

أ.م.د. وعد عبد الامير خلف ... خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج السيرك انموذجا

خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج السيرك انموذجا

**The specificity of the acting performance and its functions in the image theater,
the play "The Sorrows of the Circus Clown" as an example**

أ.م.د. وعد عبد الامير خلف

Prof. Waad Abdul Amir Khalaf

جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة

البريد الالكتروني dr.waead@uodiyala.edu.iq

ملخص البحث:

احتل اسلوب الاداء التمثيلي في مسرح الصورة مكانة مهمة أبان القرن العشرين، إذ ارتكز على جسد الممثل في صياغة صورة العرض، وكان لذلك الاسلوب تأثيرات مهمة في اليات اشتغال الممثل في المسرح المعاصر. وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحث موضوعه بحثها إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدئة بمشكلة البحث والمتمحورة في التساؤل الآتي: ما هي خصوصية الاداء التمثيلي واليات اشتغال الممثل في مسرح الصورة وتحديداً مسرحية احزان مهرج السيرك؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدوده تلاها تحديد المصطلحات والتي تمخضت عن تعريف مصطلح الخصوصية، والأداء، والصورة لغة واصطلاحاً وإجراءياً.

وتضمن الفصل الثاني الإطار النظري " وقسم إلى مبحثان: المبحث الأول: خصوصية الاداء التمثيلي واليات اشتغال الممثل في المسرح الغربي والشرقي. أما المبحث الثاني: الاداء التمثيلي في مسرح الصورة عالمياً. ثم جاءت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في خاتمة الفصل. أما الفصل الثالث فقد انطوى على إجراءات البحث التي ضمت مجتمع البحث وعينته المكون من مسرحية احزان مهرج السيرك، ثم منهج البحث وأداته ثم تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث التي توصل إليها الباحث كما احتوى الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية : خصوصية، الأداء التمثيلي . اليات اشتغال الممثل ، مسرح الصورة

Research Summary

The method of acting performance in image theater occupied an important place during the twentieth century, as it relied on the actor's body in formulating the image of the show, and this method had important effects on the mechanisms of the actor's work in contemporary theatre. In light of the above, the researcher divided her research topic into four chapters. The first chapter included the "methodological framework," beginning with the research problem centered on the following question: What is the specificity of the acting performance and the mechanisms of the actor's work in the picture theater, specifically the play The Sorrows of the Circus Clown? Then the importance of the research, the need for it, the goal of the research and its limits, was followed by defining the terminology, which resulted in defining the terms privacy, performance, and image linguistically, terminologically, and procedurally.

The second chapter included the theoretical framework and was divided into two sections: The first topic: The specificity of acting performance and the mechanisms of the actor's work in Western and Eastern theatre. The second topic: Acting performance in the image theater globally. Then the indicators that resulted from the theoretical framework came at the conclusion of the chapter. As for the third chapter It included the research procedures that included the research community and its sample, which consisted of the play The Sorrows of the Circus Clown, then the research methodology and tools, then the analysis of the sample. The fourth chapter included the research results reached by the researcher. The chapter also contained conclusions and a set of recommendations and proposals and was supported by sources and references.

Keywords: privacy, acting performance. Mechanisms of the actor's work, image theater

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث : -

إن التطورات التي حظي بها العرض المسرحي أدت إلى حدوث آليات اشتغال في التعبير الادائي منذ الوهلة الأولى لنشوء المسرح وحتى يومنا هذا، إذا توالت اليات الاشتغال بين ما يعرف بالشكل والمضمون مرجحة كفة احدهما على الأخرى وكان من شأن الأولى الشكل الاهتمام بالصورة وعناصرها الجمالية وما تنطوي عليه من تضمينات ومعاني، إما الثانية : المضمون فتركزت على إبراز دور الأدب والبلاغة الشعرية في مضمون العمل.

ومن أهم العناصر المؤثرة في تأسيس صورة العرض المسرحي وتعميق فاعليته هو الممثل بما يضيفه من حيوية على فضاء الصورة. وبما أن مهمة الممثل في مسرح الصورة مغايرة عن مثيله في المسرح التقليدي مما يتطلب من الممثل أدراك لخصائص الأداء التمثيلي لهذا المسرح والسعي الدائم لتطوير أدواته بناء على ما تفترضه تلك

الخصوصية، إذ أن على الممثل أن يمرن جسده من اجل أن يكون بوضع يمكنه من أداء كل المهمات وفق اليات اشتغال خاص في تكوين الصورة المسرحية ، وبما أن فن الممثل هو فن الأشكال البلاستيكية في الفضاء المسرحي فإنه على الممثل دراسة جسمه ، حيث تلعب معرفة الممثل للخصائص الأدائية للمسرح الذي ينتمي إليه دورا مهما في بلورة أدائه الجسدي وكذلك السيطرة على أعضائه بصيغ تتناسب مع متطلبات مسرح الصورة ومقوماته الجمالية من حيث علاقاته مع المفردات المكونة للفضاء السينوغرافي، فضلا عن علاقات جسده ضمن مجموعة الأجساد التي تتشكل لتأكيد تكوينات ترتبط مع بعضها البعض بأنساق جمالية متناسقة وفق أسلوب تشكلها ومعنى المضمون المراد إيصاله، بهذا يحتل الاداء الجسدي مركزاً مهماً في مسرح الصورة مما جعل مشكلة البحث تنحصر بالإجابة عن السؤال الآتي :- ما هي خصوصية الأداء التمثيلي واليات اشتغال الممثل في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج السيرك؟

أهمية البحث والحاجة إليه: - تسليط الضوء على خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح الصورة واليات اشتغال الممثل في مسرحية أحزان مهرج السيرك ، أما الحاجة اليه فتكمن في أن البحث يعد دراسة منهجية تفيد المتخصصين في مجال المسرح عموماً والتمثيل المسرحي بشكل خاص اذف كذلك تفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية .

هدف البحث : يهدف البحث الى: التعرف على خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح الصورة والكشف عن اليات اشتغال الممثل في مسرحية احزان مهرج السيرك .

حدود البحث :-

الحد الزمني: يتحدد البحث الحالي بالفترة : (١٩٨٣ - ١٩٨٤) .

