسدي يتطابق مع الكلمة المنطوقة الملفوظة في فعله واحساسه وذاكرته التي تشكل اساسا وركنا مهما من اركان العرض ، فقد اغلب العروض المسرحية على جسد الممثل بوصفه الباث للأفعال والعلامات والدلالات التي تشكل معاني ورموز في رسكم الفعل المسرحي ومن هذا نجد ان بعض المخرجين يحتاج الى ممثل ماهر لحمل تلك الافعال بتقنية عالية من خلالها يستطيع المخرج ان يوظف رؤيته الإخراجية معتمدا الممثل في الدرجة الاساس وهو ما يتعامل به اغلب المخرجين اليوم .

المبحث الثاني

تموقعات الجسد الادائي في المدارس الاخراجية الحديثة

هيمنة الافكار الأرسطية التي شكل كتاب فن الشعر أرضيتها بحث أسست لها احكاما ظلت ماثلة حتى العصور الحديثة على الرغم من كل التقلبات الحضارية والانسانية ، فقد حافظت المؤسسة المسرحية على القوالب والتابوات الأرسطية بحيث لا يستطيع المساس بها اي من العاملين في الحقل المسرحي على مر العصور ، فقد كان جزاء من يمس بها المحاكمة أو الفشل في حينها ، والامر واضح ومعلوم للجميع ما حدث للكاتب الفرنسي (البير كورنيه) في مسرحية (السيد) حين أطاح بالوحدات الثلاث وتعرض لمحاكمة ، أما ما حدث في الرومانسية عند (فكتور هيجو) في مسرحية (هرناني) فقد جعل من البطل قاطع طريق وليس من علية القوم ، وغيرها الكثير ، الا ان ذلك كله من الامور التي اصبحت فتحا كبيرا لا سيما على مستوى النص والعرض وليس النص وحده ، فمن ظهور المخرج المسرحي على يد الدوق (ساكس ما ينغن) وفاعلية التجريب لا تتوقف ، واذا كان المسرح أو العرض المسرحي في فترة الطبيعية يحاول الحفاظ على قدسية النص وايلاء الكلمة المنطوقة أهمية بالغة ، فأن ذلك قد تغيير بفعل بعض المفكرين لا سيما في العصر الحديث الي افرز لنا الكثير من المغايرات منها موت المؤلف ، والتعدد في الاداء ، وتوظيف العلامة وغيرها من الامور التي استطاعت ان تغاير ذلك النمط الي اتسم بالكلاسيكية ، وهنا لا بد من الاشارة الى اداء الممثل لدى (برشت) من خلال تنظيراته ومحاولته في ازاحة أرغونات أرسطية من أجل ايجاد بديلا مغايرا عن الاداء الارسطي التقمصي من خلال انعكاس فكري ماركسي يسعى للإطاحة بالسلطة البرجوازية الرأسمالية والتي تحاول تسليع الانسان أو تشيئه .

فقد تأثر (برشت) بالمسرح الشرقي الهندي والياباني والصيني ومسارحهما المعروفة بالمسرح (الكابوكي) (والنو) بما تمتلكه من طقسية تجمع الجميع في جو يوحدهم ، بحيث تجعل الممثل والمشاهد يعيشون بنفس الروحية .[1] لهذا فقد كانت الاشارة (الجستوس) عند (برشت) من اساسيات عمله فكان الاداء الجسدي الايمائي لا يقل أهمية عن الكلمات ، لذلك فأن ايماءات المجتمع تنعكس وتؤثر في العرض لدى

المتلقي ، لذلك فأن العلاقات الاجتماعية تتأسس على اساس ما تمنحه من هوية للأداء في العرض المسرحي ويتعدد (الجستوس) بتعدد العلاقات الاجتماعية ويتنوع بتنوع الاداء .(ferdrek,2010,p14)

تمكن (برشت) من الخلاص من التزينات والمزخرفات والمبالغة في مكونات العرض ، فكان الاداء الجسدي للممثل خير بديل عن الفراغات في مليء فضاء العرض ، فقد ركز على الاداء التمثيلي وفاعليته وكانت لديه مكونات الشخصية شيء مختلف ، كون الشخصية المسرحية عند (برشت) هي افكار وفعل وخطاب ، كما انه عمد الى فك التباعد بين الصالة والمسرح فأقام العلاقة الوطيدة بين الممثل والجمهور أو بين العرض والجمهور وهنا تبرز عملية المسرحة فب اشتغال الممثلين اللذين ينطلقون من الملحمية السردية ، أي ان يحكي الممثل عن نفسه ويقوم بتقديم شخصية لا بتقمصها ، وان كل هذا فقد استفاد منه (برشت) من المسارح الشرقية لا سيما تعاليم الياباني (زيامي) المترجمة الى اللغات اهمها الانكليزية .(alyas and kasap,2006,p459)

