

خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح

م.د.حيدر صالح دشر

E-mail : haydardaysher@gmail.com

ملخص البحث :

تعددت الوسائط التعبيرية للإنسان منذ بدايات حياته ، حيث كان التمثيل والتشخيص ظاهرة مهمة في حياته دون أن يعلم ذلك لان التمثيل يعبر عن احتياجاته المادية والنفسية ومن هنا انطلقت أهمية التمثيل في حياة الإنسان كطريقة تواصلية مهمة لها خصوصياتها في مستوى عملية التأثير والتأثر، وبعد ذلك تطور مفهوم التمثيل حتى أصبح ظاهرة مهمة لتعبير عن حركات الطقوس الخاصة بمحدودية مكانه وبيئته وصولاً إلى ظهور خاصية التمثيل في العروض المسرحية وفق مراحل متطورة في الاتجاهات والمذاهب المسرحية ليكون طريقة فنية أبداعية خاضعة إلى أساليب متعددة الاتجاهات الفنية ، وبما أن التمثيل والمسرح بدأ في الساحات المفتوحة دون أن يدخل في مسرح العلبة الايطالي، لتتعرف على مستوى خصوصية الأداء التمثيلي في فضاء المسرح المفتوح كون هذا الاتجاه يكون قريب على الإنسان الغير متخصص في مكان عمله وتواجده ،ومن هنا حاول الباحث أن يختار عنوان بحثه الموسوم (خصائص الأداء التمثيلي في فضاء المسرح المفتوح) وانطلق البحث من فرضية السؤال التالي لمشكلة بحثه(هل استطاع الممثل في المسرح العراقي البصري التعرف على خصائص الأداء التمثيلي في المسرح المفتوح) وصولاً إلى تحديد هدفه في الكشف والتعرف على خصائص الأداء التمثيلي في فضاء المسرح المفتوح .

وتناول الباحث في الإطار النظري الذي اشتمل على مبحثين : الأول (مفهوم الأداء التمثيلي) وشمل هذا المبحث مفهوم الأداء التمثيلي عبر المدارس الحديثة من المستقبلين وكويو وغيرهم لتتعرف عن خصوصية مفهوم الأداء وتنوعاته أما المبحث الثاني جاء بعنوان (خصائص الأداء التمثيلي في فضاء المسرح المفتوح) ثم مؤشرات الإطار النظري لتكون أداة تحليل العينة التي اختارها الباحث في الفصل الثالث لتكون قصدية لتمييز حدوثها كواقعة مكانية مفتوحة تعبر عن خصوصية حدوثها وصولاً إلى الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات وثبت بمصادر ومراجع هذا البحث .

The expressive media has multiplied for a person from the beginnings of his life, where representation and diagnosis were an important phenomenon in his life without knowing that because the representation expresses his material and psychological needs, and from here the importance of representation in the human life started as an important communication method that has its characteristics in the level of the influence and influence process, after which a concept developed Acting until it became an important phenomenon to express the ritual movements of the limited place and environment, leading to the emergence of the feature of acting in theatrical performances according to advanced stages in the directions and theatrical doctrines to be a creative artistic method subject to multiple methods of artistic direction Since the acting and theater began in the open arenas without being in the Italian box theater, to get to know the level of specificity of the representative performance in the open theater space, because this trend is close to a person who is not specialized in his workplace and presence, and from here the researcher tried to choose the title of his research tagged (The characteristics of the representative performance in the open theater space) The research started from the hypothesis of the following question to the problem of his research (was the actor in the Iraqi visual theater able to identify the characteristics of the representative performance in the open theater) to determine his goal in the detection and identification of the characteristics of the performing performance in the open theater space. The researcher discussed in the theoretical framework that included two topics: the first (the concept of representative performance) and this topic included the concept of representative performance across modern schools from recipients and Kobo and others to get to know the specificity of the concept of performance and its diversities as the second topic came under the title (characteristics of representative performance in the open theater space) then Theoretical framework indicators to be a sample analysis tool chosen by the researcher in the third chapter to be intended to distinguish their occurrence as an open spatial event that expresses the specificity of their occurrence up to the fourth chapter. Results and conclusions are proven by the sources and references of this research

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا :- مشكلة البحث :

تعد البدايات المسرحية من الطقوس التي كانت تعبر عن نوعية الاحتفال وطبيعة الممارسة الحركات والإيماءات والرقصات التمثيلية والألعاب السحرية ممارسات لجأ لها الإنسان في ضرورة الممارسة الطقسية الشعبية وتنوعت أماكنها إلى فضاءات العرض المفتوح . ونتيجة لهذا تبرز الخصائص التمثيلية وعلاقتها في الفضاء المسرحي المفتوح حسب موقعه المكاني وطريقة الاشتغال فيه كما يؤسس له من قبل العاملين به بعدا فلسفيا وجماليا.

ونتيجة لتنوع الأمكنة المحاطة بعملية التمثيل في تجارب المسرح المفتوح عالميا عربيا محليا فكان علينا ان نبحث عن خصائص الأداء التمثيلي في المسرح المفتوح لأنه يبحث عن الحالة التي تتطلبها مجتمعنا في الوقت الحاضر، وتجارب المسرح العراقي بفضاءات مفتوحة فكان هناك خلطا والتباسا بين خصائص الأداء التمثيلي في المسرح المفتوح وبين الأداء التمثيلي في مسرح العلبه التقليدي .ولذلك يضع الباحث مشكلة البحث بالاستفهام الاتي : (الى اي مدى استطاع الممثل في المسرح العراقي التعايش مع خصائص الأداء التمثيلي في المسرح المفتوح)

ثانيا :- أهمية البحث:

1- تتجلى أهمية البحث: تقديم دراسة عن خصائص الأداء التمثيلي في المسرح المفتوح لطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.-

2-إفادة البحث الممثلين والعاملين في المسرح العراقي والمشتغلين في المؤسسات الفنية و الثقافية.

ثالثا :- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي: التعرف على خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح.

رابعا :- حدود البحث:

1-الحد الموضوعي: دراسة الخصائص الأدائية التمثيلية في المسرح المفتوح

2-الحد المكاني : كشف خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح

3- الحدود الرمائية: 2001-2004

خامسا : تحديد المصطلحات :

1. خصائص: لغويا :خصص..خص بالشيء يخصه خصا وخصوصا وخصوصية والفتح أفصح ،وخصيص وخصص واختص :افرده بدونغيره)) (1) خصائص((الخصيص:الاخص من الخاص او الخاصة الخصوص نقيض العمومالخاصية :خصوصية الشيء خاصيته الخصيصة :الصفة التي تميز الشيء وتحددها)) (2) .
خصائص اجرائيا : وهي مجموعة من المهارات والتقنيات الأدائية التمثيلية التي تميزت بها تجارب فضاء المسرح المفتوح.

2- اصطلاحا

يعرف مارفين كار لسون هناك((مفهومان من الأداء مختلفان ،احدهمايشتمل علناستعراض أيضا ولكنه استعراض الأنماط معروفة ومقننة من السلوك أكثر منه استعراضا للمهارات المعينة)) (3) . أما إبراهيم الخطيب فيعرف الأداء تعريفا فنيا ((هو عملية توظيف كالأجهزة الجسد التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءاتالممثل الشخصية. أما التعريف الإجرائي للباحث للأداء :هو عملية توظيف القدرات الصوتية الجسدية الذهنية بهدف تجسيد وتقديم الشخصية بفضاء المسرح المفتوح. (4) .

ثالثا: الفضاء : اصطلاحا:

((الفضاء المسرحي الخارجي يؤكد أيضا انفصال نظيره المدرك .وحتى عندما يغمره الجمهور فان الفضاء المسرحي ليس جزئا من الفضاء اليومي ولكنه مساحة محدودة ،وحلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية والدنيوية ويشعر الجمهور حين أن بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدودا إلى الفضاء المسرحي تاركا وراء ظهره حياته اليومية)) (5) .