الحد المكاني : بغداد- اكااديمية الفنون الجميلة

الحد الموضوعي : خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في عروض مسرح الصورة (احزان مهرج السيرك انموذجا)

تحديد المصطلحات :-

١ - الخصوصية :

عرفها ابن منظور بأنها " (اختصه) افرده به دون غيره، ويقال اختص فلان بالأمر (١)

ويشير معلوف إلى "خص فلان بالشيء فضله به وأفرده، وخصوصا الشيء: ضد عم، وخص الشيء: ضد

عممه والخاصة ضد العامة، وخصائص: نسبة إلى الخاصية" (٢)

ويعرفها لالاند بأنها " سمة او مجموعة سمات يملكها كل كائنات ، صنف ما (محدد مسبقاً) وهي تملكها وحدها. (٣)

يعرف الباحث الخصوصية اجرائيا بأنها مجموعة السمات التي تميز عمل الممثل وتقنية أداءه في مسرح الصورة عن غيره من الممثلين في مسارح أخرى.

٢ - الأداء :

يعرف ابن منظور " الأداء من (العدة) وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره لكل ذي حرفة اداة هي آلتة التي تقيم حرفته.(٤)

ويعرف اصطلاحاً بأنه " سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن أو الكفاءة " (٥)

يعرف الباحث الأداء اجرائيا بأنه المهارة التي يكتسبها جسد وصوت الممثل من خلال التدريبات المسرحية المتواصلة والتي تتكيف مع متطلبات مسرح الصورة

٣ - الصورة : -

عرفت في مختار الصحاح صورة" تصويراً فتصور و تصورت الشئ توهمت صورته فتصور لي و (التصاوير) والتماثيل" (٦)

ويعرفها البستاني بأنها كل ما "جعل له صورة وشكلاً ورسماً ونقشه (صور) لي : خيل لي،(تصور) الشئ : توهم صورته وتخيله" (٧)

عرفها (صليبا) بأنها : "الشكل الهندسي المؤلف من الابعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم" (٨)

عرف الباحث الصورة اجرائيا بأنها العالم المثالي المفعم بالالوان والأضواء والكتل المكونة لفضاء الخشبة التي يشغلها الممثل ويمنحها الحيوية من خلال ديناميكية عمله وعلاقاته مع المكونات المؤتثة للصورة المسرحية. .

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: خصوصية الاداء التمثيلي في المسرح الغربي والشرقي واليات اشتغاله

إن فن الاداء التمثيلي هو تقنيات عمل الممثل بصوته وجسده ضمن فضاء العرض المسرحي، وقد اختلف مفهوم الاداء التمثيلي ونوعيته عبر الحقب الزمانية فأصابه التغيير والتطوير منذ عصر الأغريق وحتى العصر الحديث، فضلاً عن الاختلاف المكاني بين مسرح غربي ومسرح شرقي، إذ ان تلك الاختلافات حدثت بحسب " الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة في عصر ما، ومكان ما هي التي تحدد نوعية الاداء وأولوية العناصر التي تتحكم فيه من إلقاء وحركة"^(٩)، وبناءً على ذلك سيقوم الباحث بالتطرق الى خصوصية فن الاداء التمثيلي في كل من المسرح الغربي والمسرح الشرقي ومعرفة اهم اليات اشتغال الممثل.

خصوصية فن الاداء التمثيلي في المسرح الغربي واليات اشتغاله :-

تطور فن الاداء التمثيلي عند الاغريق من خلال تطور الاحتفالات والطقوس الدينية المعتمدة على الاساطير القديمة التي تعد المصدر الاهم في استقاء المادة المسرحية. بدأ الاداء التمثيلي في بلاد اليونان على يد الكهنة الذين كانوا أساساً قادة الديترامب ثم قام هؤلاء الكهنة بتحويل الديترامب الى قصائد شعرية يؤديها الكورس، وهكذا بدأ يتبلور مفهوم التمثيل خلال المهرجانات الدينية وسرعان ما بدأ المؤلفون المسرحيون يؤلفون مادة درامية بمساعدة اساطيرهم الخالدة ليتخذ على ايديهم الاداء التمثيلي منحى اخر وينحرف عن مسار الطقس الديني بإتجاه الفن الدنيوي.^(١٠) بدأ الملح التطويري الأهم لفن الاداء التمثيلي مع الممثل والشاعر المسرحي ثيسبس " بإتجاه ترسيخ دور الممثل عبر العلاقة بينه وبين الجوقة، فهو يعد نقطة الشروع التي قام بتطويرها من جاء بعده حيث شهد المسرح " ظهور انتقاص تدريجي لأشراك الجوقة في التمثيل الفعلي، فقد اخذت تتخلى عن الدور الديني الذي كانت تقدم به في أقدم العصور"^(١١)

من هنا اخذ الاداء مساره نحو التطور وبخاصة بعد " ظهور مؤلفين مسرحيين بارزين تطلبوا من خلال وجودهم لخلق مسرح مستمر وجود المهارات المدربة للممثلين المحترفين الذين سرعان ما أعطوا المهنة الجديدة مكانة عالية بمجرد امدادهم بنصوص رائعة او بشخصيات يجسدونها ."^(١٢)

وبعد ظهور اسخيلوس تطور فن الاداء التمثيلي بإضافة الممثل الثاني وفصل مهنة الشاعر عن عمل الممثل من خلال " نص درامي يتحاوران فيه، وقد نشأة من هذه المحاور بذرة الصراع الأولى حينما أضاف اسخيلوس ممثلاً ثانياً الى الممثل الوحيد الذي كان يقوم بجميع الادوار من قبل، ففتح بذلك الطريق لأحكام العقد ورسم الشخصيات وجعل الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد يحدث بل جعله للإيحاء بالصراع."^(١٣)، ويشير نيكول أنه في عهد اسخيلوس " أدخلت تقنيات جديدة إلى عمل الممثل منها الأحذية العالية الكعب وابتكار طريقة لإعداد الشعر

كذلك الأزياء الفخمة تعطي هيبة ورفعة اكبر للشخصية مع النظر إلى حساب حجمها المبالغ فيه لاعتبارات المكان ورؤية النظارة وكان هدفه من استخدام اللباس المسرحي الجليل والكعب العالي والأقنعة الكبيرة لإضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال".^(١٤)، وقد استخدمت كل هذه المكملات كعوامل مؤثرة في أداء الممثل وبالتالي ينتقل تأثيرها إلى المتلقي، وهذا يتطلب فقط تكيف الممثل على استخدامها ليضفي على أداءه حيوية وجمالية في التعبير.

