الفكرة المكثفة في خطاب العرض المسرحي القصير

The condensed idea in the speech of the short theatrical performance

أ.م.د. محمد كاظم هاشم
dr. muhamad kazim hashim

الباحثة: اسلام ثائر هادي
asalam thayir hadi

aslamthayrjbart@gmail.com

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

أحتوى البحث الحالي من أربعة فصول أذ جاء الفصل الأول(الأطار المنهجي): في الإجابة على التساؤل الآتي : دراسة الفكرة التكثيفية في خطاب العرض المسرحي القصير والذي تكون السمة الغالية فيه هو معرفة الاختزال في العرض المسرحي القصير؟ وتضمن الفصل أيضاً أهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية فضلاً عن التعريف ببعض المصطلحات. أما الفصل الثاني (الأطار النظري) فقد تضمن: المبحث الأول يتكون من محور :الفكرة المكثفة مفاهيمياً ، المبحث الثاني:، وقد أحتوى هذا الفصل على الدراسات السابقة، وكانت حصيلة الاطار واحتوى على محورين التكثيف في خطاب العرض المسرحي عالمياً وعربياً وشمل مجموعة من المخرجين والكتاب الاجانب والعرب ممن ظهر التكثيف والاختزال في اعمالهم المسرحية ، وأختتم الأطار النظري بعددٍ من المؤشرات. أما الفصل الثالث(الاطار الإجرائي) فقد حدد الباحث عينة مسرحية (اللص) بصورةٍ قصدية و وفقاً لمسوغات معينة، وضم الفصل أيضاً أداة البحث و منهج البحث وقد أستعمل الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينة. وكذلك درس الباحث في الفصل الرابع نتائج البحث و قد أختتم البحث بقائمة المصادر التي أستند عليها في البحث.

الكلمات المفتاحية: (الفكرة المكثفة، المسرح القصير، الخطاب)

Research Summary :

The current research contains four chapters, with the first chapter (methodological framework): in answering the following question: studying the condensation idea in the discourse of the short theatrical performance, in which the valuable feature is knowledge of reduction in the short theatrical performance? The chapter also included the importance of research, the need for it, and the temporal, spatial, and objective limits of research, as well as a definition of some terms .As for the second chapter (theoretical framework), it included: The first section consisted of an axis: The conceptually condensed idea. The second section: This chapter contained previous studies, and the outcome of the framework was and contained two axes: condensation in the discourse of theatrical presentation globally and Arably, and included a group of directors and writers. Foreigners and Arabs who showed condensation and reduction in their theatrical works, and concluded the theoretical framework with a number of indicators .As for the third chapter (the procedural framework), the researcher determined a sample of the play (The Thief) intentionally and according to certain justifications. The chapter also included the research tool and the research methodology. The researcher used the descriptive approach to analyze the sample. In the fourth chapter, the researcher also studied the results of the research and concluded the research with a list of sources on which he relied in the research.

Keywords: (intensive idea, short theater, speech)

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

لقي المسرح منذ الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد مروراً بالمسرح الرومانى والعصر الوسيط وصولاً حتى القرن التاسع عشر بقي المسرح يعتمد البنية الدرامية الكلاسيكية سواء على مستوى النص ام العرض، غير ان المسرح بدأ يتغير مع بداية القرن العشرين بفعل الهزات الكبيرة التي اصابة البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية هذا اثر بدوره على البنية المسرحية بدأ انحسار المسرحية الكلاسيكية لصالح تيارات حديثة تقوم على فكرة التكثيف في خطاب العرض المسرحي والتي تختزل الكثير من المفاهيم الفكرية والفنية والجمالية اذ بدأ المسرحيون بانتاج مسارات مستحدثة تساير المتغيرات انفة الذكر ولعل خير من يمثل هذه المستحدثات هو المسرح السريالي و المسرح المستقبلي والمسرح الدادائي وغيرها من التيارات المستحدثه . فقد بدأ المسرح والمسرحيون يحاولون اختزال افكارهم

ورؤياهم الفنية والجمالية بمجموعة من المسرحيات التلغرافية السريعة والتي تشبه الومضة والتي اريد من ورائها تقديم وجبات فكرية وفنية مكثفة وتسريعه الى المتلقي من أجل صدمهم واحداث التغيير عندهم من هنا كانت مشكلة البحث وهى دراسة الفكرة التكثيفية في خطاب العرض المسرحي القصير والذي تكون السمة الغالية فيه هو معرفة الاختزال في العرض المسرحي القصير.

ثانياً: اهمية البحث والحاجه اليه :

تكون اهمية البحث دراسة التكثيف في خطاب العرض المسرحي القصير وتسليط الضوء على التكثيف واشتغاله في المشهد القصير ، اما الحاجه تأتي أهمية هذه الدراسة على النحو الاتي:

١- معرفة الاسباب التي ادت الى ظهور هذا الشكل المختصر ومدا تأثيره في المجتمع .

٢- دراسة التكثيف والاختزال في الشكل القصير وتأثيره على خطاب العرض المسرحي من تقنيات واداء جسدي .

٣- افادة الباحثين والعاملين في مجال المسرح ومعاهد وكليات الفنون في هذا المجال .

ثالثاً :هدف البحث :

يهدف البحث التعرف الى: الفكرة المكثفة في خطاب العرض المسرحي القصير ؟

رابعاً :حدود البحث :

الحد الزماني : تمتد المدة الزمنية من (٢٠١٥) .

تم اختيار هذه المدة الزمنية وفقا للمسوغات الاتية :

١- شهدت هذه الحقبة تنوع في مضامين الفكرة المكثفة ، بسبب اقتحام الميديا مما أعطى الاختزال في عملية تصدير العمل الجمالي .

٢- تنوع الخطاب المكثف في العرض المسرحي ، من ناحية الاساليب المسرحية مثل العروض (المايم _ التمثيل الصامت _ اللامعقول _ العرض الرقمي ...الخ) .

الحد المكاني : العراق (الحلة ، البصرة ، اربيل) ، ايران ، ايرلندا .

الحد الموضوعي : دراسة الفكرة المكثفة في خطاب العرض المسرحي القصير .

خامساً : تحديد المصطلحات

الفكرة لغة :

" ف . ك . ر (التفكـر) التأمـل والاسـم (الفكـر) و (الفكـرة) و المصـدر (الفكـر) بـالفتح وبابـه نصـر ، و (أفكـر) فـي الشـيء و (فكـر) فيـه بالتشـديد و (تفكـر) فيـه بمعنـى ، ورجـل (فكيـر) بـوزن : سكيت كثير التفكير " . [١]

الفكرة اصطلاحا :

" فكـر : أ : بوجـه عـام _ جملـة النشـاط الـذهني مـن تفكيـر وارادة و وجـدان وعاطفـة ، وهـذا هـو المعنـى الذي قصده (ديكارت) بقوله : (أنا أفكر أذن أنا موجود) .

فكر : ب : بوجه خاص :

اولا : ما يتم به التفكير من افعال ذهنية .

وقـد عرفهـا (أفلاطـون) " هـي النمـوذج العقلـي للأشـياء الحسـية و هـو الوجـود الحقيقـي ، و تسـمى (مثـالا) ونظريـة المثـل مـن دعـائم مذهبـه . وكمـا عرفـه (ارسـطو) الصـورة الذهنيـة المسـتمدة مـن العـالم الخـارجي. وقد عرفه (كانت) تصور ذهني يجاوز وليس له ما يماثله في عالم التجربة "[٢] .