التعريف الإجرائي للفضاء: هو المساحة المتسعة يمثل وجودا محدودا ومتحولا لحركة الممثلين فيه جاعلين منه نقطة التواصل الفني الإبداعي بين العرض والجمهور.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الأداء التمثيلي

أن الأداء التمثيلي له مفاهيم متعددة نحدد من خلالها نوع كل مفهوم لأداء ما وشكله وطريقة عرضه ، وان الأداء بتركيبته وصفا فاعلا مكتمل الجوانب يتخذ لنفسه مسارا اجتماعيا لغويا وسيكولوجيا وماديا .. فضلا عن عناصره السمعية والبصرية لكونها هي التركيبية الفاعلة والمؤثرة تحدد بنوعيات مثل الرياضة والرقص والاستعراض والتمثيل والحركات الأنثروبولوجية أو النموذجية وحتى النمطية كما في الحياة ، وهو في كل المفاهيم الأداء طاقة وقدرة جسدية تنطلق لتؤسس سمة الاتصال والتواصل.

كما أن الممثل في الأداء الحديث ساهم في تقديم أدائه في القرن العشرين بفضاءات متنوعة لخلق اتصال تفاعلي بين منظومة العرض الجمالية وطريقة التلقي بالقرب من الحدث بفصل الجدار الرابع الذي كان معتادا عليه المسرح التقليدي أي كان تأثير البيئة الفضائية أمرا ملحوظ لتعدد خصائص الأداء التمثيلي الذي سوف نشير له مستقبلا في بحثنا هذا ، ومن الإسهامات التي ساهمت وطورت فنون الأداء أراء بعض الفنانين الراقصين والرواد في القرن العشرين ففي ((ألمانيا ساهمت أيضا خلال فترة العشرينات مساهمة فعالة في تطوير كل نظريات الأداء وممارساته من خلال مدرسة الفن (باوهاوس) فهي اول مدرسة تبدأ في دراسة الأداء كشكل فني ، وقد كان اوسكار شلمر هو قائد هذا المشروع ، وقد جذبت كتاباته وتكوينات رقصة التجريدي خاصة باليه 1922) انتباه أوربا كلها الى التكوينات المحتملة لجسد الإنسان في حيز ما)) (6) ، و اوسكار شلمر حاول ان يجعل الممثل المؤدي منتج للعرض من خلال حركاته التجريدية التي تنتج الحدث وتمظهراته وابتعاد الأداء التمثيلي الذي يعتمد على أفكار المؤلف كما عمل به سابقا. معتمدا على التشكيلات الحركية في فضاء العرض لخلق الية انسجامية في الفضاء وفق افتراضات المكان التي يحددها المنظر الملائم لتكوين العرض المسرحي من خلال زمن الحركة والمسافات الأدائية للانتقال من حركة تعبيرية تكوينية الى تكوين آخر لتشكل لنا مفهوم عام وخاص لنمط الشخصية المؤدات .

وبالنظر الى مارثا جراهام وغيرها من رواد الرقص الحديث ((قد أثارت على القيود الشكلية_الصارمة التي تحكم تراث الرقص الكلاسيكي الباليه وفي نفس الوقت الذي رفضوا فيه أساليب الرقص الحر لدينكان وغيرها،والذي يعتمد مبدا اللاشكالية،الغامضة، ومن ثم كانت ابتكارات مارثا جراهام وزملائها بمثابة محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص الذي يعتمد على التصميم المتقن لحركات الراقصين ،بحيث تشكل إيماءاتهم شبكة من الدلالات التي يتم توليدها من اجل إيصالها الى

المشاعر الإنسانية المختلفة، الأمر الذي تؤكد (دوريس همفري) قائلة ان مفتاح الحداثة في الرقص يكمن في العمل من الداخل الى الخارج، ففي هذا يكمن النسق التعبيري المهيمن لجيلنا، وربما للعصر الحديث كله) (ينظر: 7) .

واستنتاجا لما سبق ان جراهام وزملائها اكدوا على حركة الممثل من الداخل الى الخارج وهنا يصبح الممثل مشروع لكشف الدلالات الفكرية والنفسية من لدواخل الممثل وتحويلها الى افتراضات تأسس شبكة من العلامات السميولوجية الخاصة بخصوصية الشخصية لتكون محور الإنتاج الفعلي لمفهوم الأداء والعرض.. وهذا يدل ان جراهام تريد الممثل ان يبتعد عن الجاهزية الكلاشية في الأداء وتحويله الى طاقة منتجة تعبر عن كل ما هو جديد يحمل معاني وأفكار.

وهناك رأي اخريقتح من خلاله " جينالتر ببصيرة نافذة في عملها نظرية الإشارات الاجتماعية من المسرح 1990. هنا الفن المسرحي يعتمد دائما على الجاذبية المزدوجة لوظيفتين موجودتين معا. اولهما هي التوصل التقليدي لقصة ما الذي يتم من خلال الإشارات التي تهدف الى توصيل المعلومات، وهي اسمته بالوظيفة المرجعية " (8)

وهذا يدل على أن فن الأداء يبحث عن العلائق المشتركة المكونة للإنسان وتحويلها كرد فعلي للأداء أشبه بنبض أحاسيس الشخصية التي يمثلها وهذا يتطلب من الممثل المؤدي للحركات الجسدية ان يكون محور للاكتشاف ونقل تلك الحركات التي تتصف بمرجعيات اجتماعية لها الأثر البالغ في تطلع هموم وثقافة المجتمع، وهذا مايقود الممثل الى نقل المعاني الخاصة من الحركات والإيماءات والعلامات الدالة التي تخدم تركيبة المعنى في فضاء عمل الممثل.

وهذا ما يحيلنا لمستوى تلقي الجمهور" ان يفحص تلك العلاقة الثنائية بين المؤدي والمتلقين، وهي العلاقة التي تشمل على بعض العلاقات الاجتماعية كالتوحد والتماهي وسحر الشخصية اوقوة حضورها، والولع وإعجاب الشديد او الامتتان والتيسر الجماعي" (9) .

ويمكن ملاحظة ان فن الأداء يخلق لنا مديات من الأفكار وطريقة تفسيرها وتحليلها وفهم نمذجة إشارات وعلامات أدائية كونت معاني وقيم فلسفية وفكرية واجتماعية وغيرها حسب ما يريد إيصاله للجمهور، وأيضا هناك تفسيرات تكون بعد العرض لجمهور وإثناء العرض وما أنتجه العرض من أفكار ورؤى حسب طبيعته في الاستجابة لفهم الصياغات والتشكيلات، وهذا ما يجعل المسرح يختلف عن بقية أنواع الفنون بقيمه التأثيرية كونه يشتمل على مجموعة من المؤدين ومجموعة أخرى من الجمهور وهذه المشاهدة في طبيعة الحال تكون حية مما يجعلها تتميز بنوعية التلقي لمفهوم الأداء في العرض

وأيضاً تتنوع مستويات أماكن العروض المخصصة لخلق جدلاً فكرياً نفسياً ومعرفياً لمحتويات العرض بتشكيلاته الحسية والمادية.

يرى الباحث: يمكن توكيد حالة الجماليات التي تنبثق عن فن الاداء من خلال تأشير جماليات أخرى للأداء في القرن العشرين وما أثره فيه على الساحة الفنية في مسرح القرن العشرين ونستطيع أن نبين أهم تلك الجوانب ونتطوع أيضاً لتجربة انطوان ارتو ونبحث بجماليات الأداء التي انطلق منها لتأسيس مسرحه مسرح القسوة الذي رأى فيه انه يهنا ،اولا وقبل كل شيء، أن نضع حدا لاستعباد النص للمسرح ، ونعثر ثانية على فكرة لغة وحيدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة ،بدلاً من ان نرجع الى النصوص كنهاية المطاف نهائية مقدسة .