أما سوفوكلس فتعتبر تجديده من الأهمية ما تضعه في الصدارة باتجاه تطوير النيات اشتغال الممثل، فبالإضافة لإدخاله الممثل الثالث، أكد على ممثليه أهمية سبر اغوار شخصياتهم وتدارك العلاقة التي تكون بين الآلهة والبشر ، فكان متعادلاً، وبهذا أصبح " الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة وأتاح مساحة اكبر للتباين بين الأشخاص وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة".^(١٥)، وهنا فقد توجب على "الممثل ان يهيئ لنفسه تدريبات شاقة خصت الصوت في ان يجعله قوياً متلوناً معوضاً عن الحركة والتعبير الخفي المتخفي وراء الماسك".^(١٦)

كما اضاف على فن الأداء مجالات فنية وجمالية في قابليات جسد الممثل، إذ انه قام بـ " تغيير في طبيعة التعبير الجسدي للممثل على خشبة المسرح، وفي اوضاع الممثلين ومن ثم في زوايا الرؤية التي يرى فيها المتلقي اجساد الممثلين الثلاثة مما تمخضت عنه بعض الأوضاع الجمالية للجسد على المسرح والتي لاتزال آثارها قائمة ، كما يعزى له انه اول من سن سنة تدريب الممثلين على بعض المهارات الصوتية كما كانت اعماله المسرحية كلها تركز على افعال الشخصيات مما أعطى الفرصة للممثلين الثلاثة في استخدام اجسادهم بشكل تعبيرى مقصود من اجل تحقيق هذه الافعال والدلالة على ما تحتوي من معاني".^(١٧)

حقق سوفوكلس انقلاباً جوهرياً في تشكيل الدراما عبر النيات اشتغال جديدة اعطت للممثل خصوصية عبر تحويل أداءه من مجرد سرد شعري الى صورة مقارنة للواقع، وبهذا فإن الكورس قد تجرد من العنصر الغنائي وقلت فاعليته رغم ان سوفوكلس زاد عددهم ولكن هذه الزيادة جاءت لاضفاء جمالية واليات على الاداء التمثيلي وتشكيلاته الحركية وليس للمشاركة الفعالة في الحدث وتناميته، إذ ان هذا الاخير اصبح من اختصاص الممثلين.^(١٨)

ان تقديم مسرح سوفوكلس لمشاهد ثلاثية ادى الى اضافة زوايا رؤية جديدة للنظر الى الممثلين، وادى الى " انفصال الثلاثة عن الخلفية وبرزوا كقطعة معمارية لها كيانها، ولا يتميز كل واحد بشخصيته المرسومة فقط، بل وبإسهامه الايجابي في صنع دراما المشهد أيضاً ، وكل يتحرك بحرية تامة بحيث يصبح من المستحيل ان نعرف من خلال مشهد منفصل من كان الأول أو الثاني أو الثالث".^(١٩)

وتأسيساً على ما سبق يرى الباحث ان خصوصية تدريبات واليات اشتغال والأداء التمثيلي للممثل وصل في عصر سوفوكلس الى مراحل متقدمة، حيث ان الممثلين كانوا يغيرون اصواتهم وايماءاتهم مع تغير الدور بهدف تحقيق ما جاء على لسان ادوين ديور في الفصل بين شخصية وشخصية ، ولهذا لم يستطع الجمهور تمييز المؤدي لشخصية ما عن مؤدي آخر.

ومن ثم جاء يوربيدس " ليصور الاحداث تصويرا واقعيا على منصة العرض، وقد تميزت اعماله بعمقها الفكري والانساني ، كما انه "طور معالم وجود الممثل على المسرح، واعطاه حيزا اكبر ليكون اكثر اقترابا الى المعاناة الارضية واراد له ان يتبنى مشكلة تعبر عن خير الجماعة." (٢٠)

تغير اسلوب الاداء التمثيلي واليات اشتغاله على يد يوربيدس الذي منحه قدرا أكبر من الواقعية، حيث انه عمد الى تصوير البشر على المسرح كما هم في الحياة وقام بتغيير الوسائل المسرحية التعبيرية لخدمة تجسيد الواقع، وقد اقترح على ممثلية ان يكونوا اكثر انسانية واكثر اقترابا بالواقع ما يمكن القول معه أنه فرض اداء تمثيلي جديد له خصوصية عبر استخدام الممثل لخبراته الذاتية في تصوير الشخصيات وتجسيدها بطريقة أكثر واقعية. (٢١)، وصار اداء الممثل في المسرح الاغريقي ينقسم على ثلاثة اقسام : الغناء، الانشاد، الارشادات . وكان للانشاد اهمية اكبر من الغناء. (٢٢)

حيث كان الممثلون يتدربون على الالقاء طوال سنوات عدة وهم جالسون، وكان لا يفوتهم كل يوم قبل ان يظهروا امام الجمهور أن يطلقوا اصواتهم، ثم يجلسون ويخفضونها من ارفع الى اغضها ويستجمعونها وكأنهم يبتلعونها." (٢٣)

مما سبق يتبين ان اليات اشتغال الاداء التمثيلي في المسرح الاغريقي بنيت على مراحل وتطور خلال مسيرة تنوعت فيها الاكتشافات والاضافات حتى وصلت الى مرحلة متقدمة ، ففي البداية اكتسب اداء الممثل صفة خطابية مع الحركات البسيطة وهو انعكاس للاسلوب الادائي الذي كان يتراوح ما بين القدرة الصوتية العالية مع الحركة المحدودة، فكان الصوت الجهوري والالقاء المضخم والحركة الاسلوبية المتلائمة هي السائدة في تلك الفترة. وهي ما اعطت للمسرح الاغريقي خصوصية في اداء الممثل واليات عمله (٢٤)

اتخذ الاداء التمثيلي في روما خصوصية ومنحا مغايرا عنه في بلاد اليونان، اذ ان التمثيل بالنسبة للشعب الروماني نوع من التسلية والممثلين مجرد مسلمين محترفين، وفي الغالب من طبقة متدنية في المجتمع كل همهم تقديم كل ما يرغب به المتفرجين بهدف إرضائهم، على خلاف ممثلين اليونان الذين كانوا يهتمون بنقل فكرة المؤلف كان الممثلين الرومان يهتمون بدغدغة مشاعر المتفرج من خلال الدعابات والنكات البذيئة. ذلك بسبب ان التمثيل هبط الى مستوى الجماهير الجاهلة اولا وانهم لم يستطيعوا ايجاد مادة من خلال الشخصيات التي حاولوا تجسيدها من النصوص الاجنبية لانها تتماشى مع الذوق الروماني ثانيا، ولأجل ذلك حاول الممثلون ابتكار هذه الاضافات التي يرغب بها المتفرج. (٢٥)

احتلت الموضوعات الائمائية مجالا واسعا وشغلت الجزء الاكبر من العروض التي اقتصرت على الاشارات والحركات ونتج عن ذلك البانتوميم الذي عرف رواجاً عظيماً في عهد الامبراطورية الرومانية. (٢٦)، اذ ان الرومان اول من

وظف جسد الممثل كوسيلة تعبير صورية بدلاً من الحوار وهي احدى اهم الخصائص في اداء الممثل في مسرح الصورة.