الفكـرة إجرائيـا : هـي شـحنات عشـوائية خياليـة عديمـة الرؤيـة تتصـادم داخـل خلايـا ذهنيـة لتكـون مجموعـة رؤى فوضوية غير مكتملة بعد .

التكثيف لغة :

" ك . ث . ف _ (الكثافة) الغلظ وبابه ظرف فهو (كثيف) و (تكاثف)" .[٣]

التكثيف اصطلاحا :

يقصـد بـ (التكثيـف) " امكانيـة لغـة طبيعيـة مـا ، تكثيـف بعـض التركيبـات ، غيـر _ الكوديـة _ فـي معاني معادلة ، باستعمال توريه ، او تعريف كلمة ، لتقليص مفهومها " .:[٤]

التكثيف إجرائيا :

هي حصر مجموعة افكار في فكرة واحدة تعطي دلالة عن موضوع معين .

الخطاب لغة :

" خ . ط . ب _ (الخطاب) سبب الامر نقول ما خطبك ، قلت : قال الازهري : اي ما امرك وتقول هذا خطبا جليل وخطبا يسير وجمعه (خطوب) ، و (خاطبه) بالكلام (مخاطبه) و(خطابا) ، و (خطب) على المنبر (خطبة) بضم الخاء و(خطابا) ، والخطابية في الرافضة ينسبون الى ابي الخطاب : وكان يأمر اصحابه ان يشهدوا على من خالفهم بالزور " [٥] .

الخطابة اصطلاحاً :-هو مايكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب ،واصله من الفعل خطب وخاطب وخطاباً بمعنى عالم ويقابله في اللغة الاجنبية Discours وهو في المعنى العام والشائع للكلمة النص. يقال للآخرين شفهياً او كتابياً بهدف عرض فكرة ما أو شرحها او الاقناع بها[٦] .الخطاب في المسرح يمكن ان يكون حركيًا بحتاً حين يتم الاستغناء عن الكلام و تعويضه بالحركة ، وهذا ما نجده في الائمائة، لا بل ان الصمت هو احد اشكال الخطاب المسرحي لانه فعل دلالي[٧].

الخطاب اجرائيا : الخطاب هو عملية تواصل سمعية او مرئية دالة على فعل معين يقوم به الفاعل لانجاز مضمون فكري محدد .

مسرح الحد الأدنى : كفن الحد الأدنى التشكيلي يهدف هذا المسرح أحيانا و من خلال كتابته و إخراجه الى إيصال مؤثراته الى حدها الأقصى و كذلك عروضه، و افعاله الدرامية و كأن الأساس يكمن في ما لا يقال ، سواء كان لا يوصف وجوديا (بيكيت)، لايمكن للشخصية المجنونة ان تصغه (مسرح الحياة اليومية) ، او مكتوبا / معروضا في التوليف و الفاصل ، و الصمت، وغير المقال (فينافر ومسرحه للحجرة). مسرح الحد الأدنى متأثر برقص الحد الأدنى (كونينغهام، راينر، مونك، تشايلرس)[٨].

المسرحية القصيرة :-مسرحية غير طويلة بشكل كافي من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقاً للحالة الراهنة للمسرح برنامجاً لعرض مسرحي وتجدر الاشارة الى انه في غالبية المسرحيات القصيرة تم الغاء لحظة رفع الستارة كما هي الحال دائماً في المسرحيات الطويلة المعاصرة[٩].

المسرحية القصيرة اجرائيا :-هو طرح لموضوع وافكار مختزله داخل نص مختزل تماماً في فترة زمنية محددة على ان يكون هناك تكثيف في الجوانب السمعية او البصرية لطرح الفكرة وايصالها.

الفصل الثاني / الأطار النظري

المبحث الأول : الفكرة المكثفة مفاهيمياً

ان اختزان اللفظ او الاسلوب للدلالات المراد نقلها إلى المتكلم بحيث تنزاح فيه الكلمة عن حدودها المعجمية وينزاح التركيب عن حدوده النحوية والاسلوب عن حدوده النمطية مع اصطباغ هذا الاختزان بصيغة الإيجاز والقصر وتتعاضد معه بعض الملامح الأسلوبية التى تقدم المعنى بالشكل المطلوب في الموقف المناسب وهذا ما يسمى التكثيف(١٠).

ومن التكثيف ما يقع تحت مسمى (الاتساع) لقول ابن رشيق وذلك ان يقول الشاعر بيتاً يتسع من التأويل فيأتي كل واحد بمعنى وانما يتسع لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى، ومن التكثيف ما يقع تحت مسمى (الإشارة) وهي ان يكون اللفظ القليل دالا لمعاني كثيرة ، او ما سماه بعضهم (الإيماء) وهو الاختصار المفهم والإطناب المفخم. وقد يقع الإيماء إلى الشيء فيغني عند ذوي الألباب عن كشفه كما قيل لمحة دالة، وقد يتصل مفهوم التكثيف بـ (الاقتدار) وهو ان يبرز المتكلم المعنى الواحد في عدة صور اقتداراً على نظم الكلام وترتيبه . وعلى صياغة قوالب المعاني والأغراض(١١) .

اما التكثيف في الادب العربي موجود في وحدة البيت " حيث يرى معظم نقاد العرب ان البيت في القصيدة ينبغي ان يستقل بمعناه والا يحتاج إلى غيره ليتشكل هذا المعنى وعدوه من العيوب في الشعر ان يحتاج البيت الى غيره ليتم معناه وسمى قدامة البيت المحتاج في اكمال معناه الى غيره مبتوراً(١٢) .

و مثال للبيت المبتور قول عروة بن الورد :

أَلا وَأَبيكَ لَو كَاليَومَ أَمري ... وَمَن لَكَ بِالتَدَبُّرِ في الأُمورِ

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى ولكنه اتى بالبيت الثاني فقال

إذاً لملكتُ عصمَة أمّ وهبٍ ... علَى ما كان من حسَك الصدورِ

فالمعنى في البيت الاول ناقص فأتمه في البيت الثاني(١٣) .

فان معظم نقاد العرب يتفقون على تفضيل استقلال البيت الواحد بمعناه وهم في ذلك يستجيبون للطبيعة العربية التي تؤثر الايجاز وترى ان البيت الواحد اسير على الألسنة وتفضل أن يكون البيت الواحد تام المعنى ويشتمل على اكثر من معنى(١٤)

ان ما يقصد بالبيت الشعري الواحد اي انه تكثيف المعنى وتركيز مضمون الفكرة الذي يكون من القوة يعادل قصيدة كاملة بحد ذاتها. أي انه اختزال لفكرة معينة.

يرى (فان دايك) أن القصيدة العربية العمودية تتكون من ابيات شعرية كل بيت منها يتطابق مع الابيات الشعرية الاخرى – في نفس القصيدة في الطول وفي عدد وحدات الإيقاع (التفعيلات) ومن الناحية النحوية فان كل بيت شعري يتألف من جمل ولكل جملة منها. مقولة أي وحدة دلاليه تقدم فكرة ما مفيدة ومجموع هذه المقولات تحقق الموضوعات الجزئية للقصيدة أو بنيتها الدلالية الصغرى لأجزاء القصيدة(١٥).