ولا يمكن تعريف هذه اللغة ألا بإمكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء ،وهي تناقض إمكانيات التعبير بالكلمة داخل الحوار. يمكن ان ينتزع المسرح من الكلمة أيضاً إمكانية التفتح خارج الكلمات. والتطور في الفضاء والتأثير الاهتزازي الفاصل على الإحساس .ها هنا تتدخل النبرات، والطريقة الخاصة التي تنطلق بها الكلمة ،ها هنا تتدخل- فيما عدا لغة الأصوات السمعية - اللغة البصرية ،لغة الأشياء والحركات والوقفات ،لكن بشرط أن يمتد معناها، وشكلها وتجميعها إلى إشارات .أي نجعل من هذه الإشارات نوعاً من الحروف الأبجدية .وبما أن المسرح قد وعى هذه اللغة في الفضاء-لغة الأصوات ،والصرخات ،والأضواء والكلمات التي تحاكي الصوت- عليه ان ينظمها) (ينظر : 10) .

و هذا التغيير لمفهوم الأداء عند ارتو نرى م ان المسرح منذ ان اعتاد المفاهيم الأدائية القديمة لم يحقق صلته بالتطلعات الأعمق لهموم وأفكار المجتمع، حيث ركز على النمطية التقليدية في بناء النص وواقعية الأداء وسيكولوجية الثقافة المسرحية، واعتماده على أداء تمثيلي يعتمد على ما دية الجسد والأحلام والأصوات البدائية من صرخات وتمتمات وغيرها جاعلاً من هذا أن يكون الأداء أكثر تفاعلاً ومتوغلاً بدواخل الشخصية لجعل المتلقي يصل إلى أشياء غير متوقعة من خلال قسوة الأداء وصرامة التحولات الأدائية من حالة الى حالة أخرى معتمد ا على القيم الميتافيزيقية لتشكيل مفهوم الأداء في العرض ويرى ارتو ان الممثل هو أساس تكوين العرض المسرحي من خلال التعبيرات الجسدية في تشكيل الفضاء اي ما معناه ان جسد الممثل هو القدرة الديناميكية لمليء الفراغات الموجودة في العرض .وجاعلها دلالات وتعبيرات تكون بديلة عن كل عناصر العرض المادية واستخدام الإبحاءات بدلاً عن ذلك ليصل المتلقي ان يدخل في تفسير الحركات وتحليلها وفقاً لتجلياته المعرفية والحسية في مستوى التلقي لتلك الأفكار. اما جماليات الأداء عند .بيرشت فقد كان يبحث ((عن فن جديد للمتفرج أساسه

جدلية الاندماج والتغريب ؟ تتصف فيه الحاسة النقدية للمتفرج حتى يخرج من العرض المسرحي وهو يفكر في تغيير العالم)) (11) .

ان برشت أراد من الممثل يدرك مسألة الجدل الديالكتيكي حتى يفكر في دوره وارتباطه بالأدوار وبيتعد عن الاندماج كما في المسرح الأرسطي الواقعي وإرادة من الممثل أن يثير في نفس المتفرج فعل التناقض الموضوعي لا متأثر تأثيرا عاطفيا بالأحاسيس والمشاعر التي تنبض منها سيكلوجية الشخصية بل أراد من الممثل ان يعلق على الشخصية لايتقمصها باحثا في جزئياتها وتكويناتها الفكرية من خلال المعطيات الخارجية والداخلية لكي تكون له لحظة انطلاق لمعرفة وعي وتصرف وتكوين الشخصية .

وننتقل الى تجربة بيتربروك ورأيه في أهمية انطوي عليها الأداء له جماليا بان يحاول((كل ممثل توصيل حالة داخلية ما من خلال انتقال الفكر موظفا الصوت البشري والإيقاعات الجسدية ليكتشف من خلالها الحد الأدنى من العناصر للوصول إلى الفهم ومطورا لغة جسدية بعيد عن دلالتها السيكلوجية ،ومجازا لصور المحاكاة ولأنباع التي تنطوي عليها النزعة السلوكية الاجتماعية)) (12) .

ونرى ان بروك أراد أن يستفيد من تجارب ارتو وكروتوفسكي ومن وجهة نظري ارى هناك تشابه بالمنهجية التمثيلية لكلاهما ليصبح أيضا طريق بروك السعي إلى تطوير لغة التعبير الجسدية للممثل بحيث يتناسق مع صوته عن طريق تدريبه على اكتشاف معنى الكلمات من خلال تحليلها للبحث عن أفكارها وتحويلها إلى مفاهيم أدائية معتمدا على إيقاعات اللغة ودلالاتها التي ترتبط بمعان وتحويلها بوساطة البحث للارتجال..

وان صيغة ((الفقر في المسرح تبحث عن جمالية تبتعد عن البذخ وإسراف الفنان وتمتد لتصوغ حلما بالتححر من كل القيود الزائفة والزائدة التي تعترض التطور الطبيعي للإنسان.وقد كان من الطبيعي ان تتشكل ملامح هذا الحلم على الخشبة وان تظهر في تفاصيل الإبداع المسرحي .فوجدنا المسرح الفقير يركز على الممثل الذي لا يتوسل ألا بجسده لتحقيق الفرجة)) (13) .

واستنتاجا لذلك ان كروتوفسكي أراد من فن الأداء وطبيعة عمل الممثل ان يركز على تعويض الأشياء المادية التي كان معتادا عليها المسرح التقليدي بإمكانيات الممثل الجسدية والتعبيرية منطلقا من تلك النظرة الاقتصادية للمحتويات المادية بل يجعل من الممثل أن يكون باحثا بفنون أدائه ساحرا كي يخلق طقسا خاص بذاته محاولا الوصول إلى هذا الاحتفال عوضا عن الأسطورة والخرافة لجعل هناك رابطا روحيا متفاعلا بين الممثل والجمهور وجعل بعض المثيرات على الحواس نقطة تفاعل الممثل مع الحالة النفسية يقابل ذلك الجمهور يدخل بنفس التحسس كرد فعل حسي مادي.....اماكانتور يرتبط الأداء

التمثيلي ((قبل كل شيء بمصطلح هام داخل جماليات فنه المسرحي -ومفهوم ((بداة الواقع)) باعتبارها قيمة مستقلة ،تتواجد قبل ظهور العروض المسرحية فوق الخشبة ،حيث تمارس وتطبق. ويفهم كانتور الوجود البدائي المسرحي-ليس باعتباره وجودا مسرحيا داخل ذاته ،حيث تمثل هذه الذات سبب تحرك الممثل ،وأدائه المسرحي)) (14) .

و هذا مما جعل كانتور يريد من الممثل أن يستفيد من تلك التقنية بتطوير فنونه الأدائية لا الرجوع كمرتكز للتقليد الوصفي بل ينطلق لكي يؤسس له منظومة اشتغال جيدة تقوده الى نقطة الاستلاب التي يسعى اليها كانتور للوصول بعمله لإظهار حالة التهميش والموت التي جعلت الإنسان يكون لها ضحية دون أن يتوغل في معرفة أسبابها.

المبحث الثاني : التشكيلات الادائية للمسرح المفتوح

ان لكل تجربة فنية تأثيرات بيئية فكرية أيولوجية تكون امتداد لها أو قريبة لها بعض الشيء، وهناك تأثيرات عديدة منها تكون ذاتية لدى الفنان ومنها تكون بتأثيرات علمية لتجارب أخرى. وان كل عمل فني لايمكن عزله عن تلك التأثيرات ..وان الأعمال الفنية جاءت نتيجة اكتشافات وتجارب من تطور و حاجات المجتمع لها.

ويتكون اي عمل فني مسرحي من خصائص وعناصر فنية تكاملية ، وا لأداء جزءا أساسيا من انجاز وتكوين العرض المسرحي ، والممثل بقدراته الذاتية مما توصل إليه من خلال الخبرة المتراكمة تكون أمام أساليب بعض المخرجين العالمين الذين عملوا في تجارب فضاء المسرح المفتوح كان لكل منهم خصوصية في التعامل جعلت الممثل أن يكون تحت تأثير تلك الخاصية لكل مخرجا منهما.