لم يهتم الرومان بالتراجيديا ولم تتماشى مع اذواقهم في حين توجهت اذواقهم صوب فن الكوميديا المتسمة بالاداء التمثيلي البسيط المفعم بالحيوية الذي استطاع الاستحواذ على رجال الاعمال والنبلاء والنساء والاطفال والجنود اثناء الحروب الكثيرة. كان باستطاعة المزاج الخشن البذيء اللاذع الطائش، واللون الفاقع المرسوم بفرشاة سخية، ان يسيطر عليهم. وهكذا وقف الممثلين امام الجمهور ومقارع التهريج في ايديهم، وقد زودتهم الطبيعة بحيوية في قسما ت الوجه والايماء، ومستعدين للتمثيل بحيوية واستمتاع وانغماس شديد وسريع المفعول يخلق مظاهر من المرح الصاخب. (٢٧)

ومن اهم اليات الاشتغال التي اعتمدها الاداء التمثيلي عند الرومان هو الاتصال بالجمهور ،فان، ممثلي بلاوتس كانوا يتصلون بالجمهور ويتحدثون معهم ويعترفون لهم بنواياهم او يسألونهم عما حدث قبل دخولهم . ومن هذا يتبين أنهم لم يهتموا بالإيهام، فقد استخدموا مهاراتهم للتأثير عبر عرض ملى بالحيوية، ولم يحاول الممثلون تغيير اصواتهم حسب مقتضيات الدور فهم يستخدمون نفس الصوت سواء في شخصية الرجل او المرأة او العبد، كما ان الاهتمام بإلقاء الكلمات المحفوظة لم ينل اهتمامهم بل اعتمدوا على ما هو مرتجل ومضحك ، وهكذا ادار الممثلون ظهورهم للمؤلفين واعتمدوا على انفسهم في تجميع مجموعة مواقف هازلة معتمدين على مواهبهم وخدعهم ومهاراتهم الادائية واليات تقديمهم للشخصية. (٢٨)

اما عن الاداء التمثيلي في العصور الوسطى فقد شهد تراجعا ملحوظا يعود سببه الى الاحداث السياسية وهيمنة الكنيسة والدين، اذ ان سقوط الامبراطورية الرومانية في القرن السادس وهيمنة رجال الدين على مقاليد الحكم كانت بمثابة العصور المظلمة على فن المسرح على العموم والاداء التمثيلي بوجه خاص، فقد حاربت الكنيسة فن التمثيل بكل اشكاله وخصوصا فن البانتومايم باعتبار أن مهنة التمثيل تعارض الدين وتفسد افكار الناس ، حيث وجد رجال الكنيسة ان الاداء التمثيلي يمكن ان يكون وسيلة ناجحة في نشر تعاليم الديانة المسيحية. (٢٩)

ان عملية احياء فن الممثل قد جاءت لخدمة اهداف الكنيسة ومع الوقت اخذت هذه الاهداف تتبدل وكذلك بدأت سيطرة الكنيسة على المسرح تضعف. ففي البداية فرضت الكنيسة على الدراما ان تعرض بلغة الانجيل التي كان العامة في غالبيتهم يجهلونها، ولكن اللغة العامية وجدت السبيل للدراما وان اهم خطوة تحول دعمت الممارسات الادائية التمثيلية هي مسرحية ادم اذ ان الكنيسة اخذت تشهد تزايد كبير على جانب الكنيسة وهذا التزايد وصل لاعداد لا تستطيع الكنيسة استيعابها، مما قدر للمسرح أن يخرج الى الساحات العامة، وفي هذه المرحلة بدأ القساوسة يمتلكون بعض الخبرات في الاداء التمثيلي، فضلا عن ورود ارشادات فنية لممثل ادم مثل يجب ان تاتي الاجابة في موضعها وان لا يتعجلها او يتلها فيها، على جميع الشخصيات ان يتدربوا على الالقاء برزانة، وان تتفق إشاراتهم

مع كلامهم الخ ومن هنا بدء الاداء التمثيلي يرى النور من جديد، وبدأ الممثل الذي يمثل النص الديني يضيء على الصبغة الفنية. (٣٠)

من هذا يتبين ان فن الاداء التمثيلي في العصور " كان ينطوي على تحقيق نوعا من المتعة واللذة لدى المتفرج ايا كانت ماهيته او طبقته او جماعة التي ينتمي اليها . وتنطوي هذه اللذة على تلاشي الحاجز النفسي والمادي بين المتلقي بوصفة مشاركا في عملية الاداء وبين المؤدي الاصلي الذي يقود سير العمل المسرحي. (٣١)

ومع كل هذا فان الاداء التمثيلي الحقيقي اخذ يتبلور بعد ان ظهرت بعض النقابات الفنية واخذت تقوم بنشاطات تمثيلية وكذلك اصطبغت اعمالها باللهجة الشعبية ، كما اصبحت ممارسة اعمالهم في الارياف والمدن البعيدة، وكان لهؤلاء دور كبير في تطوير فن التمثيل، حيث قدموا عروض ليس لها علاقة بالكنيسة وتعاليمها ويغلب عليها الطابع الكوميدي اتخذت من تسلية الجماهير غاية لها، وبتقديم العروض البهلوانية التي يعتمد فيها الاداء على الخفة والشعوذة. فضلا عن ذلك فقد ظهرت مجموعة من الفرق التمثيلية مثل فرقة (ديوان العدل) وجمعية اولاد الحظ ، كما ان تلك الاعمال شهدت تطورا من الناحية التقنية عبر اليات اشتغال له خصوصيتها ، حيث اخذ الممثلون يستخدمون الأزياء المناسبة للشخصيات كما واستخدموا الاكسوارات كالأجنحة والصلبان بهدف اثاره الاداء التمثيلي واثقان تجسيد الشخصيات. (٣٢)