وعبر عملية اختزال الأبنية الدلالية الصغرى والخاصة بكل جزء من اجزاء القصيدة نحصل على وحدات فكرية مستوى اعلى وهى التى تمدد التلاحم الدلالي لموضوعات القصيدة ككل ، ان (فان دايك) لا يعتقد أن عمليه الاختزال هي تكثيف الحدث او المفردات بل هي عملية فنية للوصول الى معنى عام أشمل . ويصر على تطبيق قواعد الاختزال الكبرى التي تأخذ عاتق عملية تجديد ما هو أساسي ومعمم في المعلومات الدلالية للوصول إلى الابنية الدلالية الكبرى للقصيدة وكذلك باستيعاب ثيماتها (موضوعاتها أو اغراضها)* وهذا ما يقصد (بتكثيف المعنى) فهو ليس اختزال للقصيدة بل في بعض الاحيان تتجسد فيه القصيدة كلها بسبب شمولية المعنى وكثافة المفردات وانسجام التركيبة البنيوية داخله ويؤكد (فان دايك) ان قواعد الاختزال تسمح بطرح كل المعلومات الزائدة في النص وذلك عن طريق الحذف والتعميم واعادة البناء وبدون التطبيق المثالي لهذه القواعد فلن نستطيع الوصول الى وحدة المعنى الشاملة للنص(١٦)

وللشعراء العباسيين تفرد في مصطلح التكثيف او وحدة البيت الشعري المستقل كما اطلق عليه النقاد القدامى وجاء هذا التكثيف اكثر دقة وجزالة وخفة ورشاقة وذلك يعود الى التطور الحضاري الذي فرض على الحياة الجديدة، ولا سيما على لغة الشعر العباسى اذ ان تبدل الحياة يقوم بدوره الى تطور انماط العيش الذي يؤثر بدوره ايضا على صنع اللغة تلقائياً "(١٧).

ويشكل التكثيف لدى المتنبي ظاهرة متميزة في شعره اذ يرسم صورة متكاملة الابعاد غنية بالمواقف والتجارب ومن خلال عنصر الاختزال والاختصار والايجاز والايماء والرمز ويستفي عن اي تفاصيل فيكون اشبه بومضة او لمحة ابداعية تسكت خصومه وتقوي اشعاره فيكثف مجمل قمته الادبية ومنزلته الشعرية بين شعراء عصره من خلال وصفه لشعره فيقول :

أنَا الذي نَظَرَ الأعْمَى إلى أدَبي ... وَأسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بهِ صَمَمُ

و بقوله :

ألخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني ... وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ

فكل مفردة كشفت وراءها معاني كما ان تلخيص وتكثيف الفكرة نجدها عند المتنبي عبر توظيفها ضمن جانب السخرية الاجتماعية والتي تمثل خلاصة فكرة ومن ذلك قوله

ذو العَقلِ يَشقى في النَعيمِ بِعَقلِهِ ... وَأَخو الجَهالَةِ في الشَقاوَةِ يَنعَمُ[١٨]

وتكمن وظيفه التكثيف اذابه مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحده او بؤره واحده وهو يحدد بالنسبة القصة القصيرة جدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وانما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقه تناوله وايجاز الحدث والقبض على وحدته اما اذا لم يمس القاص استخدامه فانه يخرج القصة من دائرة الانتماء القصصي الى دائره الانتماء الشعري بانجرافها على التركيز على اللغه وضغط الحدث والموضوع بشكل غير مقبول وان التكثيف هو اهم العناصر في القصة القصيرة جدا ويشترط فيه ان لا يكون مخلاً بالرؤى والشخصيات وهو الذي يحدد معمارة القاص [١٩].

وللقصة القصيرة جدا ثلاث عناصر رئيسيه الموضوع الاكتشاف اللحظي المفاجئ والتكثيف الذي يؤكد بوصفه عنصرا وظيفته الضغط الاضافي الذي يقوم به القاص لمادته القصصية المضغوطة من البداية وان الصيغتين الدرامية والغنائية قائمتين على التكثيف واحيانا تتحول عناصر القصة القصيره جدا الى مجرد اطياف فتنعدم الملامح الفرديه وتقترب لغه القصه من لغه الشعر بسبب ميلها الشديد الى التكثيف الذي يعد احد الجوانب الغنائيه في القصه القصيره جدا الذي يقوم على المبالغه في القصد والتركيز في لمحه عميقه عابره فالدقه والحساسيه في صياغه النص والقدره على اخفاء الدال هما مصدر هذه الغنائيه[٢٠].

يوجد خطوات يستخدمها القاص للوصول الى التكثيف الشديد في القصه القصيره جدا وهي:-[٢١]

١- الجمل القصيره المركزه ذات الطابع الموحى و المختصر في اسلوب سردها والقدره على الايجاز والتعبير والاشعاع باكثر من دلاله

٢- الاقتصار على اقل عدد ممكن من الشخصيات

٣- تركيز الحوار او الاستغناء عنه اذا امكن ذلك

٤- شحن الجملة القصاصيه بالصور الفنيه التي تؤدي دور وصف و تشي بالمعنى و تفهم عنه

٥- اختزال الحدث القصصي وينطبق على التركيز المكاني والسقف الزمني للقصه القصيره جدا

٦- العنايه الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ

٧- الاهتمام بنهايه القصه التي تعطي انطباعا مؤكدا نجاح القصه او اخفاقها

وسمة التكثيف سمة ضرورية من سمات القمة القصيرة جداً وهذه التسمية تشمل خاصيتين خاصية الانتماء الجنسى (لفظة : قصة) وخاصية الكمية. (عبارة: قصة قصيرة جدا) فكاتب هذه القصة مقيد بمساحة محدودة جداً من الفضاء الكتابي هي اضيق من تلك المتاحة للقصة القصيرة التي تميل الى التمطيط والوصف. وهذه المساحة الكمية المحدودة تجعله يلجأ إلى اختيار تلك المضامين التي لا نحتاج في ايصالها الى المتلقى الى اسهاب وتفصيل في القول بل تكفيها اللمحة الدالة والومضة المؤثرة لتحقيق الغرض وهذا الضرب من السرد القصصي ضرب فني اصعب من سواه لانه سرد فاضح لمن لا يمتلك موهبة قصصية حقيقية فيلزم اللعب فوق رقعة محددة وامكانات مقتضبة، والسرد غالباً عليها فقلما يتوقف الكاتب عنه ليلجأ الى ما يسميه جيراد جينيت* بـ"الاشراقة أو الوقعه اي توقف عن السرد ولجوئه إلى الوصف او الحوار[٢٢] .