يهدف (برشت) من الملحمة الى ان تقوم الشخصيات بالدور التعليمي / التثقيفي / التحريضي ومن ثم تفعيل خاصية النقد والثورة لدى المتلقي في المجتمع ، فهو في اعماله يبتعد عن الايهام وانما التظاهر بالتمثيل وعند (برشت) التمثيل عبارة عن دلالة على شيء أو أن الممثل يقوم بالدلالة على شيء ما ومن ثم يشي ر الى ذاته هو ويكشف عنها عند الاشارة الى ذلك الشيء .(fadel,2012,p88)

يرى الباحث يقترب الاداء الجسدي للممثل في عروض (برشت) كثيرا من مدارس مختلفة لا سيما في المسرح الشرقي ومن ثم فأن انعكاسه تلك الروح الطقسية ادى الى أن يشترك جميع من في قاعة العرض (الممثلين والجمهور) بحمل فكر العرض التحريضي من أجل أيقاظ عقل المجتمع لرفض الوضع الموجود في الواقع من خلال تنوع الاداء وتعدده , فالممثل في المسرح البرشتي هو ممثل يلعب على أكثر من حبل أدائي لا سيما في العروض المتأخرة التي قدمها برشت والتي وصلت الينا من خلال القراءات النقدية لتلك العروض والتي دونت في متون الكتب .

وعندما ننتقل الى (كروتوفسكي) صاحب مدرسة المسرح فأنه ينظر الى المسألة السيكولوجية الحاصلة بين الممثل والجمهور على أساس انها قائمة على الاداء التمثيلي الذي يتمخض عن حصول مناخ طقسي يشترك فيه الجميع ، لذلك فأن الاداء في مدرسة (كروتوفسكي) لا يعتمد السلوكيات التقليدية في الاداء ، لان ذلك لن يستطيع أن يكشف عما وراء الذات وأقنعتها ، لذلك فهو يبتغي اعماق الذات الانسانية وكيفية الوصول اليها ، وأهم ما يذهب اليه (كروتوفسكي) هو عملية التعرية الروحية في محاولة لإيصال الممثل الى تلك اللحظة الروحية المهمة والتي تؤدي بدورها الى مقابلة العري الروحي بتعرية مماثلة مما ينتج عن ذلك هو اشباع حاجة روحية أمام المتلقين الذين يقابلون العري الروحي بتعرية منهم باتجاه تعرية الروح .(alcashf,2006,92)

كما أن (كروتوفسكي) يسعى أن يقوم الممثل بممارسة الحرية في الاداء عبر الخلاص من عبئ الجسد من خلال بعث الطاقة الروحية التي يحتويها الجسد ، وبذلك يقوم بتجسيد أشكال تؤسسها الفطرة لتنتج عدد من المعاني الدلالية عبر الاشارات والايماءات والتشكيلات الجسدية المختلفة .(alcashf,2006,95)

يرى الباحث أن الامكانات المتاحة والتدريبات التي يقوم بها (كروتوفسكي) في المسرح الفقير تمكن الممثل من أن يقوم بآليات الاداء المتنوع والمختلف نتيجة عمل الروح والجسد في آن واحد كذلك استهداف روح المتلقي الى ذات الفعل ، وهنا يختلف الاداء عند (كروتوفسكي) عن سابقيه أو مجايليه لا سيما عند (برشت) يستهدف الوعي والعقل الا ان (كروتوفسكي) يستهدف الروح الانسانية ضمن طقس يختلف عن الطقس البرشتي .