وفي عصر النهضة عاد فن الاداء التمثيلي ليحتل مكانة مرموقة في المجتمع، وعاد الممثل الى الظهور بصفته فنانا، كما تشكلت فرق مسرحية ضمت ممثلين كبار، وتعد هذه الحقبة الزمنية حقبة الازدهار لفن الاداء التمثيلي في القرنين السادس عشر والسابع عشر في كل من انكلترا واطاليا وفرنسا. حيث كان اليات اشتغال الاداء التمثيلي في انكلترا قد بدء مع الفرق المسرحية حيث " كانت اهم الفرق التمثيلية ان ذاك هما فرقتي رجال امين الخزانة ويراسها ممثلها الاول ريتشارد بيرباج ، ورجال امير البحر وعلى راسها ادورار الين وكان شكسبير ينتمي الى الفرقة الأولى ومارلو الى الثانية ، ويبدو ان فرقة بيرباج كنت تمتاز عن الفرق الأخرى باسلوب اقرب الى الحياة. والواقع ان نصيحة هملت الى الممثلين تبين لنا على أن شكسبير كان ينشد الوصول الى تأثير اكثر اقناعاً. (٣٣) وهذا يبين تطور اليات اشغال المنهج التمثيلي للممثلين واسلوب ادائهم ،حيث اصبح هنالك خصوصية في "المنهج المفضل في التمثيل في العصر الاليزابيثي هو المنهج الطبيعي الذي ينفر من المبالغة والتخطيط ويتخذ من الطبيعي والمعقول والمقبول مثله الاعلى. (٣٤) وخلاصة القول ان اليات اشتغال الاداء التمثيلي في انكلترا اعتمدت التعبير الداخلي والخارجي من خلال ما اشير عنه من واقعية التناول ، كما وتبرز لنا في هذا المسرح خصوصية العلامة المباشرة ما بين الممثل والجمهور بناء على انشائية المكان الذي صمم عليه المسرح الاليزابيثي " حيث ان اللسان الممتد الى مسافة بين الجمهور ساعد على بناء هذه العلاقة التي تمكن الممثل من احداث تأثير قوي في التعبير " (٣٥)

وبشكل عام فقد " اهتم العصر الإليزابيثي بالإلقاء، ولهذا السبب فقد عمد المؤلفون الى كتابة مقاطع طويلة اشبه بالخطب لكي يستطيع الممثلون ان يظهروا قدراتهم" (٣٦) كما احتوت المسرحيات على مقاطع وصفية يساهم الممثل عن طريق صوته والقائه في تصويرها.

وفي القرن الثامن عشر برز ممثلين عظام مثل ديفيد جاريك" والسير هنري ارفنج"، فقد تميز الاول بالجدة والاصالة والطبيعية وطاقته عالية في التمثيل ورفض التأنق الفني وحدة المزاج، او توتر الاعصاب الذي كان سائدا في وقته، واهتم ارفنج وفرقة المسرحية بالتدريبات الدقيقة مما مكنه من احراز النجاح عبر تقديم عروض متميزة ومتناهية في احكام تفاصيلها الامر الذي جعله متوقفا في ميادين الاداء التمثيلي. (٣٧) اما في ايطاليا فقد تطور أسلوب الاداء التمثيلي مع ظهور الكوميديا دي لارتي على يد ممثلين ارتجالين محترفين اعتمدوا في ادائهم على لغة الحركة والايماة التي تحوي على دلالات متنوعة. (٣٨)

ان اليات اشتغال الاداء التمثيلي لمثلي الكوميديا دي لارتي هي انها قائمة على فنانيين مدربين يجسد كل منهم شخصية نمطية معروفة من قبل المتفرجين ويعتمدون على لا تتضمن سوى الخطوط العريضة للأحداث (٣٩)

يقع على عاتق ممثل الكوميديا دي لارتي مهمتين عند ادائه للدور الأولى هي التأليف والثانية الاداء عن طريق الارتجال ويتم ذلك في لحظة التنفيذ والخلق التي تعتمد على الحرفة والذاكرة القوية حيث انه " كان ينتظر من الممثلين ان يؤلفوا ادوارهم وان يدخلوا في مشاهدهم المختلفة من الحوار ما يبدو لهم ضروريا. وكان هذا النوع من التمثيل لا يستطيع القيام به الا رجال ونساء تدربوا سنوات طويلة على نوع من الفن التمثيلي. (٤٠) تناولت الكوميديا دي لارتي احداث الحياة اليومية التي يعبر عنها بواسطة الاداء الحوارية المصاحب للتمثيل الصامت، فأصبح فن الاداء التمثيلي يستند الى الإيماة التي تولد دلالات تعبيرية ناقدة، وموظفة البانتومايم في مجال واسع، فكان الحوار مضافا للإيماة والشغل المسرحي (٤١)

وقد ظهر في فرنسا وكما هو الحال في إنكلترا نجوما كبار في التمثيل، وفي مقدمتهم مولير " الذي يعتبر من اهم اعلام الاداء التمثيلي في فرنسا والعالم، كما انجبت فرنسا ممثل مسرحي اخر هو جوزيف تالما الذي اشتهر بالطبيعة والتلقائية وسهولة الاسلوب الامر الذي اثار معاصريه ذوي الاتجاهات الشكلية وتميز القرن التاسع عشر بظهور ممثلين تميزوا بالعبقرية ومن بينهم كوكلان" الذي اشتهر بقدرته على السيطرة الذهنية والتخيلية. (٤٢)

اسس كوكلان المدرسة التصويرية لتدريب الممثلين على اسلوبه في الاداء التمثيلي يعتمد على اليات تدعو " الى المخيلة المبدعة والدراسة والتعبير بالعاطفة خلال التدريبات، وكانت تصر على الموضوعية المطلقة في اثناء العرض، اي انه يؤمن بان الاداء ينبغي ان يكون في جوهره محاكاة ذهنية لكل ما تم انجازه في التدريبات. (٤٣)

ان خصوصية الاداء التمثيلي في فرنسا ظهرت عبر اليات اشتغال الممثل عبر تقنياته من خلال اهم اسلوب تمثيلي هو الكوميديا فرانسيز، وميز هذا الاسلوب الى السعي لتحقيق الايهام والاندماج والتقمص ذلك الذي نتج عن مدرسة كوكلان حيث ان كوكلان من فناني الكوميديا فرانسيز والذي اكد في كتابه فن التمثيل ان على الممثل في اثناء العرض الايمارس الانفعالات التي يحاول تصورها، لان الاداء ليس تقمص وانما تشخيص^(٤٤)

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهدت اليات الاشتغال في الاداء التمثيلي تغير واضح في اسلوبها وخصوصا بعد ظهور التيار الواقعي حيث اضاف الممثل الكثير في حرفية الاداء، فمثلا لم يعد التعبير مقتصرا على حركة اليدين، بل تعداه ليشمل الرقبة والاكثاف وحركة الرأس، وهكذا اصبح مركز الثقل في جسم الممثل وليس الكلمات وحسب.^(٤٥)

وبناء على ما سبق فان اليات اشغال الاداء التمثيلي في عصر النهضة اعتمد على خصوصية متطورة عبر اعتماده على الاتجاه الواقعي للاداء التمثيلي وتحقيق الصدق عبر محاكاة الواقع، كما حقق ظهور نجوم التمثيل في عصر النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر جهدا تنظيميا عبر برامج التدريب المنتظمة في الفرق والمدارس التمثيل مما حدا بعروض تلك المرحلة الى تميزها ببراعة اداء الممثل وتقنيات العرض.