المبحث الثاني: الفكرة المكثفة في خطاب العرض المسرحي عالمياً :

تعتبر عملية العرض المسرحي كعلمية جسدية من ناحية ومجازية من ناحية أخرى تتطلب مكان وزمن مخصص للعرض والأداء وممثل او ممثلون ولأتوجد قواعد تمدد حجم المكان او مدة العرض المسرحي او عدد المؤدين ومن الناحية العلمية إمكانية الاشعاع والرؤية تتحكم عادة في تقليص حجم المكان العرض بدرجة ما كما تتحكم عادة في تقليص حجم المكان العرض بدرجة ما كما تتحكم قدرة احتمال وكبر الحجم في تمديد زمن العرض الى مدة معقولة كذلك عدد المؤدين إذا ازاد عن الحد المعقول سيصيب الجمهور بالحيرة واللبس والبلبلة[٢٣]

والمسرح لا يهدف الى الانفصال عن الواقع والارتفاع فوقه بقدر ما يهدف الى تكيفيه أي تكييف والعرض المسرحي يقضي الى تكيف الوعي بالحياة والاشعار عنها وتتولد علمية التكيف من علمية التركيز الاولي فالتركيز يقدر بصورة طبيعية الى تكيف ادراكنا لما نراه وتقف طقوس تكيف الوعي بالجماعة[٢٤]

وقد استلهم المسرح التركيز على العرض والمؤدي دعوة تقليدية ومحافظة الاانها تمثل شرطا مبدئيا للتمادي في بيئة العرض وتمريرة من أي علاقة بالنص وبالتالي الارتجال كعنصر من العناصر المكونة للعرض. حيث ان العرض المسرحي كما يتضح من الشكل رقم (١) هو نتاج ثلاثة قوى: المؤدي والقضاء المسرحي والزمن: وقد استبعد هذا النموذج عنصر النص لسببين أولا: توجد بعض الأنماط من العروض مثل العروض الإيمائية التي لا يوجد لها نص مكتوب، وثانيا: هي في حالة وجود مكتوب فاه يتحول في النهاية الى مجرد عنصر منظومة العرض والجمهور لانتظمن هذا النموذج لان المؤدين من غير وجود جمهور[٢٥]

ويمكن الايجاز والاختصار في التعبير الفني على وضوح الشكل وبساطته في الفن اكان هذا التعبير ادبيا او رسميا او مشهدا مسرحيا وان الاختصار والاختصار في وسائل التعبير الفني عن الفكرة في فن الإخراج هي الصورة الدرامية المتكونة في وحدة فنية من الممثلين والميزانين والسرعة الايقاعية للوحات المختلفة ..... وان المهام الفنية للعرض غالبا ما تتصادم مع بعض جزيئا الناجحة عند ذلك تتطلب ضرورة التكامل الفني اقصاء التفاصيل غير الضرورية والمعيقة وان قوانين فن الإخراج توكد على المخرج لدى تكونية للعرض المسرحي ان يتجه الى الهدف منتقلا من غزارة المادة الفنية الى الاختيار الصادم لها أي علية ان يحذف من العرض الجاهز كل ما هو زائر او عفوي[٢٦].

لم يمارس الاختزال من داخل العرض المسرحي فقط بل من خارجه أيضا فجاءت النصوص المسرحية مختلفة ومتنوعة في الشكل والمضمون منها الرمزية . التعبيرية . وللامعقول . والموجود دراما فعمل كتابتها على الاختزال الشخصيات للتراوح بين الخمسة والاربعة وصولا الى الشخصية الواحدة وطال الاختزال (الحوار المسرحي) اضا فأصبح تلغرافيا مكرر يضم بعض الكلمات والحروف والمعممات والصراخ وحالات الصمت[٢٧] وهكذا اصحبت العروض المسرحية في السرح المعاصر مختزلة ومختصرة من حيث الحركة الواحدة اومن ناحية شكل النص او طبيعية الأداء ومنظومة العرض المسرحي

حيث توجه (ارتو) في نظريته الفنية صوب مسرح (شاكسا يناهض) مضامين المسرح التقليدي لان أراد ان يفعل النظم المنسية داخل مسرحه الجديد ليمتلك بذلك خصوصيته الجماعية وقد اطلق عليه (مسرح القسوة) بوصفه ممثل مرادفا للحجم القسوة . العزلة التي تبثها للحياة في داخل المجتمع ليمثل استجابة واقعية لمدخلات التلقي ويحفز تقنيات الفضاء البصري لأدواته الفنية والتي تمثلت في (

الانبعاج . العرفات . السمر . الشعائر الحقوقية . المؤثرات الفنية) مما أدى الى رفضه للمنظومة التي يبثها الادب ورفضة الانطباع للنصوص الجاهزة [٢٨]

كما فعل كروتوفكي في مسرحه الفقير حيث استبعد الموسيقى والمنظر المسرحي الذي يقوم على المحاكاة، كما استبعد المكياج والاضاءة الابهامية ولم يبقى الا على ابسط الملابس المسرحية، أيضا فقد استبعد كل الإكسسوارات والحلبات الخارجية وذلك حتى تسمح له الفرصة لإبراز ذلك العنصر الوحيد الذي يميز المسرح عن السينما وهو العلاقة بين الممثل والمخرج التي تقوم علية المشاركة المباشرة [٢٩]

ويقول كروتوفسكي نحن بالأحرى نتخزل، نسعى الى تقطيع الإشارات بحذف تلك العناصر من التصرف الطبيعي التي تحجب الرافع النقي[٣٠]

ومن ناحية اللغة في مسرح كروتوفسكي حيث لا يستخرج الممثل في اللغة قي اطارها الطبيعي بقدر تنسيقيها بالطريقة التي يستعيض بها الممثل عنها بوسطة دلالات التشكيل البصري ولإفساح مجال للعناصر أخرى، عناصر يمكن لها ان تكون اكثر جدوى من المبعوثات الحوارية وهو ما يشكل كروتوفسكي ، الفكرة التمثيل العقلاني للأدب لذا نجد عملية التحول الحوار في النص الى منطلقات تصويرية قائمة على البانتومايم وطقوس كاثوليكية[٣١].

وكذلك في مسرح توماشفكي (الباحث) حيث تتخلى عن القص والنقاش الحار الدائر حول القدر الإنساني ومأساته. حيث تتغير أنماطه وشخصيته الفنية الغدة بشكل مستمر فيشتعل فيه قطع الديكور التي تتسع باتساع المعنى وشمولية الرؤيا وينطبق الشي نفسه على أزياء والموسيقى والاضاءة فيميلما توشيفكي في اعماله المسرحية الى عناصر هيه تؤدي أداء فنيا بالغ التعبير، وكذلك البطل عند توماشيفكي يملك أحيانا اسما له لكنه في معظم الأحوال يحمل المعنى المجرد[٣٢]

ان مسرح توماشيفكي الصامت يقوم على أساس البحث الحركة ورفض الكلمة وتعتبرها مجرد ثرثرة فهو يعتبر جوهر التمثيل الصامت في حدود الفعل الصافي بوسطة الإيماءة والإطار المرئي فتحدث ممثله باللغة حركة أجسادهم المكثفة كما في مسرحية "الحركة" التي تدل على ظاهرة ديمومة الحركة التي تؤدي الى التملل النهاية او الموت، فشحومه تستخدم لا يصال أفكار عامة معينة تهدف الى مشاكل الذات الإنسانية من موت، ولادة، وحدة ،.... فيقترب بذلك من مضامين مسرح بيكت وبونيكو واما ازياء الشخصيات كانت تتسم بالخيال الإبداعي والتكوين الحر واستخدام الألوان السائلة المكثفة في

الخطوط المتسمة بعدم تناسقها للمقصود في ابراز الاشكال المتنوعة من الاعصاب وعروقها الدموية كما في مسرحية "البذرة والقشر" فضلا عن استخدامه للنحت والتصوير والعمارة وبحث عن مواد فنية تنبع من فنون القصة القصيرة والرموز في مسرح توماشيفكي مفهومة فقط للمغربين فالمتلقي يحلل هذه الرموز ليصل الى معانيها فيترك له مساحة حرة للتعبير الذاتي لتكوين رؤيته الخاصة الا انه في بعض الأحيان يستلب خيالة ويجعله غير قادر للوصول الى قدرة المبدع(٣٣).