واذا ما ذهبنا باتجاه (انطوانين أرتو) ومدرسة القسوة أو مسرح القسوة سنجد أن هو الاخر يهدف الى اقامة طقس مبني على أساس الاليات الاساسية للجسد والروح والصوت وجماليات الفضاء السينوغرافي والحركي في آن واحد من خلال تفعيل الاداء الجسدي المختلف ، لذلك فقد تأثر هو الاخر بطقسية المسرح الشرقي ويرى فيه انه ذا نزعة ما ورائية وهو عكس المسرح الغربي الذي يهتم بالأداء النفسي كما يرى أن المسرح الشرقي هو مسرح اداء وليس تمثيل اندماجي خالص يهتم بالشخصية على حساب اشياء اخرى بل هو كل موحد يقيم الطقس الذي يشترك فيه جميع الحاضرين ممثلين وفنين ومشاهدين ولا يعتمد كما هو الحال في المسرح الغربي على الكلمات والحوار بشكل أساس بل هو يحفل بالرمزيات والروحانيات وأشكال الفرجة (safe,2010).

يرى الباحث أن ثمة واقعين متناقضين عند (أرتو) هما المؤثران في طبيعة الاداءات التمثيلية وهما (الباطني-والمادي) وهذا ما ينعكس على الاداء الارتوي الذي يحاول الانفلات من ثقل الماديات الواقعية الى أجواء روحية طقسية ، لذلك فأن هذا التناقض سيكون بحاجة الى أداء مختلف وليس مألوف بل أداء متعدد – متداخل – متغير وغير ثابت لان الشخصية هنا تنطلق من ازدواجية الواقع المتناقض الذي يحقق ذلك الاداء ، وبذلك يتحقق وفق ما سبق الاداء الجسدي الذي يحتفل بالجسد وتكويناته وخطاباته اكثر ما يحفل بالحوار المنطوق الذي كان مهيمنا قبل ظهور تيارات طالبت وسعت الى الاختلاف حتى وصل ذلك الى مسرحنا العربي والعراقي فنجد أن هناك تجارب سعت للمغايرة في تشكيل منظومة العرض المسرحي .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- امتلك الأداء الجسدي خطابه الخاص والذي منحه الحضور الفني والجمالي في العرض المسرحي .
2- اشارات الجسد عبر الانفعال تسعى الى توكيد فاعليته في فضاء العرض المسرحي .
3- أعتمد المخرج على الاهتمام بالجسد وتشكيلاته داخل فضاء العرض المسرحي على خصوصية كل مخرج واشتراطات مدرسته .
4- حقق الجسد كعنصر من عناصر العرض بل أهمها تأثيرا في المتلقي لأنه يخاطب البصر والبصيرة .
5- في بعض المدارس كان حضور الجسد يشكل أحد أدوات الممثل الثورية والتحريضية .
6- امتلك الجسد جماليات الاداء مقابل لجماليات الحوار الملفوظ .
7- حل الأداء الجسدي للممثل بديلا روحيا أو منفذا للروح وطاقاتها عبر تحرره من كل القيود .

الفصل الثالث

أولا : مجتمع البحث

اسم العمل	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
صمت كالباء	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2003
الخشبة والتصفيق	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2008
حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2009
توبيخ	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2013
يونس	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2014

اعتمد الباحث عروض انس عبد الصمد كونه استطاع مشاهدة هذه العروض مشاهدة حية .

ثانيا : عينة البحث

اسم العمل	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	العراق / المسرح الوطني	2003

اعتمد الباحث عينة البحث التحليلية على العرض المسرحي (صمت كالبكاء) معتمدا المشاهدة الحية للعرض .

ثالثا : منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

رابعا : اداة البحث

اعتمد الباحث المشاهدة الحية اداة للتحليل وكذلك المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

تحليل العينة ..

مسرحية (صمت كالبكاء)

اخراج : أنس عبد الصمد .

المكان المسرح الوطني (2002)

عمل المخرج المسرحي (عبد الصمد)

عمل المخرج (عبد الصمد) من خلال اعداده سيناريو العرض المسرحي (صمت كالبكاء) على قضية الانتظار وهو هنا يتناص مع (كودو) في انتظاره الذي طال أمده لكن بلغة الجسد التي تحمل العديد من الدلالات والصور برمزية واضحة حيث السايك الابيض المليء بالأقفال تلك الاقفال التي هيمنت طيلة فترة العرض لكنها لم تفتح أي باب للخلاص من الهيمنة ومن الاضطهاد الذي شكل حضوره عبر الاداء الجسدي للممثلين ، قدم هذا العرض في المركز الثقافي الفرنسي والذي شكل صرخة احتجاج على الوضع الذي كان يعيشه الانسان العراقي وهو ينتظر المخلص ليرفع عنه الحيف من شتى انواع التهميش والاقصاء

والاضطهاد الذي مارسته السلطة عليه في سلب وحريته وهي تستنكر أدميته التي كان ساعيا للبحث عنها للخروج من كل مظاهر السلطة التي مورست عليه .