خصوصية فن الاداء التمثيلي في المسرح الشرقي واليات اشتغاله :-

اما الاداء التمثيلي في المسرح الشرقي فقد اعتمد على الاداء التعبيري السوري الذي اثر بشكل بالغ في تجارب المنظرين المحدثين الذين اهتموا بخطاب العرض المرئي مستندين على كنوز الشرق مثل (ارتو، ومنوشكين، وويلسون) وغيرهم ممن حاولوا ضرب قواعد المسرح التقليدي. وعند الحديث عن المسرح الشرقي فاننا نعني الصورة القديمة المركبة للمسرح الشامل، التي تجمع التمثيل والرقص والموسيقى^(٤٦)

يشكل الرقص التعبيري الاسلوب الادائي لفن الممثل في المسرح الشرقي فهو الاطار العام للنظام الحركي والتعبيري، وليس مجرد حيلة تزيينية، او تابلوه منفصل عن لحمة العرض المسرحي، ومن ناحية اخرى فهو نظام لغوي متكامل ولغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لاعضاء الجسد ووظائفها المعتادة^(٤٧) ان كل مساح الشرق تتميز عبر ارتكازها على التعبير الجسدي بكونها مساح تصويرية "فالملابس والمكياج وحركات الممثلين تجري كلها في نظام معلوم، ولما كانت الرقصات الموسيقية تؤدي دورا هاما في التمثيليات، فلا بد من التنسيق بينها وبين سائر العناصر الاخرى"^(٤٨)

يعد المسرح الهندي أولى المسارح التي اثرت على المسرح الغربي وتعتبر المسرحية السنسكريتية من اهم نماذج المسرح الهندي، تلك التي اعتمدت على فعل المؤدي في تشكيل صورة العرض اذ يمكن " تخيل الاداء التمثيلي لمسرحية سنسكريتية عبر ما يعتقد الممثل في ذات نفسه انه فرد مدرب ينتمي الى جمهور يقظ، ولذة الاستمتاع

لا تتأتى من مشاهدة شئ جديد بقدر ما تتأتى من مشاهدة ممثلين محترفين في مستوى عال من الاحتراف يقومون بأداء حركات جسمانية تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها (٤٩) وهذا يبين ان العرض المسرحي مؤسس على لغة التعبير الجسدي للممثل مما يخلق مقاربة واضحة بين اداء الممثل في المسرح الهندي والاداء التمثيلي في مسرح الصورة .

ان الهيمنة الواضحة للغة المرئية على الخطاب المسرحي الهندي وصورية الأداء الرمزي تكشف السيطرة التقنية للحركة وتواشجها مع مكونات الصورة المشهدية، اذ ان المسرح الهندي يقدم " نموذجاً متطوراً ومتكاملاً الى ما يتحكم فيه النسق الفني المتناغم ما بين عناصر العرض والتعبير الجسدي الراقص على استقلالية كل عنصر على حدى، وفي الوقت نفسه ينخرط في الشكل الفني ككل ، اما النمط الثاني من المسرح الهندي فهو الكاتاكاللي الذي يعتبره الهنود فنهم الكلاسيكي العريق، وعن اليات اشتغال الاداء التمثيلي فيه فانه يقوم على "اللعب المؤسلب والتخييل الشعري، لان النص يعهد الى المنشدين ، ويدخل هذا في اطار التقاليد الدرامية الهندية حيث يتمظهر لعب الممثل في اربع حالات مختلفة الشفوي الملفوظ حركات الجسد الملابس والمكياج " (٥٠) ، وبهذا فان الكاتاكاللي قد زواج في اهتماماته بين الاداء الجسدي المعتمد على اللغة المرئية وهي ذاتها ما اعتمدها مسرح الصورة، وبين الاداء الحواري الذي يتبناه المنشدين لايصال حكاية المسرحية وفك شفرات الاداء الجسدي.

ويتميز الأداء التمثيلي في المسرح الصيني باليات اشتغال اعتمدت المزوجة بين الالعب البهلوانية والمبارزة والمعارك، فضلا عن فقرات السيرك لخلق لغة مسرحية صورية يولدها اداء الممثل الجسدي بمصاحبة الموسيقى والرقص والاشارات وحركات البانتومايم التي تملك فيه رمزية مباشرة تنتقل من خلالها الافكار والمواقف الذهنية والروحية. وقد استند العرض المسرحي الصيني بشكل اساس على الاداء التمثيلي، اذ جرى التمثيل على خشبة فارغة الا من الملابس ووجوه الممثلين المطلية، وبهذا فقد احتل الممثل الصيني دورا بارزا حيث يقع على عاتقه سرد الحكاية والاشارة الى اماكن حدوثها من خلال الحوار (٥١)

وتعتبر اوبرا بكين اهم نموذج مسرحي صيني تشكل العرض فيه عبر صورة محملة بالرموز التي يتبناها الجسد في القضاء اذ ان " كل الوسائل التعبيرية مرمزة بشكل دقيق جدا لكي تستدعي الاحداث والشخصيات وتعبير عن الاحاسيس الرمزية والسلوك، وهذا الجنوح نحو الرمزية يفرضه كون جمالية اوبرا بكين لا تروم اعادة انتاج مظاهر الحياة الواقعية او خلق تمثلات سطحية بين العرض والواقع، بل تسعى الى التعبير عن الروح الجوهرية للواقع بواسطة التعبير الرمزي الذي يعمل على اسئلة الواقع، موجه لانتاج صور دقيقة وملموسة في مخيلة المتلقي " (٥٢)، وبهذا يمكن القول ان خاصية رمزية الاداء التمثيلي في مسرح الصورة تعتبر احد افرازات المسرح الشرقي بشكل عام والمسرح الصيني ووبرا بكين بوجه خاص .