وترى الباحثة ان التكييف في مسرح توماشيفكي تشكل في إيصال الفكرة بوسطة تترابط اللغات البصرية وتوحدها من خلال حركة أجساد الممثلين وتغير الرموز من خلال الايماءة دون الحاجة الى الاستعانة بالأشياء من الواقع

وجاء التكثيف في فن البانتومايم ك " اختصار فترة زمنية طويلة في فترة قصيرة موضوعيا كما فعل ما رسل مارسو في عرض "المعطف" عندما صور ثلاثين سنة في وجوه الموظفين خلال لحظات ، بهذا الأداء المختزل والمشحون بمضامين معبرة عن أفكار واحاسيس الموظفين مفسرا للحركات وجوههم لهذه الفترة الزمنية ومستعيضا عن كل ما يقال لفظا بالارتكاز على تلك الحركات والتعابير بدلالات جمالية ذات طابع وجداني ما يعني ان التمثيل الصامت وصف مهوم الاختزال للشحن الممثل بطاقة ادائية لتوضيح المعاني بعد اقصاء الكلام /الحوار وخلق حالة من التواصل والاستجابة مع المتلقي ".(٣٤)

وهناك بعض المميزات التي اتسم بها عروض مارسو:

١ــ اعتاد مارسو الخروج الى الجمهور مسرحه منفردا بقناع مصبوغ بالأبيض ثم البدء بعروض بمجموعة من المشاهر والايماءات الكلاسيكية التي هي نوع من استعراض المهارات وتهيئة مخيلات المخرج

٢ــ استبدل مارسو الصمت مكان الكلمة المنظومة لتلتم عناصر الصمت والحركة بخيال المتعرج في دائرة محكمة

٣. ان اول من قدم فن المايم بالمعنى الشعبي

٤ــ استطاع مارسو ان يحقق لفته نوع من التقارب مع الرقص الاسباني ذي الأصل الشرقي لا ارتباطهما بحالة التوازي في الرقص الاسباني يمثل حالة التصادم ولاندفاع بين الأرض والسماء خلافا للرقص الغربي المرتبط ب الأرض دائما بينما تكون روحه مرتبطة في السماء(٣٥)

كما كان العرض لدى كوبو " يتألف من مايم واصوات. ويمضي العرض الى خاتمته دون اللجوء الى كلمة واحدة ودون المكياج ودون ازياء و دون مؤثر حدتي واحر، دون ادوات ولوازم التمثيل المعتادة، دون اثاث ودون مناظر، و ادى تطوير هذا العمل الى تكثف ساعات طويلة في ثوان معدودة وال تركيز اماكن متفرقة في مكان واحد[٣٦]

و مثلما قام كوبو باختزاله جميع عناصر العرض فقد قام. ديگر* و بالمبالغة في " تقديم عروضه لشخصين وثلاثة اشخاص فيمس بعد ان شعر ان الناس يكونون أكثر انطلاقاً وتمرراً في منا هو تم لتي جديد على نطاقات اضيق"[٣٧]

وترى الباحثة لطالما اعتمد المسرح الصامت على جسر الممثل في ايصال المعاني التعبيرية مستغنين عن باقي العناصر والحوارات المنطوقة فقد ظهر من خلال الاختزال في هذه العناصر التكثيف في الحركة الجيدين كما كانت الكثافة في تمثيل لادلان (واضحة في مجمل جسده "[٣٨]

لو اخذنا موضوع المشهد الواحد عند ستراند برغ في مسرحيته القصيرة حيث قام المسرحية ككل في هذا المشهر حيث تخلى عن كل التفاصيل الغير ضرورته والتكرار والحبكة. والمشاجر الى تكثر علما الفراغات وركز على الملامح الاساسية للشخصية في هذا الزمن القصير كما في مسرحية «الانسة جوالي "[٣٩]

كان تأكيد ستراند برغ الكبير مركزاً على التحليل الأيكولوجي للشخصية ولذلك فهو يعتبراني ها باطناً داخلياً) الى قدماً، وهوا اتجاه ادى الى ظهر تغيرات ذات وحمة طبيعية خاصة. هذا على الرغم ان هذه التغيرات احياناً ما كانت متسمة بالتأملية والتبريرية الذهنية الواقعة. "[٤٠]

استخدم ستراند برغ صفة "التركيز العميق هو اختراع يتم فيه تجهيز الحركة القادمة على تتابع حركات راقصه بعناية فوق خشبة المسرح والتي توحي مع بعضها بان الحركة جزء من واقع اكبر يستمر في الحياة بغض النظر عن الدراما "[٤١].

تحمل التكثيف في اعمال المخرج الامريكي روبرت ويلسون*. تخللت العمال العديد من التقنيات الرقمية التي استمر فيها من افلام بسينمائية ومقاطع الفيديو عبر الشاشات الكبيرة من خلال الهمزة الاسقاط الضوئي بالإضافة الى الحركة والرقص واستخدام المناظر التقليدية والانشغالات البحرية ان يبنى ويلسون المكثفة بالتقنيات الرقمية حيث استطاع. حراراً من الاضاءة الرقمية ساهم بما الى الغاء المنظر اي كان نوعه وبهذه الثانيات الإنمائية الكبيرة استماء على خشبة المسرح دون الحاجة إلى

استخراج الشائر وملحقاتها ومد المرح الى وسط الجمهور ليستطيع ان يخلق العديد من الصور المكثفة. كما في حية (العاطفة (دم) وكذلك ادخل لفات أخرى مر في العرض المرضى غير لغة الكلام غضاب المعنى الواضح من سمات عروض المسرحية(٤٢)

تشكل مسرح ويلسون على الاتصال الغير ناطق وعلى الأسلوب التصويري للتقنيات المرئية في الفراغ على شكل صور متعددة ومهمة حيث اختزل الحوار وعوض عن بالتشكيلات التصويري للتقنيات المرئية المشكلة البحرية فجاء اسلوب موضع بعدة نقاط " (٤٣)

- الافعال في مسرح ويلسون مجرد نشاط يؤدى في الفراغ العلاقة له. بالترابط بل ينظر الى كل عنصر في عزلة عن الآخر وعلى المشاهد ان يجد المعنى في كل ما يراه.
- استخدام الكولاج بين النصوص الدرامية كنعمات سمعية تمتزج بالتعبير البحري بشكل غير تقليدي بشكل تمريدي غير واقعي
- تتضمن العروض يسلاً من الصور المرئية والسمعية في حالة من الجبال الجامع يتعرض من خلالها لعلاقة الصوت والحركة بالفراغ المسرحي في إطار من التناقض الصوتي والحركي فلا يفرض المتلقي خيالاً بل يدعوه الى ايجاد معناه الذاتي الافلام –
- اعمال ويلسون في مجملها هي اعمال تتألف من اجزاء من المحادثات غير المباشرة والغير مألوفة والاعلانات والصور التلفزيونية والأفلام
- والضوء والظل استعرف ويلسون التحفيز على التأمل أكثر من القصة بالنسبة للجمهور المتخرج وكانت مؤلفاته تجمع بين الممثلين والاصوات والموسيقى والضوء والظل.