كان لحضور الفعل الجسدي هيمنة في امتلاكه جماليات الاداء مقابل لجماليات الحوار الملفوظ ، في تشكيل رؤية العرض التي كانت مليئة بالدلالات والصور من خلال الحركة والايماءة والتشكيل البصري ذلك التشكيل الذي يحمل لغته الخاصة وهو يخاطب بصر وبصيرة المتلقي من خلال الاداء الجسدي للممثل الذي جاء منسجما مع سينوغرافيا العرض التي ساهمت هي الاخرى في فرض جمالياتها وسط العلامة والحركة الصادرة عن الفعل الادائي للممثل في توصيل لغة العرض ، عمل المخرج المعد للسيناريو (عبد الصمد) على أن تكون تلك الايقونة البيضاء المليئة بالاقفال متمثلة بالسايك الذي هيمن طيلة فترة العرض ليكون هو الايقونه الاكبر والعلامة الاكبر والتي تحمل دلالاتها الرمزية في تشكيل منظومة العرض ، حيث الجسد المتعلق بذلك الفضاء الابيض والباحث عنه وسط عتمة الواقع الذي يعيشه الانسان العراقي ذلك الواقع الذي افرز شخصيات تبحث عن خلاصها لتجد واقع مغاير واقع مختلف والذي تجسد في ظهور مغنية الاوبرا التي كان لها حضور وسط السايك والذي يمثل بدوره العالم الاخر المختلف الذي هو حلم الانسان العراقي في الوصول اليه وهي دلالة الى (الغرب) والتي شكلت في تلك الفترة أي عام (2002) حلم كل عراقي للخروج من المأزق الذي كان فيه مأزق السلطة القمعية وهي تعمل على سلب حرية وكرامة الانسان ، منذ بداية العرض المسرحي (صمت كالبكاء) ومع فتح الستار يحيلنا المخرج الى اشتغال مغاير من خلال الموسيقى والاصوات التي تحيلنا الى محطة قطار وكذلك الاداء الجسدي للممثل وهو يحيلنا بدوره الى قطار اعمارنا التي شاخت هي الاخرى وسط عتمة مدننا الدامية ، تلك الرحلة كانت واضحة في تجسيد عملية الانتظار وهي تفتح لنا أبواب مختلفة للخروج من هذه المحنة التي ساهمت في موت كل احلامنا وتطلعاتنا ، يحاول الجسد أن يخرج من الايقونة التي رسمت له والتي تمثلت بال (الاطار) الذي وضع فيه وهو يمثل بدلالاته واقع كل انسان وهو يحاول البحث عن مخرج من هذا الوضع .

كانت الافعال الجسدية للممثلين وهما ينتظرنا القطار تحاكي مساحة كبيرة من التأويل لدى المتلقي وهي ترسم دلالات البحث عن مغادرة كل القيود المتمثلة بتلك الاقفال التي أصبحت بمثابة شواهد قبور لموتنا اليومي المعلن ، في حين حققت اللغة الجسدية للممثل حضورها الفاعل كعنصر من عناصر العرض بل أهمها تأثيرا في المتلقي لأنها كانت تخاطب البصر والبصيرة عبر الحركة والايماءة التي تحمل دلالات الرفض للواقع والتي شكلت بدورها فلسفة العرض ، لقد امتلك الأداء الجسدي خطابه الخاص والذي منحه الحضور الفني والجمالي في تشكيل منظومة العرض المسرحي هذا العرض الذي خاطب حواس المتلقي من خلال الصورة التي تمثلت بالحركة والايماءة ، بحيث ظلت قضية الانتظار هي القضية المهيمنة طيلة فترة العرض وظلت الاقفال مغلقة طيلة فترة العرض وهي تعبر لنا من خلال حركة الممثل التي توافقت مع المايم الصوتي (الاصوات المبهمة) لترسم لنا قضية البحث داخل الانسان عن عالم مختلف عالم أخر خالي من الاضطهاد والهيمنة لكن دون جدوى ، لقد كانت اشارات الجسد عبر الانفعال تسعى الى توكيد فاعليته في فضاء العرض المسرحي حيث الدلالات والرموز التي ساهمت في عملية توصيل فكرة العرض ، وقد حل الأداء

الجسدي للممثل بديلا روحيا أو منفذا للروح وطاقاتها عبر تحرره من كل القيود ليشكل لنا منظومة العرض المسرحي الرافضة لكل أنواع السلطة القمعية التي مورست على الانسان العراقي .