اما المسرح الياباني فنجد له خصوصية في الاداء التمثيلي عبر نوعين من المسارح هما النو والكابوكي حيث يعتبران من اهم التجارب التي تمثل جماليات المسرح الشرقي. اما عن الأول(النو) فهو مسرح ديني يعتمد جماليات ومهارات فن الاداء التمثيلي والموسيقى والغناء بهدف تحقيق الجمال وايصاله الى متلقية ،حيث يقوم فن الاداء بمهمه اثاره مشاعر الجمهور وتفتح عينيه على ذلك اللون من الجمال الرفيع الذي تدل عليه كلمة (يوجين) التي تعني التعبير عن الجمال دراميا او غنائيا (٥٣)

كما يتضمن عرض النو مجموعة من الممثلين يشكلون جوقة العمل اي الاطار الجمالي الخارجي للعمل من دون ان يكون لها تأثير مضموني مهم، إذ ان دورها ليس "دورا هاما عمليا بل هو عبارة عن تادية اغاني ورقصات ،لكنهم بعض الاحيان يعلقون او يقومون بالشرح بلا تدخل مباشر في الاحداث وتتألف الجوقة من ثمانية الى عشرة اشخاص بمن فيهم قائدهم الذي يرتدي الملابس العادية " (٥٤)، حقيقة الامر ان تلك الجوقة في دراما النو تشابه المجاميع الراقصة او المعبرة بأجسادها في مسرح الصورة، اذ ان توظيف المجاميع في المسرح الحديث لدى المخرجين الذين اهتموا بالخطاب المرئي احرز مكانة مهمة وكما جاء عند كل من ارتو وويلسون وغيرهم .

وبهذا اصبح الرقص الایمائي والاداء الايقاعي هي الخصوصية المميزة لمسرح النو وهذا ما جاء في تنظيرات المنظر المسرحي الياباني زيامي اذ يبين "الدور الحيوي للتمثيل الایمائي ويورد في تعليماته التقنية التي تتعلق بهذا المسرح ويوضحها برسوم غير دقيقة ويحل كل حركة وكل وضعية من وضعيات الممثل وما ينجم عنها من اثر جمالي ويشبهها بمجموعة من الالوان المنسجمة والمتغيرة على الدوام" (٥٥)

اما عن النوع الثاني من المسرح الياباني فهو الكابوكي ويغلب على اليات اشتغال الأداء التمثيلي فيه ايضا طابعي الرقص والتعبير الجسدي فان كلمة الكابوكي " ذو معان عريضة فهي تكتب بمعنى البراعة في الرقص ومن ثم فان المعنى يحمل امتزاجا بين الكلمات والموسيقى بين الرقص والحركة، وقد اصبح الكابوكي في اخر الأمر اهم اشكال الفنون المسرحية ،باليابان واصبح الناس ينظرون اليه منذ اواخر القرن التاسع عشر باعتباره المسرح الياباني كله" (٥٦)، لقد بدأت الخطوات الأولى لظهور المسرحية الكابوكية في القرن السابع عشر الميلادي في شكل بسيط وبدائي من البانتومايم الغنائي والرقص الذي يتخلله مشاهد كوميدية ترويجية. تشكل المسرحية من خلال مجموعة من اللوحات الصورية المتلاحقة وتبني اللوحة عبرة حركات ايمائية واشارات متفق عليها ومعروفة من قبل المتلقي ويكون استخدام الممثل للادوات بأبسط اشكاله وكل استخدامات حركة الممثل تكون مرمزة فعلى سبيل المثال تتم المبارزة في مشاهد المعارك في شكل حركة رقص فيمر السيف قريبا من السيف الآخر دون ان يلامسه، وكذلك يتم شرب الشاي من اقداح ليست موجودة. (٥٧)

وتأسيسا على ما سبق فان اليات اشتغال الاداء التمثيلي في المسرح الشرقي اعتمدت الرقص والتعبير الجسدي والإيماءة مما يؤكد رجحان كفة الخطاب البصري على الخطاب الملفوظ وباعتبار هذا المسرح مسرح صورة بالدرجة

الأولى، ومسرح رمزي الأمر الذي يجعله احد اهم المرجعيات التي اعتمدها مسرح الصورة بشكل عام وحرفية الأداء التمثيلي فيه تتقارب بشكل كبير من خصوصية فن الأداء التمثيلي لمسرح الصورة بشكل خاص الرقص .

المبحث الثاني:- الأداء التمثيلي في مسرح الصورة عالمياً

شهد المسرح بعد دخول فن المخرج تحولات ملحوظة تفرعت باتجاهات متداخلة أو مختلفة، فمنها من استند على تصوير شعر الحوار ومنها من اعتمد شاعرية الحركة انطلاقاً من مفهوم قصور اللغة في التعبير وبرز في هذا الجانب منظرين مهمين ارتكزوا في عملهم إلى مسرح صوري مفعم بالدلالات والمضامين المتجاوزة لحدود الملفوظ، وقد اختار الباحث كل من مسرح القسوة لارتو ومسرح الرؤى لروبيرت ويلسون ومسرح الموت لتادوش كانتور كنماذج لمسرح الصورة العالمي، إذ أنهم قدموا صيغاً فنية جديدة للتعامل مع مجمل مفردات الفضاء وبضمنها الممثل، وأصبح ممثليهم يمتلكون خصائص متفردة من حيث الأداء التمثيلي

خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح انتونين ارتو :-

استندت الصورة المسرحية في مسرح القسوة بشكل أساس على لغة العرض فقد ضرب ارتو حدود لغة الحوار بالنسبة للممثل وهمش دور النص ، إذ يقول " يهنا أولاً وقبل كل شيء أن نضع حداً لاستعباد النص للمسرح ونعثر ثانياً على فكرة لغة وحيدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة بدلاً من أن نرجع إلى نصوص تعتبر نهائية ومقدسة ولا يمكن التعرف على هذه اللغة إلا بإمكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء، وهي تناقض إمكانيات التعبير بالكلمة داخل الحوار" (٥٨)

وبهذا أصبح بالضرورة على الممثل أن يسد النقص الذي خلفه تهميش الحوار ويؤسس بدوره لغة العرض التي أصبحت واحدة من أهم خصائص عمله بعدما كانت تنتمي إلى شخص المؤلف فقد وظف ممثل ارتو " تقنيات الحركة والايماة وتعابير الوجه اللامحدودة القابعة خلف أشكال الأفعنة إذ لها القدرة على المشاركة بشكل رمزي ومباشر في لغة العرض المحسوسة على الخشبة" (٥٩)

وقد جاء تمسك ارتو بمسرحه الصوري الطقسي متأثراً بشكل كبير بالمسرح الشرقي وخصوصاً مسرح جزر بالي، وبهذا الشأن يعيب على المسرح الغربي ويعقد عبر تنظيراته المسرحية مقارنة بينه وبين المسرح الشرقي فيؤكد على " وجود تناقض بين المسرح الشرقي والمسرح الغربي، إذ يناقض المسرح الشرقي ذو النزعات الميتافيزيقية المسرح الغربي ذا النزعات النفسية، ومجموع الحركات والإشارات والوقفات والأصوات هي التي تتكون منها لغة الإخراج والمسرح، تلك اللغة التي تبسط نتائجها الجسمانية الشاعرية على شتى مستويات الوعي وفي جميع الاتجاهات." (٦٠)