و هناك أداء ممثلين تطور وفق مناهج و أفكار تطور أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين نتيجة ما تأثر بها هؤلاء من تيارات ومذاهب فلسفية.

فلا بد من ذكر أي خصوصية في الأداء تتمثل بأسلوبية الإخراج والخصائص الأدائية التي عمل على أساسها في فضاء المسرح المفتوح من المخرجين العالمين مثل مايرخولد ،برشت،ارتو غروتوفسكي ،باربا

،ششئر جوزيف شايكن وغيرهم من الذين أسهموا قي تطور خصائص فنون الأداء الحديث وفق تعدد وتنوع مستويات فمضاءات العروض المفتوحة.

فيسفولد مايرخولد (1874-1940)

بدأ مايرخولد بإيجاد خصائص أدائية جديدة هدفه كسر الإيهام الواقعي جاعلا المتفرج أن يستخدم خياله خلافا عن ما موجود في المسرح التقليدي ،وقد كانت فلسفته النابعة من تغيير الواقع المتعارف عليه بوساطة أفكار اكتشافيه جديدة منها((الابتكارات المؤصلة الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي بإسقاطاته الضوئية للصور الفونوغرافية والإعلانات التي تعلق على الفعل او تعلي منه والملابس المبالغ فيها والإيحاءات الضخمة للديكورات المجردة)) (15) وهنا يبين لنا مايرخولد بان اتجاهاته الإخراجية ولأدائية تؤكد خطواته المادية الجسدية التركيبية للممثل وكسر حاجز المسرح العلبة الايطالي والخروج من عالمه المؤلف والمعناد وهذا ماجعل مايرخولد يؤكد على مفهوم الغروتسك*..وبيعني المبالغة التي تتسم بقرار مسبق عما هو الحال مع تغيير المعالم الطبيعية مع التأكيد على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكون من جراء ذلك) (ينظر : 16) .

يرى الباحث ان مايرخولد اعتمد الغروتسك كطريقة وخاصة في أسلوبه الأفكار لتكون خاصة للتعبير ليخلق حياة بكل إرهاباتها من خلال الأماحتمل الشرطي لذلك يحاول خلط المفاهيم الشكلية الأدائية ليجعل منها حالة بعيدة عن المؤلف التصوري ثم انه حاول أشراك المتفرج بالحدث منطلقا من ان يعد المشاهد جزءا من الحدث الدرامي وسعيا إلى تحطيم الجدار الرابع وجعل حالة العرض المفتوح مكان منظم لخدمة العرض لكي يخلق التواصل بين الممثل والمتفرج و ان الفن لا يؤثر الا عبر الخيال وبهذه من الناحية الإبداعية معتمدا على أفكار المؤلف وبناء الشخصية من الناحية النمطية في الحياة .

وقد رأى ستانسلافسكي خطورة استمرارية تجربة مايرخولد على الممثل ذلك لكونه يكلفهم بما هو اعلى من طاقتهم وهذا يعني براى ستانسلافسكي انتهاك حرمة الجهاز الخلاق عندهم، لذا قام مايرخولد بدراسة تكنيك الحركة على خشبة المسرح بإيجاد ما يسمى با (البيو ميكانيك) وإدخال الموسيقى بصيغة جديدة متأثرا بنظرية فاكنر بان تكون الموسيقى جزءا من العرض وبيئته وبنيتة لا عنصرا تزيينا فاستخدمها مايرخولد بوصفها عنصرا اشد انتباه بمستويين الأول فوق الخشبة بان يكون هادئا والثاني محفزا للمتفرج بتواترها مع الأداء بان لأتسمح للمتفرج بالشروود أولا الابتعاد عن العرض)) (ينظر : 17) .

أن الأداء في مسرح مايرخولد ينطلق من كون الممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح وان كل ماهو خارج منه مهم بقدر ما هو ضروري له وذلك فان مايرخولد ركز على الفعل المسرحي بوصفه حركة خارجة للممثل ثم انه يطلق لغة الجسد معتبرا الكلام محطات مسرحية مؤكدا على الحركة ثم الكلمة ثم الحوار حتى انه يرى أ على المؤلف المسرحي أن يبدأ بكتابة المسرحيات الإيمائية قبل الشروع في كتابة المسرحيات الحوارية. ذلك لان مايرخولد في المسرح الشرطي كسر تقليد الممثل لميزانسينات ترتبط بالديكور على خشبة المسرح حينما جعل الممثل بجسده بؤرة الأنظار بالنسبة للمتفرج فعلى الممثل في هذه الحالة ان يتحكم بجسده وتنظيمه ومعرفة كيفية استخدامه على الخشبة. (ينظر : 18) يجب عليه ((ان يحفز هذا الخيال لايتترك عاطلا)) (19) .

وان مايريد ان يتوصل اليه مايرخولد بواسطة جسد الممثل ان يخلق من الأشكال المادية الثابتة لينطلق من عالم تخيلي ليكون جزءا من المسرح الطبيعي الحر ..وهذا مايقابل أنه حاول الى تغيير الأداء المسرحي للممثل لبناء شكل العرض لفضاء المفتوح بطريقة جديدة معتمدا على

(الاسلابة) ..اذلا بد للممثل ان يكون ضمن أطار هذا التغيير الذي أوسس له في أداءه الحركي في فضاء المسرح المفتوح.

ويرى مايرخولد ((ان المسرح الشرطي يحرر الممثل من هيمنة الديكورات ،ويقدم له فراغا واسعا ذا إبعاد ثلاثة وأفضلا ساليب التكنيك الشرطي تحطيم المكانة المسرحية المعقدة)) (20) .

أن تأكيد مايرخولد على تحرير طاقة الممثل يؤكد بساطة الأداء إلى حد الأدنى حينما يجعلنا أما م أمكانية الممثل المستقل . الذي يعتمد إمكانيته الحركية في الفضاء لينتج لنا مدلولات وإشارات وإيماءات لها أفكار فاصلة ومتنوعة لخدمة شخصية العرض . وهذا ما يحيلنا إلى نشاط الممثل الذي يؤكد على تكنيك حركي خارجي ميكانيكي بدلا من الأداء المسرحي الذي كان معتادا عليه في المسرح الواقعي

بيتر بروك (1952)

بدأ بروك مسرحا تجريبيا لمجاميع من الشباب ضمن فرقة شكسبير الملكية وقد استند الى مبدأ التجريب الذي كون من خلاله أعماله وخاصة مع الممثلين الذين فرض عليهم يتخلصوا من تجاربهم القديمة من الأداء الواقعي المتمثل بالطريقة النفسية لستانسلافسكي فقد بحث عن خصائص بديلة عن ذلك ، فوجد الأصوات ولا إشارات والحركات التي تأثر من وجودها من مسرح ارتو ونتيجة لهذا ركز بروك على اكتشاف (الكلمة الصرفة والكلمة الصرخة) واستطاع أن يتوصل بان الكلمة جزء من الحركة فمثلا هناك

حركة تعني الخديعة او السخرية أو الثورة ،ثم بدء العودة الى اللغات البدائية والحيوانية القديمة فاستخرج منها أشبه بالأصوات التي تتسق مع الحالة المراد أدائها مثل أصوات الجياد واصوات الهنود الحمر وغيرها.

واستطاع بروك ان يلجأ الى نظام لتمارين الجماعي والقص واللصق لخطورة تحول الممثل الى قالب ثابت ؟ومتى يتلخص من ذلك تقوم مجموعة من الممثلين بعرض صفات شخصية واحدة .

وهذا ما اكد عليه بعض المخرجين السابقين مثل ارتو وبرشت وغرتوفسكي مما استفاد منها كآلية لأعداد العرض من ناحية الأداء ،ولكن الهدف الأسمى لبروك يأتي خلال توطيد بين الممثل والمتفرج وهدفه الاسمي للقضاء على الأداء الكلاشني والسطحي في الأداء ولهذا لجأ الى قرى افريقية سعيا الى الالتقاء بجمهور تلقائي تتوفر عنده القدرة الغريزية على الخروج من الواقع الى الخيال . (ينظر : 21) .