قام ويلسون بالابتعاد عن النصوص المكتوبة النص لديه هو ما يتشكل على فنية المسرح من صور و حركة و اشكال بعض النظر عن ما تحنون من مضمون والضوء احد اهم الممثلين فى عروض ويليسون – ويستخرج اشكال من المنحوتات ويصور من خلال الطور شخصيات و ظلال وقطع اثاث تحاكي هذه المنحوتات في الفراغ وباستخدام الصمت والضوء ٠ لا توجد قعه ولا حوار بل حركة مشره، نعمان زوايا وخطوط و حركات ضوء لا ينقطع حيث ينظر الى صورة اللغة البلاغية وليس الى وجودها المادي من خلال الحروف بل من خلال التعبيرات الصورية فيشبه منهج الاخراجي مشاهدة شيء ما. دون الاستماع الى الصوت(٤٤).

وبهذا يتضح للباحثة أن منهج ويلسون في الافراج يقوم على اساس التكتيف في الحركة مع الاشتغال الضوئي المستمر فيشكل هذان العنصران) الحركة – الفود) جوهر العمل المسرحي في حضور عنصر الصمت لإيصال الفكرة دون الحاجة نطق الحوارات فالممثل المشرف يستطع من خلال حركة بسيطة ان يخلق دلالة تأثر في الجمهور العطف يتكلم في مسرح ويسون من خلال الحركة والضوء الكثيف

ولا نتوقف هنا عند هؤلاء المخرجين فالتكثيف يقتصر عليهم فقط بل يظهر التكيف في اعمال من المخرجين والمؤلفين والممثلين أيضا فمنهم من جاء التكيف في الحركة ومنهم من تكيف في اشتغال البيوغرافيا والحشو في الرموز والعلامات وغيرها. على اختلاف نظرياتهم وأفكار امثال الذي اعتبر جسر الممثل هو طاقة العرض في التعبير عن طريق الآراء الجسدي ويظهر التكيف ايضاً لدى بسكاتور في استخدام للسينما والصور واللافتات والوسائل التسجيلية الاخرى وغيرهم ممن ظهر الاشتغال التكثيفي في أعمالهم .....

ماسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :-

١- يعتمد العرض المسرحي القصير على تذويب (العناصر / المكونات) المسرحية و صهرها ، لتأسيس بؤرة بصرية واحدة .

٢- يوظف العرض المسرحي القصير الرمز في نصه الادبي ، لتمرير قضايا اجتماعية مأخوذة من الواقع .

٣- يستدعي العرض المسرحي القصير جملة أداءات تعبيرية مختزلة تعتمد على (الاشارة _ الحركة بدون مبالغة _ تعابير الوجه المكثفة _ الصمت) .

٤- يتبنى العرض المسرحي القصير في خطابه (البصري / الحركي / السمعي) التكرار ، لإعادة صياغة فرضيات تظهر خصوصية المشهد المقدم .

٥- يؤسس العرض المسرحي القصير الى جعل الحركات مجردة يوم بها (المؤدي)لتكسير اللغة المنطوقة .

٦- يتخذ العرض المسرحي القصير التركيب المكثف في سرد الاداءات الجسدية كـ (المايم _ التمثيل الصامت _ الكيروكراف) .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عرضاً مسرحياً واحداً أختير بصورة قصدية .

ثانياً :عينة البحث

أختار الباحثان مسرحية (اللص) كعينة للبحث الحالي وفقاً للمسوغ الآتي : مراعاة الأختلاف في تركيب بنية العرض، ولاسيما حضور التكثيف في خطاب العرض .

ثالثاً : أداة البحث :

أعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

رابعاً : منهج البحث :

أتخذ الباحث (المنهج الوصفي) طريقاً علمياً ، لملائمتهِ طبيعة موضوع البحث.

خامساً : عينة البحث

مسرحية : اللص

اخراج وتمثيل :حسين درويش

سنة :٢٠١٥

تأتي فكرة العرض لشخص سارق يحاول ان يسرق خزنة تظهر على جانب المسرح من الزجاج داخلها حقيبة سوداء يحاول اللص من فتحها وبعد ان يتمكن من ذلك يقوم باصدار حركات تبين توقف الحقيبه وسكونها ومن ثم تقوده بحركات مكثفه وتضخيم بالحركه بالرجوع الي داخل الزنزانه او الخزينة ليتم سجنه والامساك به يساعده في الاداء التكوينات البصرية من شاشة رقمية كبيره تعرض تفاصيل مكمله للعرض بل كون بها بيئة المكان دون الحاجه الى ديكور حي مع موسيقى ترقبيه مصاحبه تفاصيل العرض واضاءة تتغير مع حركات الممثل فجاء التكثيف بصرياً وحركياً وسمعياً مع اختفاء تام للكلمة المنطوقة وتم اختزال عملية سطو كامله في مشهد من ثلاث دقائق

يتخذ التأثيث المكاني للعرض عبارة عن سلم (مدرج حديدي) مع وجود كتلة ديكورية كبيرة أشبه بخزنة (أموال) مع وجود شاشة رقمية في الخلف (الباكراوند) ، فيأتي هذا التشكيل البصري وفق

معطيات العرض المسرحي القصير من ناحية أشتغال العرض على رصد الافكار التي بعثها المخرج بواسطة الممثل ، فتعطي هذه القطع حسب ترتيبها المكاني الاختزال مضمون الفكرة المعمول عليها ، و من ناحية (التمثيل) تؤسس الشخصية عن طريق الحركات المبثوثة عبر جسدها ، بمزج الصراعات الداخلية للشخصية مع تحول المبثوثات السمعية للعرض ، فيبدأ (الممثل) بخلق دلالات تتماشى مع الأصوات الموجودة ، فنرى تشكيلات بصرية تتشكل وفق (الرؤى) الذهنية للمتلقي ، فمنذ هذه الوهلة خلق الممثل حالة أدراكية حسية مع المتلقي في تأويل خطاب المشهد ، فيعطي الممثل تفسير جزئيات دقيقة لكشف حقيقة الفكرة التي أراد ايصالها ، بعدها تتجرد المشاهد الصورية الثابتة الى خلق تكوينات بصرية أخرى يتم توظيفها عن طريق الشاشة الرقمية ، بمصاحبة الحقيبة التي يشكل من خلالها الممثل بتقنية أدائية متقنة تكوينات جسدية يمتزج فيها (المايم ، التمثيل الصامت ، الجست)، فنرى صورة متحركة تمثل مدلولات تعبيرية تعطي ، تنوع تعبيري في الصورية المختزلة ، فتحضر مشاهد ثابتة ومتحركة في أن واحد ، هنا حقق العرض بعض التصورات المكثفة وتأكد ذلك بما يلي :

١- التنوع في أستخدام لحظات الادراك الكلية الى جزيئات متقطعة تمت بواسطة سردية الجسد والتي تم تأكيدها عن طريق اللعب مع (الحقيبة)

٢- الطرح المكثف في تفسير ألية البث الصوري للوحة المتشكلة .