ويحاول جسد الممثل في نهاية العرض أن يجد مكانا أخر للبوح عن تطلعاته وأماله من خلال صعوده السلم للذهاب الى العالم الاخر للخلاص من الارض التي كانت هي رفضه الاساس لوجوده لكن سرعان ما ينهي (عبد الصمد) العرض بتحول الطفل الى رجل مسن في لحظة خروج الممثلين وانتهاء العرض ، وهنا يضع المخرج فرضيته التي تؤكد استمرار عملية الاضطهاد وتكبيل حرية الفرد ليس لها نهاية في بلد خلف لنا على مر الازمان سلطات نالت من الانسان العراقي ، كل ذلك تمثل بأداء الجسد المتحرر من كل القيود الجسد الرائي حسب (بونتي) الجسد الباث والمرسل لكل العلامات التي ساهمت في تشكيل اللغة البصرية للعرض ، الجسد الذاتي الذي يخلق توافقه الادائي مع الروح في عملية بوح ينسجم مع الفعل الادائي النابع من تلك الروح القادرة على تطويع الجسد باثا ومرسلا لكل أفعالها الادائية والتي تنصهر وتذوب مع كل حركة أو ايماءة أو فعل يحمل دلالاته في تشكيل صورة العرض .

النتائج :

1- الاداء الجسدي للممثل في العرض الجماعي له دلالته المختلفة في رسم الصورة المسرحية .

2- الصورة والرمز والترميز هما نتاج التوافق للأداء الجسدي للممثل مع مديات السينوغرافيا .

3- الفعل الجسدي للممثل يشكل منطقة التأويل لدى المتلقي والتي تحيله بدورها الى استنتاج القيم الجمالية والفكرية لذلك الفعل .

الاستنتاجات:

1- يعتمد العرض المسرحي الحديث على فاعلية الاداء الجسدي لما يمتلكه الاداء الجسدي للممثل من مقومات بصرية تستطيع أن تغنينا عن اللغة المنطوقة .

2- يشكل الفعل الجسدي للممثل منظومة من العلامات والدلالات والمعاني والرموز التي تساهم في بنية الصورة المسرحية .

3- تعتبر الايماءة والحركة لجسد الممثل مدلولات لدى المتلقي يعتمدها في فك شفرات العرض .

References:

1.Alias and kassab,(2006), *Beirut*,publishers for printing and publishing.

2.ponte , m,m(1998), *the visible and the Invisible*, for al- Tanweer.

3.Hamadeh,I,(1989), *the art of poetry*, Cairo.

4.Fish,E,(2012),*Aesthetics of performance* ,Cairo.

5. Farid,I,(1998),*Borscht his art and his time*, Ibn khaldoun House.

6.Ei-kashef,m,(2008),*Theater and man*, The Egyptian General Book Authority.

7. Shennawa,f,m,(2016),*theater actor performance styles*, Dar AL-Radwan.

8.Evans,R,J,(2012),*Experimental Theater*,Cairo

9.Wright.E,(2005),*Brecht postmodernism*, Cairo.

10.Eines,C, (1996),*Avant-Garde Theater*, Cairo.

11. Seif,M(,20>>2010), *Artu ana The search for pure theater* , qadira.net, literary site.

12. Yunus. B, (1990), *Angels and two Devils*, Dubai Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/521-532

The Physical Performance Of The Actor Within The Shows Of Anas Abdul Samad

(the play silence as the cry as a model)

Haleem Hatif Jasim [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 3/5/2021……..Date of acceptance: 3/6/2021……..Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The body has the ability to effect the audience in the the theatrical show , since he or she is transmitter , sender , seen and viewer of the humanitarian discourse as well the the images and connotations of the theatrical show, it is a tool of communication that substitutes for millions of spoken words, the modern schools of direction focused on the body language of the actor and gave it prominence in depicting facts by different connotations. The researcher studies the physical performance of the actor throughout focusing on the connotational dimensions of the body within the theatrical show , as well as the positioning of performative body within the modern schools of direction depending on the theatrical show (Rebuke) of the Iraqi director (Anas Abdul Samad) , in which he forms the theatrical speech through depending on the body of the actor that holds symbols and connotations to build the show form .

Key Words: performance, body , actor

[1] University of Al-Qadisiya / College of Fine Arts, haleem.jasim@qu.edu.iq .