وأیضا من الخصائص التي أكد عليها بروك لاشتغاله مع الممثل ليوفر ((مانسميه بالحرية الكاملة للممثل لغرض التعبير عن الشخصية بوساطة الابتكار والسيطرة على أدواته والتعبير المتواصل معطيا الممثل الحرية والارتجال والسرعة في الانتقال من حالة إلى حالة أخرى ويحذر بروك من حفظ الدور ولانزلاق إلى المهنية والجمود)) (22) .

يرى الباحث : فالممثل عند بروك باحثا عن كل ماهو جديد يعطي للعمل المسرحي قيمة إبداعية من خلال التجارب التي تصله إلى الوصول لمفاهيم الشخصية بشكلها المعاصر الذي يتطلبه العرض وفق الرؤية التي يمتلكها بروك من الناحية الخارجية ليؤسس ممثل يستطيع أن يتماهى مع الدور في فضاء المسرح المطلوب حسب بئيته الخاصة لتكوين العرض.

وقد اعتمد بروك دائما باختيار فضاءاته المسرحية للأداء التي تكون خالية وبعيدة عن المدينة كالأثار والمناطق المهجورة والكهوف وغيرها.

وأیضا الممثل عند بروك لابد ان يتعلم الرقص ليعبر عن رشاقة الجسم من كل حركة جسمانية ثابتة او متحركة مع حساب الدرجة الإيقاعية لها ،ولهذا فانه يعطي للحركة أهميتها وهذه مسؤولية لا تأتي الآمن خلال التدريب المتواصل فردي او جماعي بغية خلق الحركة المناسبة للفعل المسرحي)) (ينظر : 23) . اما القدرة ((الخيالية والروحية بين الممثل والجمهور هي في الحقيقة علاقة تفسيرية ،وتعاون مبني على نظام الإشارات السيمونطوقيا يحاول كل منهما يترجم الإشارات المادية إلى عناصر عالم اخر مفترض)) (24) وهذا يدل على ان بروك يحاول استخدام الأشياء المادية وتحويلها الى أشكالإيحائية تتعارض مع

قيمتها الأصلية لكي يكون لها تفسير دلالي لمعنى آخر. اما المكان ((فيكون المسرح مكانا يتعايش معه الجمهور مع مكان وزمان العمل المسرحي الحقيقي جنبا الى جنب مع زمان ومكان العمل الخيالي)) (25) .

اما غروتو فسكي يعد من أهم المخرجين البولنديين وتتعرف من خلال ذلك على اهم الخصائص الأدائية التمثيلية التي تعامله بها من خلال معاملته المسرحي في أعداد العروض المسرحية بعيدا عن مسرح العلبة الايطالي وصولا إلى أماكن مفتوحة ما يخلق وحدات مشتركة من الأفعال وردود الأفعال مؤدين وممثلين ((غروتو فسكي لا يستخدمون الأثاث او العناصر استخداما طبيعيا بل تلك التلقائية الخلاقة الطفل وعلى هذا النحو فإرض المسرح يمكن ان تكون بحرا او سطح مائدة او مسند او مقعد او قارب او زنزانة لحين اداء اي شيء)). (26) .

ومن هذا المنطلق حاول غروتو فسكي البحث عن الذات ليكتشف من خلالها قدرات الجسد لإيجاد ارتباطات الإنسان بالفضاء الكوني الذي ينتمي إليه فكريا واجتماعيا وحتى فلسفيا وهذا فالممثل لديه ((رهاب يخلق الطقس الدرامي ويقود الجمهور اليه في نفس الوقت يعني التوتر السيكولوجي بين الممثل والمتفرج والمهم ان تدرس ما وراء قناعنا اليومي فالممثل لا بد ان يستخدم دوره كما يستخدم الجراح مضعه ((ينظر : 27) .

يرى الباحث : وان الأداء التمثيلي في المسرح الفقير مرتبط أيضا بطريقة مقننة من قبل المخرج. ولهذا السبب يعد الأداء في المسرح الفقير نشاطا معيناً للممثل يدفعه للمشاركة فيه ويعتمد الرغبة في تحسين المهارات والعادات الموجودة لديه بالتجارب المسبقة وهو ما يسمى بالتوحد والبتقمص الوجداني عبر المحاكاة .

وفي مسرح الشمس للفرنسية إريان منوشكين والذي سمي بالمسرح التعاوني ماهو المسرح يبحث بعمق عن الاحداث السياسية والتاريخية، ولاستفادة من التصور التاريخي وجعله مهمة لها امتداد على حياة وتطلع الانسان بما له من تأثير. ومن الخصائص الادائية التي اعتمدت عليها (أريان منوشكين) هي خاصية الارتجال حيث تقول ((انني حين اقترح فكرة الارتجال أريد أيضا أن يكون نص . اقول سيكون جيدا لو حاولت ان تفعل هذا وذلك ولكن الممثلين يخرجون شيئا مختلفا كما اقترحت . وفي معظم الحالات تكون لديهم اللمسة الاخيرة ودوري هو البحث عن تركيبة تتوافق فيها الارتجالات . وبعض هذه الارتجالات لا تحتاج الى تعديل ودور المخرج هو مساعدة هذه الارتجالات على التطور)) (28) .

وهذا يدل ان الممثل الذي يتعامل مع الأعداد الارتجالي يكون له وعي كبير متدرب لما يقوم بتحضيره لاضهار الشخصية بما يناسبها من أفعال مترتبة يجب ان تكون عليها، وهذا لاياتي الا عن طريق المحاولات الاكتشافية عدة مرات حتى يصل فيها الى الشخصية المراد تقديمها .

أما فيما يتعلق في مجال تعامل الممثل مع السينوغرافيا((حيث بدأ واضحا في الحال ان أفضل طريقة ان يمثل الممثلون حول ا المشاهدين ويكون لدى بعض المشاهدين فرصة لمشاهدة العرض كله من اعلى ومن احدى الجوانب .وهذا في الواقع كان نموذجنا)) (2) وهذا يدل أن طريقة حركة الممثلين من جوانب الجمهور هذا يدل ان الممثل يحتاج الى وسائل اتصال متعددة

-جوزيف شاينكن

بدأ جوزيف شاينكن العمل ، في المسرح الأمريكي واتجه عمله مرتكزا على فضاء المسرح المفتوح الذي يشعر بخصوصيته التأثيرية على المشاهد من الناحية النفسية اولا ومن الناحية الفكرية ثانيا مستفيدا من قدرات الممثل الباطنة وتحويلها الى انفعالات يطلقها الممثل ليتمكن من تجاوز الأداء النمطي وصولا الى حالات تظهر القيم النفسية الخفية التي لا يمكن إظهارها من قبل وعليه كانت خصائصه الأدائية التي كان لها الأثر في تطور وانجاز عرض مسرحية (الحية)التي تم تجسيدها من خلال خمسة ممثلين تشابكت أجسادهم مع يعظهم العض -فقد تم تقديمها في صورة قوة حياتية ايجابية ،اما الإله (الذي اتخذ صورة الإنسان ،وقدم في صورة مغايرة لما لايقدمه الدين) فكان الصوت المعبر عن أشكال الكبت السيكولوجي داخل الممثلين ، إما لعنة الإله فقد عبر عنها من خلال أوضاع جسدية شائعة وجروتسيكية .مثل الأفعال المغلقة ظهرت غير مرة في العرض، وهو ما يظهر عند قتل قابيل لهابيل ، او اغتيال كيندي ، ومارتين لوثر كينج ،وهي أفعال تم أدائها بشكل مشابه لما نجده في فعل القتل الأصلي (primal) (29)

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1- ان خصائص الاداء التمثيلي في المسرح المفتوح تعتمد على الأسس الجمالية التي يقرها المخرج مع الممثلين عرضا مسرحيا مشتركا.