٣- أشراك المتلقي في تفسير التعددية البصرية التعبيرية النابعة من الممثل بصورة مباشرة دون اللجوء الى الرمز في طرحها .

و عمد (الممثل) عن طريق التشكيل الجسدي خلق أكثر من بعد مثلا : الاطار الأول صورة وجه ، والاطار الثاني صورة نصف جسد مع تحريك اليد. والاطار الثالث لعبة الاقدام ، فتخذ الممثل من هذه الاطارات التي تمت عن بواسطة الجسد ، خلق رؤية أدراكية كاملة عن طريق اللعب على الجزئيات الموجوده المتمثلة بـ (الحقيبة) ، فتحقق في هذا الخطاب المشهدي صورة كاملة مكثفة مستندة على مدرك جسدي بشري كامل ، ليحقق العرض هنا عملية تكاملية في تأسيس تكوين بصري كامل عن طريق أختزال الفكرة التي قصدها (المخرج الممثل) ، في عملية أدخال العرض في مرحلة ذهنية من خلال اشراكة في جانب بصري حسي للوصول تأسيس كامل للمشهد المقدم .

الفصل الرابع / نتائج البحث

اولاً : النتائج

١- اذابه العرض المسرحي القصير العناصر والمكونات وجاء عن طريق الاختزال في القطع الديكورية المستخدمة والبصريات الضوئية وتركيز ها على بث اداءات جسدية تتمحور في نقطة واحده.

٢-حضر الرمز بفعالية عالية في العرض المسرحي القصير من خلال التكثيف الجسدي الذي مارسه الممثل باتخاذ حاله اجتماعيه عبثية اعطت جدليات ذهنيه للمستلم .

٣- ايتدعى العرض المسرحي القصير ادءات تعبيرية مختزله كان فيها الجسد المهيمن الاساسي في بثه خطاب بصري يعطي سيميائيه عالية للعرض .

٤-تمحور خطاب العرض المسرحي القصير على خاصية التكرار من اجل ترسيخ مضمون دلالي يوضح فرضية العرض .

٥- اسس المؤدي في العرض المسرحي القصير الى جعل الجسد ينتج لغات صامته اغنته العرض عن اللغة الكلامية المسموعه .

- ركبَ العرض المسرحي القصير اداءات جسديه افرزت خصوصية للمؤدي وجاء ذلك عن طريق دمج الدلالات(الحركية،الاشارية ،التعبيرية)للممثل مع الاستعانه بالاكسيوارات البسيطه لخلق تواصليه رمزيه مع الادوات الموجوده في العرض .
- -جرد العرض المسرحي القصير العناصر الموجوده في المسرح لخلق كيان جسدي يعتمد (الاشارة ،الحركة)لطرح فكرة العرض بطريقة مختزله .
- خلقت التقنية الرقمية في العرض المسرحي القصير تصوير عوالم وفضاءات تكون متجانسه ومختزله مع اداء الممثل.

ثانياً: الاستنتاجات :

١- ينشأ التكثيف في العرض المسرحي القصير من خلال الاختزال في العناصر الاساسية للمسرح والتركيز على عنصر واحد قد يكون سمعي او بصري

٢- يتم الاختزال في العرض المسرحي القصير في استخدام الوسائط المتعدده لخلق واقع افتراضي يؤسس مشهدية العرض .

٣- تبنى العرض المسرحي القصير في بث خطابه الادائي استخدام العديد من الاساليب الادائية مثل المايم والرقص والتمثيل الصامت وتكون هذه الاداءات مكثفة من ناحية التعبير عن الفكرة .

ثالثاً: التوصيات:

١-ضرورة اقامة دراسه كامله مكثفه عن المسرح القصير.

٢- ضرورة الاشتغال لتوفير عروض مسرحية قصيره ومكثفه.

رابعاً: المقترحات :

١- الاختزال واشتغاله بعروض المسرح القصير .

أحالات البحث:

(١) محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣) ، ص٥٠٩
(٢) مصدر نفسه ، ص ١٣٨ .
(٣) محمد بن عبد القادر الرازي ، مصدر سابق ، ص ٥٦٤ .
(٤) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، (بيروت : دار سوشبريس ، ١٩٨٥) ، ص١٨٧ .
(٥) محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مصدر سابق ، ص ١٨٠ .
(٦) ماري ألياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، (لبنان، ناشرون ،١٩٩٥،) ص١٨٦.
(٧) ماري ألياس، مصدر سابق، ص١٨٧.
(٨) باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار ، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥، ص٥٦٣.
(٩) منتجب صقر، المسرح القصير ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، ٢٠١٥، ص١٨.
(١٠) احمد محمد دعسان، التكيف البلاغي في القرآن الكريم جزء ٤ - دراسة اسلوبية ط١ ، عمان - دار المأمون، ٢٠٠٩، من ١٤-١٥
(١١) المصدر نفسه ، ص ١٦ - ١٧
(١٢) احمد بدوي ، اسى النقد الادبي عند العرب - مصر ، دار النهضة ، ١٩٩٩، ص ٣١٥
(١٣) العلامة أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقر الشعر،ط١، تركيا، مطبعة الجوانب قسطنطين ١٣٢٠ ، ص ٨٨
(١٤) احمد بدوي، مصدر سابق، ص٢١٧
(١٥) على ابراهيم تكثيف المعنى التعري

* (فان دايك) قام الباحث بالبحث عن المنظور لكنه لم يجد تعريف خاص به

(١٦) ينظر، على إبراهيم المصدر نفسه – ص ٣٢-٣٥.

(١٧) شيماء نجم عبد الله التكثيف في الشعر العباسي، ط٤، العراق، جامعة بغداد كلية الحربية للبنات ٢٠١٢، ص١١١٤.

(١٨) شيماء نجم عبد الله ، المصدر سابق، ص١١١٧

(١٩) جاسم خلف آلياس ، شعرية القصة القصيرة جدا ، دمشق، دار نينوى ، ٢٠١٠ ٢ ١١٧-١٢٠

(٢٠) المصدر نفسه، ص١٢١- ١٢٢.

(٢١) جاسم خلف إلياس ، مصدر سابق ، ص١٢٥.

* جيرار جنبت .:. ولد في باريس كان احد المساهمين في التحليل النيوي عمل استاذ أن للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس، مكتبة لسان العرب . ٨-٧-٢٠١٩

(٢٢) احسان بن صادق اللواشي، التكثيف في القصة القصيرة جدا في سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، مجلة الادب والعلوم الاجتماعية، ٢٠١٩، ص٨١-٨٣.