2- يعتمد التمثيل في المسرح المفتوح على كسر الإيهام متجاوزا الجدار الرابع والانتقال الى فضاءات متعددة لغرض اشراك الجمهور بالحدث.

- 3- يتميز الأداء التمثيلي في فضاء المسرح المفتوح بخصوصية تقاطع فاعلية الأداء مع الطبقات الصوتية أما الحركات فهي أشبه بالحركات الراقصة.
- 4- تتميز خاصية الأداء التمثيلي بالابتكار والارتجال و الانتقال من حالة الى حالة اخرى .
- 5- العلاقة بين المسرح المفتوح والمؤلفين مغلقة اذ يقدم المؤلف خطوطا عريضة ويبدأ الممثلون في عملية اكتشاف لحالاتوأشياء وليدة اللحظة.
- 6 - أن الممثل في أداء المسرح المفتوح يعتمد على تنظيم والاستفادة من طاقته الأدائية وصولا الى اكتشاف الخاصية الجديدة في الأداء التي تناسب الشخصية بعيدا عن التقليد.
- 7 - الممثل في المسرح المفتوح يبحث عن ذواته النفسية الداخلية منطلقا من تجاربه الذاتية في أعداد الدور وصولا الى حالة التهكم والسخرية والتحريض.

الفصل الثالث (الإجراءات)

اولا: عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه قصديا وفقا للأسباب الآتية :

- 1- كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه
- 2- تتوافق هذه العينة مع طبيعة الأداة وصيغتها النهائية بما يضمن الالية البحثية وطريقة كتابتها وصولا الى النتائج الدقيقة
- 3- وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث
- 4- كان الباحث احد أفراد الجمهور المتواجدين لمشاهدة العرض مؤكدا بعض لقطات الصور لزواوية العرض وبعض المشاهدين والحركات الخاصة للممثلين المحدد وفق الفضاء.

ثانيا :منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في طريقة البحث وتحليل عينته.

ثالثا: تحليل العينة

تعد مسرحية (جمهورية المجد) تجربة فنية لها خصوصياتها بالانتقال من عالم المسرح التقليدي إلى الفضاء المفتوح حاول المخرج (طارق العذاري) إيجاد سبل علاقة التأثير والتأثر بين الممثل وطبيعة العرض وبين المتلقي الذي يعد جزء من هذا العرض و المكان الذي وقعت فيها الواقعة في منطقة الجمهورية بالقصف الأمريكي على أبناء مجتمعا وفي بداية العرض ((لم يكن هناك نص بالمعنى التقليدي ، بل مجموعة من الانفعالات والمواقف الأدبية والأخلاقية الواعية جمعها المخرج في سيناريو عرض أداء تمثيلي منسجم الروابط الذي جمع القصيدة والأغنية العربية ولانكليزية والمقالة ، هما القصيدة العراقية التي نسجت في لحظة توحد ، جمعت المختص والهاوي والشاعر والكاتب))

وان هذه الانفعالات وما تحمله كان لها الأثر البالغ في حياة الإنسان البصري العراقي، يقابله انفعال الممثل في دوره للمشاركة في تطوير الأحداث في بناء فكرة العرض من خلال الممثلين وهذا ما أكده الممثل (محمد الدخيلي) حيث قال ((ان اغلب المنفذين للمسرحية هم شعراء وكان الأداء شعري وتفاعلي ومتجانس بفعل الأحداث والنص كان عبارة عن سيناريو عرض ثبته المخرج من أراء الممثلين وحدث الواقعة جاء عفوي رغم تحريك المخرج (للممثلين والمؤدين) فكانت النتيجة تؤدي إلى تشكيلات حركية على مكان الواقعة. فتأثير الكلام يقابله لوحات تشكيلية من قبل المخرج يريد ان يظهر جوانبها



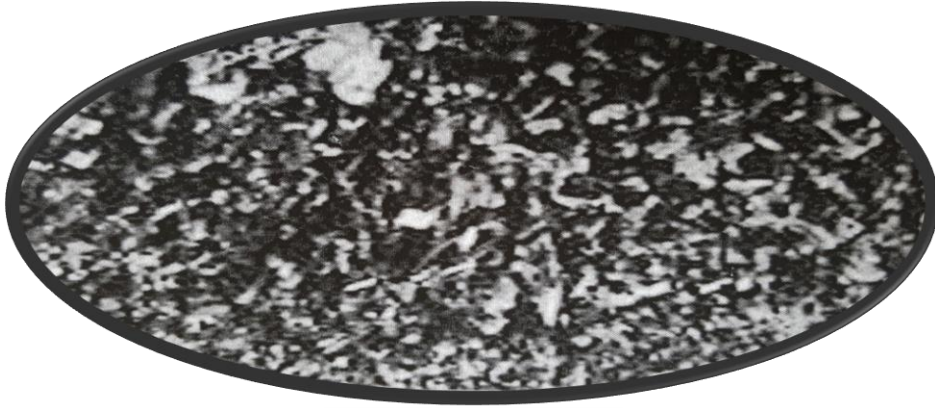
الفنية (33) كما مبين بالصورة رقم (1) اسفل

صورة رقم (1)

اذن الممثل كان له الخصوصية المهمة في بناء مفهوم العرض ادائيا من خلال خلق مساحة من تجليات العرض المسرحي وصولا إلى إيجاد قيم جدلية موضوعية تسهم في تطور أحداث العرض المسرحي لذا اعتمد الممثل على الانفعال والتفاعل مع المكان وجزئيات لحظات حدوث الواقعة التي هدمت ثلاثة عشر منزل وقتل العديد من الأطفال والشيوخ الأبرياء (التجربة الذاتية كانت مفتاحا لدخول الى عالم الشخصيات التي كانت متواجدة في بيئة الحدث، بدأ المخرج مع الممثلين عدة تمرينات للوصول إلى الشخصيات المنيطة بشكل تدريجي دون القفز من حالة الى حالة أخرى معتمدا على إحداث الواقعة وانعكاسها على المجتمع ومعرفة جزئيات تفاصيلها) [تأكيد لذلك أنهم ما يجعل الممثل تواصلها مع

م.د. حيدر صالح دشر خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح

الجمهور أن يكون بالقرب من الجمهور فضلا عن ذلك يعد نفسه جزء من الحدث الذي يكون انعكاس لظاهرة مأساوية كان بالقرب منها والعلاقة بين ((الممثلين والجمهور في مسرحية جمهورية المجد مستمدة من طبيعة المكان الذي قدم فيه العرض وطبيعة الحدث الذي وقع في نفس المكان لذا كانت العلاقة بين الطرفين متداخلة ما بين تبني الممثل لحالات الحزن ومشاركته وتفاعله مع أحداث العرض ((34)) جعله يعكس مساحات من التفاعل والانسجام بين ما يقدم وبين ما يتلقى .. ففي جمهورية المجد المكان عبارة عن انقاض بيوت سبب في دمارها صواريخ طائرات أمريكية عبارة عن أكوام من الأحجار البيوت المهمة لذا كانت المهارات الجسدية طبيعية بحدود التعامل مع جزئيات المكان وتأثيره ، وعدم استقرار الحركات على أماكن غير منبسطة من الأرض ومن ثمة الدخول بين الجمهور كما مبين بالصورة رقم(2)



صورة رقم(2)

وهذه الأحداث التي أدت إلى تجانس أداء الممثلين مع هندسة فضاء العرض وإبراز خصوصيته التأثيرية من قبل فهم الممثل اولا وبناء العلاقة الجدلية بينهما ثانيا.. مما جعل الممثل في حالات من الإشارات لكل منطقة تحمل صفة نفسية واجتماعية للحدث الذي وقعت فيه الضحايا بسبب ما حدث من دمار ، وهذا النوع امن الأداء يتطلب قدرة عالية في أداء الممثلين من حالة شعورية إلى حالة أخرى معتمدا على أدواته



الجسدية
والصوتية
ليكون
دقيقا في
نقل الصور

الدرامية المؤثرة لدى المتلقي وتحدثت عن ذلك الممثلة التي كانت عنصرا مهما في تمثيل احد الشخصيات ثورة يوسف ((العرض تجسدت فيه الكثير من الصور الدرامية ... صوت القذائف سقوط الأجساد محاولة مجموعة من الممثلين القيام بحماية العائلة من خوف الموت)) (35) كما مبين بالصورة رقم 3

صورة رقم (3)

وهذه محاولات أدائية اعتمدت بالخصوص على تجارب الممثل الذاتية والمكان الذي أسهم في بناء الأحداث بشكل متصاعد دراميا حاول المخرج أنيوصف المكان لفكرة العرض معتمدا على إعدادة نفسيا وفكريا وفنيا حسب متطلبات مضمون العرض، ويساعد المكان ربط الأحداث بوحدات رمزية يقوم بأدائها الممثل لذلك المكان المخرج منظم ساحر لبناء القيم الإبداعية والممثل من يتفاعل مع هذه القيم ليجعلها أرواح متنامية مع الأحداث سيما بالمشاهد الخاصة بوقوع أجساد الأبرياء.

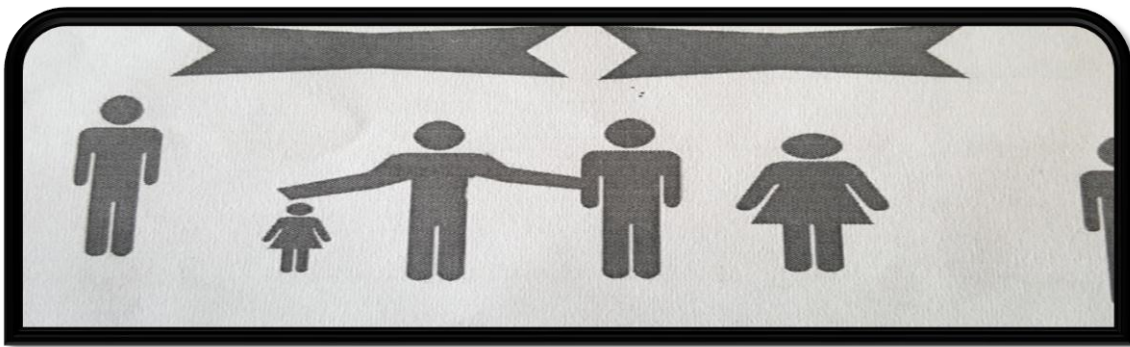
حيث قام المخرج ((بتوظيف وسط المسرح لكي يكون مرتكز للعب التمثيلي الذي ينقل المضامين الفكرية والجمالية التي يريد إيصالها للعرض المسرحي في تأسيس خطابه الدرامي لكي يخلق حلالات من الدهشة بمجاميع الأداء التمثيلي وسحب المتلقي الى الحالات الشعورية التي يتضمنها العرض من قيم نفسية فكرية إنسانية الى أخره كما مبين بالصورة (4)



صورة رقم (4)

فالمخرج الذي يعد هو المساهم في عملية تأليف سيناريو العرض لما حدث في منطقة الجمهورية من إحداثيات أساسية محاولا تنظيم تلك الأحداث بطريقة دراماتيكية الهدف منها يكون الممثل العنصر اللاعب والمهيمن في إيصال الأفكار إلى أذهان ونفوس المتلقين بطريقة فنية إبداعية معتمدا الحركات والتنقلات من مكان إلى مكان آخر ليعطي مساحة من التأويل لدى المتلقي وهذا ما تبين به أحد الممثلين المشاركين في العرض ((ان المخرج حاول ان يوجه الممثلين ان يكونوا اكثر تلقائية في مستوى التأثير ويكونوا جزء من أي حالة لها اثر تواصل مع الحدث))1

مما جعل الأداء التمثيلي أكثر جماليا من خلال استجابة المتلقين لطبيعة الحدث والسبب في ذلك هو إيمان الممثل بما قدم في هذه الواقعة شعوريا وفكريا وفنيا وهذا مما جعل بعض مشاهد العرض تحتاج إلى مناجاة وتداعيات أرواح الموتى لان المكان كان يسمح بالاداء الذي يعتمد على اهات الممثلين وصرخاتهم الطبيعية دون المرور بالمبالغة في تقديم ووصف الأشياء مما(ادى الى خلق حالة حميمية بين الممثلين والجمهورالذي كان قريب من حالة المشاهدة بتعدد مستويات النظر من الإمام من الخلف وفوق سطوح البيوت المجاورة للمكان) كما مبين بالصورة رقم 5



صورة رقم (5)

أن اختيار المخرج لفضاء المسرح المفتوح وتناسج موضوعه العرض وأثرها مما جعل قوة الإيثار والتفاعل بين الجمهور وممثلة العرض بالطريقة أشبه بلحظات حدوث الواقعة وهذا ما فعله مخرج العرض طارق العذاري في فهمه الخاص لقيمتها الواقعة لأثره النفسي والاجتماعي بنفوس أذهان المتلقين حيث كانت الشخصيات الممثلة في العرض تحمل بعض أسماء الموتى الذي سقطوا في هذا المكان من ذوبهم وقرانهم وجيرانهم متواجدين في لحظة تقديم العرض وهذا يعد ان مساحات الفضاء المفتوح في تحديد مسار الحركات وتقطيعها من قبل الممثلين اخراجيا مما جعل للعرض تعدد من الصور الدرامية .

الفصل الرابع

اولا :النتائج

- 1.ان ممثلي العرض اعتمدوا على مجموعة من تأثيرات حدوث الواقعة مما جعلهم ينطقوا بعض الحواريات الخاصة للشخوص المتواجدة في لحظة وقوع الواقعة .
- 2.تفاعل الممثلين مع خصوصية اللحظات التي جرت بها واقعة الحدث مما جعلهم أكثر تأثرا على المتلقين .
- 3.هناك مجموعة من التشكيلات الجسدية للممثلين العرض ساهمت في خلق صور درامية أكثر تأثيرا من طبيعة الكلام المباشر .
- 4.اعتمد الممثلين على الأداء الحسي والمقومات الاجتماعية وتحويلات التجسيد مفهوم الشخصية
- 5.أسهم المكان في أداء الممثلين على التفاعل والاكتشاف وخلق حالات لها تأثير أكثر في مساحات حدوث الواقعة على المتلقين
- 6-جميع الأصوات والصرخات كانت تلقائية بعيدة عن المبالغة وظهرت حالات التشنج.
- 7-تعدد مستويات النظر من الإمام والخلف وفوق السطوح جعل مناطق متعددة من المشاهدة ساعده على قوة الايثار والتفاعل من الممثلين إلى الجمهور .
- 8- روح الفريق الواحد من الممثلين واهتمامهم في طريقة البحث عن أفضل سبل الأداء للفضاء لتقديم شخصياتهم في العرض جعل العرض يكون أكثر إثارة.

ثانيا :الاستنتاجات

- الممثل في مسرح فضاء المفتوح ينتج معاني تعبيرية كإنتاج في بنية الأداء الصوتي واللفظي عبر ثنائية اللهجة المحلية بتداخلها مع الملفوظ مع اللغة العربية الفصيحة .
1. للبيئة المفترضة من قبل المخرج في بناء الدور خاصة في الفضاءات المفتوحة يستخرج من خلاله مهارات تشكيلية حركية إيمائية لتجسيد الأداء مسرحيا .

م.د.حيدر صالح دشر خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح

2. الأداء النفسي والقوة الانفعالية تحدد المساحات الحركية والبصرية في أداء الممثل في فضاء المسرح المفتوح.
3. الهوية المحلية والانعكاسات السياسية والاجتماعية أعطت خصوصية لإنتاج الأساليب المتجسدة في الأداء التمثيلي .
4. الممثل في فضاء المسرح المفتوح يسهم في بناء هيكل وشكل الشخصية المسرحية ضمن الجو العام لفضاء العرض المسرحي .
5. الموسيقى والمؤثرات الصوتية قيمة أساسية في تحديد تشكيل الحركة للممثل لإنتاج دلالات تفاعلية علامية بصريا وحسيا .
6. الحركات المتنوعة التي تشكل ثنائي الجسد للممثل يعكس انطبعا للحضور وإنتاج المعنى المركب مما يجعل المتلقي في حالة من التحليل والاستنتاج الفكري والإبداعي .