(٢٣) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد حليمة، (الشارقة للنشر والتوزيع، .....) ص ٣٥. ٣٦

(٢٤) المصدر نفسه، ٢٩٤

(٢٥) جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، نر، امير الرباط (مصر، مطابع المجلس الأعلى، ١٩٩٥) ص ٢٠.١٩

(٢٦) الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، نر، شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦) ص ٢٦٧. ٢٧٣

(٢٧) عمار عبد السلمان، مسارات فنية معاصرة مسارح ومخرجين، (١) الأردن، دار الوفاق ،٢٠٢١) ص ٧١

(٢٨) احمد حسن موسى، الكتابة الاخراجية، (بغداد، وزارة الثقافة والسياحة والاثار دائرة السينما والمسرح ٢٠٢٢) ص ١٧٦

(٢٩) كروبستوفر اينز، المسرح الطبيعي، نر، سامح فكري (مصر، مطابع الأعلى ،١٩٩٤) ص ٢٨٦

(٣٠) جيرزي كروت فيكي، نحو مسرح فقير، نر، كمال قاسم نادر، بغداد دار الوثائق، ١٩٨٢) ص ١٦

(٣١) احمد حسن موسى، مصدر سابق، ص ١٧٩

(٣٢) هناء عبد الفتاح، ملامح المسرح البولندي التجريبي المعاصر (مصر، الحبشة، المعربة، ١٩٩٤) ص ٢٠٢،٢٠٥

(٣٣) هناء عبد الفتاح، مصدر سابق، ص ١٨٨،٢٠١

(٣٤) عمار عبد سلمان، مصدر سابق، ص ٨٦

(٣٥) علي مزاحم عباس، فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق، (١)، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٤) ص٢١.١٦.

(٣٦) توماس ليبارت، من المايم والبانتومايم، نو بيومى قنديل، (مصر) مكتبة الاميرة – ٢٠٠٥ ص ٤٠

(٣٧) المصور نفس ص ٥٩

* لا أتين دكر و / ١٨٩٨ – (١٩٩١) مثل وربائي ومربي فرنسي التحق بمدرسة حاك كوبو اولى البانتوميم عانته الخاصة للمزيد ينظر: سليم جاسم، البانتومايم دراسات في المسرح الصامت عطاء (بغداد)، وزارة الثقافة، ٢٠١٣ ص ١

(٣٨) المصدر نفسه أصل ص ٥٣

(٣٩) ينظر: – – المرح القصر في منتجب صقر (الكويت، المجلس الولائي للثقافة والفنون والآداب – (٢٠١٥) ص ٥٩. ٥٣

(٤٠) جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، نر: شاكر عبد الحميد (الكويت، عالم المعرفة ،٢٠٠٠) ص ١٣٢

(٤١) شوميت ميتر ،ماريا شيفتوفا ،اشهر خمسين مخرجاً مسرحيً اساسياً (القاهرة ،وزارة الثقافة '٢٠٠٥) ص١١٨

روبرت ويلسون: مخرج وممثل مصير في امريكي ولد عام ١٩٤٤ يعرف مرحه بمرح الرؤى يعتمد في عروف على تكوين تراكيب تشكيلين بلا ستكيه لأدبية ولا سريالية يطلق على اوبرا الصمت تبزر اهتمامات بفن التشكيل وبعث العروض الجماهيرية اخرج العديد من المرحبات يجموند فروير » نظرات شخص اهم ((... المزيد ينظر.

(٤٢) ينظر: محمد كاظم هائم، جماليات التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي العالمي) مصر مهرجان القاهرة الدولي للمرح التجريبي الدورة التاسعة و العشرون، ٢٠٢٢ ص ١١٠ – ١١٢

(٤٣) محمود جبري – العلاقة بين الوسائط الرقمية ومفهوم المحاكاة في قضاء العرض المسرحي، مصر، معمر جان القاهرة الدولي للطرح التجريبي الدورة (٢٩.٢٠٢٢)ص ٦١

(٤٤) المزيد ينظر: ببار جودي العبودي، جماليات الحراثة والتقنيات والفكر والخيال في المسرح، (الشارقة، الهيئة العربية المسرح، – ٢٠٢١ص ٩٤ – ١٠٠

قائمة المصادر والمراجع :

- احسان بن صادق اللواشي، التكثيف في القصة القصيرة جدا في سلطنة عمان، جامعة السلطان قابوس، مجلة الادب والعلوم الاجتماعية، ٢٠١٩.
- احمد بدوي ، اسى النقد الادبي عند العرب – مصر ، دار النهضة ، ١٩٩٩.
- احمد حسن موسى، الكتابة الاخراجية، (بغداد، وزارة الثقافة والسياحة والاثار دائرة السينما والمسرح ٢٠٢٢)
- احمد محمد دعسان، التكيف البلاغي في القرآن الكريم جزء ٤ – دراسة اسلوبية ط١ ، عمان – دار المأمون، ٢٠٠٩.
- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار ، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥.
- ببار جودي العبودي، جماليات الحراثة والتقنيات والفكر والخيال في المسرح، (الشارقة، الهيئة العربية المسرح، – ٢٠٢١).
- توماس ليبارت، من المايم والبانتومايم، نو بيومى قنديل، (مصر) مكتبة الاميرة – ٢٠٠٥ .
- جاسم خلف آلياس ، شعرية القصة القصيرة جدا ، دمشق، دار نينوى ، ٢٠١٠.
- جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، نر، امير الرباط (مصر، مطابع المجلس الأعلى، ١٩٩٥).
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد حليمة، (الشارقة للنشر والتوزيع، .....).

- جيرزي كروت فيكي، نحو مسرح فقير، نر، كمال قاسم نادر، بغداد دار الوثائق، ١٩٨٢).
- جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، نر: شاكر عبد الحميد (الكويت، عالم المعرفة ،٢٠٠٠)
- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، (بيروت : دار سوشبريس ، ١٩٨٥).
- سليم جاسم، البانتومايم دراسات في المسرح الصامت عطاء (بغداد)، وزارة الثقافة، ٢٠١٣
- شوميت ميتر ،ماريا شيفتوفا ،اشهر خمسين مخرجاً مسرحيً اساسياً (القاهرة ،وزارة الثقافة '٢٠٠٥).
- شيماء نجم عبد الله التكثيف في الشعر العباسي، ط٤، العراق، جامعة بغداد كلية الحربية للبنات ٢٠١٢.
- العلامة أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقر الشعر،ط١، تركيا، مطبعة الجوانب قسطنطين ١٣٢٠.
- على ابراهيم تكثيف المعنى التعري.
- علي مزاحم عباس، فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق، (١)، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٤).
- عمار عبد السلمان، مسارات فنية معاصرة مسارح ومخرجين، (١) الأردن، دار الوفاق ،٢٠٢١).
- كروبستوفر اينز، المسرح الطبيعي، نر، سامح فكري (مصر، مطابع الأعلى ،١٩٩٤).
- الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، نر، شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦).
- ماري ألياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، (لبنان، ناشرون ،١٩٩٥،).
- محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣).
- محمد كاظم هائم، جماليات التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي العالمي) مصر مهرجان القاهرة الدولي للمرح التجريبي الدورة التاسعة و العشرون، ٢٠٢٢.
- محمود جبري – العلاقة بين الوسائط الرقمية ومفهوم المحاكاة في قضاء العرض المسرحي، مصر، معمر جان القاهرة الدولي للطرح التجريبي الدورة (٢٩.٢٠٢٢).
- المرح القصر في منتجب صقر (الكويت، المجلس الولائي للثقافة والفنون والآداب – (٢٠١٥).
- منتجب صقر، المسرح القصير ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، ٢٠١٥.
- هناء عبد الفتاح، ملامح المسرح البولندي التجريبي المعاصر (مصر، الحبشة، المعربة، ١٩٩٤)