هوامش البحث :

- 1- ابن منظور، لسان العرب، م 7(بيروت: دار صادرة للطباعة والنشر،1956)ص24
- 2- إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط،ج1(استانبول: دار العودة للنشر 1989.
- 3- ما رفين كارلسون، فن الاداء مقدمه نقديه ، ترجمة منى سلام ، (القاهرة :اصدارات اكاديمية الفنون الجميله1999) ص 66-69
- 4- ابراهيم الخطيب وآخرون، فن التمثيل ، (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ،1981) ص36
- 5- علاء طاهر ، نهايات الفضاء الفلسفي (القاهرة: مكتبة مدبولي ، 2005)ص8
- 6- ما رفن كارلسون ، المصدر السابق نفسه ، ص 162
- 7- ينظر: مدحت الكاشف ،اللغة الجسدية للممثل،(القاهرة :اصدارت اكاديمية الفنون الجميلة،2006)ص136،137
- 8- مارفن كارلسون ،المصدر السابق نفسه، ص142.
- 9- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء،ترجمة شاعر عبد الحميد،(الكويت : سلسلة عالم المعرفة،258، 2000)ص.
- 10- انطونان ارتو ، المسرح وقرينة ،ترجمة سامية سعد،(القاهرة: دار النهضة العربية ،1973)ص78
- 11- سعيد ناجي ،التجريب في المسرح ،ط1(الشارقة :دائرة الثقافة والاعلام،2009)ص79

- 12- كرستوفر اينز ،المسرح الطبيعي، ترجمة سامح فكري(القاهرة :اكاديمية الفنون وحدت الاصدارات،1996)
- 13- سعيد ناجي، المصدر السابق نفسه،ص78
- 14- يان كوسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور، ترجمة هناء عبد الفتاح،(القاهرة :وزارة الثقافة،1949)ص60
- 15- الزابيثيون، مسرح مايرخولد، ترجمة فايز قزف،(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون 1979)، ص 19،
- 16- ماري الياس وحنان القصاب ، المعجم المسرحي ،ط1(بيروت: مكتبة لبنان ،1997)ص67.
- 17- الزابيثيون، المصدر السابق ص 92.
- 18- شريف شاکر، ستانسلافسكي بين النظرية والتطبيق ،(دمشق: اتحاد الكتاب العرب ،1881)ص105،
- 19- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ج1 ترجمة شريف شاکر (بيروت :دار الفارابي)ص50
- 20- فسفولد مايرخولد، المصدر السابق نفسه،ص85*المميزانسين وضع او رسم المشهد على المنصة
- 21- سعد اردش ،المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت: سلسلة عالم المعرفة العدد 19)ص292
- 22- قاسم بياتلي ،بيتربروك والبحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلات فضاءات مسرحية،العددص13021
- 23- بيتر بروك ،ليس هناك اسرار، ترجمة غريب عوض (بيروت :دار الايام للنشر،1998)ص93
- 24- سعد صالح ،الأنا ولانا الاخر(الكويت :مطابع السياسة 2004)ص47
- 25- كولين كونل ،علامات الاداء التمثيلي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر امين حسين رباط (القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للآثار،1966) 247 4-المصدر نفسه،ص249
- 26- ايفانز جيمس روس، المسرح التجريبي، المصدر السابق نفسه، ص 217،216
- 27- المصدر نفسه،217
- 28- دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر امين حسين الرباط،(القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة اصدارات مسرح،1999)ص41 2-المصدر نفسه ص 68
- 29- كريستوفر اينز، المصدر السابق نفسه،ص341
- 30- . بياتلي(قاسم) بيتر بروك والبحث عن الحقيقة . الانسانية. مجلات فضاءات مسرحية 1986.

م.د.حيدر صالح دشر خصائص الاداء التمثيلي في عروض المسرح المفتوح

- 31- علي(ميسون) حوار مع باريا يوجينيو . مجلة الحياة المسرحية العدد55 ب ت.
- 32- طارق العذاري . ملامح العروض المسرحية في البصرة . بحث منشور في مجلة بابل للعلوم الانسانية2005 .
- 33- مقابلة اجراها الباحث مع الفنان محمد الدخيلي . في داره 7-2.
- 34- . مقابلة اجراها الباحث مع الفنان عبد السادة البصري. في داره الواقعة في منطقة الداودية.
- 35- مقابلة اجراها الباحث مع الفنانة ثيرة يوسف كونها من ضمن الكادر التمثيلي في البصرة القديمة الساعة العاشرة صباحا.

المصادر والمراجع

- 1- ارتو ، أنطوان ، المسرح وقرينة ،ترجمة سامية سعد،(القاهرة: دار النهضة العربية ،1973) .
- 2- اينز ، كريستوفر ،المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري(القاهرة :اكاديمية الفنون وحدت الاصدارات،1996)
- 3- الياس ، ماري ، وحنان القصاب ، المعجم المسرحي ،ط1(بيروت: مكتبة لبنان ،1997)
- 4- اردش ، اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت: سلسلة عالم المعرفة العدد 19) .
- 5- افنز(جيمز روز) من ستانسلافسكي الى بيتر بروك . ترجمة انعام الحجار .بغداد دار المأمون للترجمة والنشر 2007.
- 6- بياتلي ، قاسم ،بيتربروك والبحث عن الحقيقة الانسانية ،مجلات فضاءات مسرحية
- 7- بروك ، بيتر ،ليس هناك اسرار، ترجمة غريب عوض (بيروت :دار الايام للنشر،1998) .
- 8- الخطيب، ابراهيم ، وآخرون، فن التمثيل ، (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ،1981)
- 9- الزابيثيون، مسرح مايرخولد، ترجمة فايز قزف،(دمشق :وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون ،1979).
- 10- شاكرا، شريف ، ستانسلافسكي بين النظرية والتطبيق ،(دمشق: اتحاد الكتاب العرب ،1881).

- 11- صالح ، سعد ،الأنا ولانا الاخر(الكويت :مطابع السياسة 2004).
- 12- طاهر ، علاء ، نهايات الفضاء الفلسفي (القاهرة: مكتبة مدبولي ، 2005) .
- 13- كارلسون، مارفن ، فن الاداء مقدمه نقدية، ترجمة منى سلام ، (القاهرة :اصدارات اكاديمية الفنون الجميله1999) .
- 14- الكاشف ،مدحت ، اللغة الجسدية للممثل،(القاهرة :اصدارت اكاديمية الفنون الجميلة،2006) .
- 15- كونل ، كولين ،علامات الاداء التمثيلي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر امين حسين رباط (القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للثاثر،1966) .
- 16- كوسوفيتش، يان ، مسرح الموت عند كانتور، ترجمة هناء عبد الفتاح،(القاهرة :وزارة الثقافة،1949) .
- 17- منظور، ابن ، لسان العرب، م 7(بيروت: دار صادرة للطباعة والنشر،1956) .
- 18- مصطفى، ابراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط،ج1(استانبول: دار العودة للنشر1989).
- 19- مايرخولد، فيسفولد ، في الفن المسرحي،ج1 ترجمة شريف شاکر (بيروت :دار الفارابي)
- 20- ناجي ، سعيد ،التجريب في المسرح ،ط1(الشارقة :دائرة الثقافة والاعلام،2009) .
- 21- ويلسون، جيلين ، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة شاکر عبد الحميد،(الكويت : سلسلة عالم المعرفة،258، 2000) .
- 22- وليامز، دافيد ، مسرح الشمس، تر امين حسين الرباط،(القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة اصدارات مسرح،1999) .