ولأجل ذلك وسعياً لتحقيق لغة مرئية ذي طابع ميتافيزيقي يقترب من المسرح الشرقي فقد " شرع ارتو في البحث في آليات المسرح ليجد الحل في جسد الممثل وما يحمل من إمكانيات لأحد لها في تشكيل لغة العرض المسرحي، ومن

هنا أشار آرتو إلى أهمية وسائله الجديدة التي تعتمد على جسد الممثل الذي يمكن قراءة حركاته كما تقرأ الحروف الهيروغليفية. (٦١)، أي أن الممثل يرسم بجسده "تفاعل المتحرك مع عناصر المسرح الثابت منها والمتحرك صورة العرض عبر جسده مع مجمل ما موجود في فضاءه الطقسي الملغز والموغل في رمزيته. حيث أن تبني اللغة المرئية الصورية من قبل آرتو واحتوائها على شفرات يكتسبها الجسد وظيفتها خلق عوالم شعائرية تخص اللحم وتمهد لتحقيق الوظيفة الانتقالية للمشهد المسرحي من خلال الفضاء الطقسي الذي يعمد إلى نقل تلك الشفرات التي يعتبرها لغة المسرح الجديد (٦٢)، وبهذا فإن أداء الممثل يتصف بالحلمية وتصوير العوالم الميتافيزيقية، وأشار آرتو إلى أن الأداء التمثيلي للممثل يجب أن يتسم بالاشعورية والهوس لذلك شبه ممثله بالمصاب بالطاعون وبذلك يكون تأثيره بالمتفرج كتأثير الطاعون فإذا كان المسرح " جوهرياً كالطاعون فليس له معد، بل لأنه كالطاعون يكشف ويدفع إلى الخارج جوهراً من القسوة الكامنة تتمركز عن طريقة كل إمكانيات الفكر الفاسدة على فرد أو شعب." (٦٣)، وبهذا فإن الممثل عند آرتو ممثل مرثيات، ويتشكل العرض المسرحي عند آرتو عبر جسده الممثل المتحرك المغمور وسط المفردات الغرائبية والعوالم الساحرة مع الأضواء الحلمية ومن خلال مجمل ذلك تتركب صورة القسوة.

خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح روبرت ويلسون :-

كما هو الحال في مسرح القسوة وكذلك المسرح الذي اعتمد على الخطاب البصري بشكل عام فقد جاء اعتماد ويلسون على الكلمة محدوداً ولم يكن النص المسرحي الذي ينطلق منه عرض الرؤى بمعناه التقليدي، إذ كانت "النصوص المسرحية لويلسون، مصنفة، ومجموعة من كسر لغوية أو من نتف وقطع من برامج تليفزيونية وإعلانات تجارية وأفلام ومن مسرحيات أخرى، أو من أغاني الصراخ والصياح أو حتى من عبارات لغوية كان يسمعها مصادفة أثناء بعض البروفات المسرحية، أو أنها تتكون من تعاقبات لغوية لكلمات ممزقة وأصوات تشبه الكلمات قد وضعت وفقاً للقوافي والإيقاع. (٦٤)، أي انه عمد إلى إلغاء الحوار وتشفيره إذ انه حتى في المشاهد التي استخدم فيها الكلمات فقد جاءت مشوهة وغير مفهومة المعنى بهدف ترجيح دور الصورة المرئية لتكون هي الباعث الأوحد في العرض ، من هنا نجد جسد الممثل في مسرح الرؤى هو من يتكلم وليس صوته، إذ أن ارتكاز " ويلسون على اللغة المرئية حتم بالضرورة على أن يتمتع ممثله بقدرات جسدية وحركية عالية الإتقان، وقد تراوحت مهمات الممثل بين الرقص والتعبير الجسدي البطيء، حيث جعل ويلسون ممثليه يتحركون ببطء في اغلب عروضه. (٦٥)، وهنا نسجل واحدة من أهم خصائص الممثل في مسرح الرؤى وهي الحركة البطيئة جداً ويبرر ويلسون ذلك بقوله " يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على أن نكون واعين بها أريد أن يدرس الممثلون كل حركة صغيرة للجسد ورسالتها الدقيقة داخل المساحة المحيطة بالإنسان الذي يتحرك في قلبها. (٦٦)

يساند الممثل عند ويلسون الصورة وتشكيلها من دون الاهتمام بتفاصيل الشخصية وأبعادها حيث أن "الممثلين الأدميين على خشبة المسرح لا يمثلون انطلاقةً من إرادتهم الخاصة وفعاليتهم فلا توجد شخصيات محكمة التفاصيل

سيكولوجياً ولا حتى ذات طابع فردي داخل سياق مشهدي متماسك لكن شخصيات تبدو كما لو كانت رموزاً غير مفهومة" (٦٧)

لقد اعتمد ويلسون في تركيب صورة العرض في مسرحية الملكة فكتوريا على " تعدد المواقع جغرافية، فالأفعال تنبثق من كل جزء بشكل متزامن ومتداخل، وفي الوقت الذي تعزف فيه الفرقة الوترية تستمع الملكة للخطاب، والمجاميع تؤدي أفعالها، ونجد اثنين من راقصي الباليه يشغلان جوانب المسرح رقصاً طيلة العرض، بين حركة معقدة وحركة بطيئة، وشخصيات أخرى تمشي أثناء النوم، كما نرى القناص الذي يطلق النار على أزواج الرجال والنساء فيتساقط الواحد تلو الآخر لينتهي العرض بصرخة طويلة." (٦٨)

وتأسيساً على ذلك نجد أن ويلسون قد شنت بؤرة المشاهدة وجعل الحدث فعال في مجمل فضائه، أي أن الصورة زاخرة بمجاميع من الممثلين يتحركون في وقت واحد وفي مناطق متعددة كل يؤدي دوره في عالم من الحلم والخيال.

خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح تادوش كانتور:-

اهتم كانتور في تأسيس صورة العرض عبر تقديم فضاء تشكيلي يرسمه بأجساد ممثليه وأدواتهم، إذ لم يهتم بحرفية الأداء التمثيلي لممثلين محترفين بقدر اهتمامه بالصورة المسرحية ولذلك نجد اغلب ممثليه فنانيين تشكيلين، حيث انه " لم يكن الذين مثلوا في عروضه المسرحية بمحترفين بل يشاركه فنانون تشكيليون من الرسامين والسينوغرافيين في عمله، فيمثلون معه في عروضه، وبعد سنوات يتخذ فريقه المسرحي سمات ثابتة، ويشاركه ممثلوه في صنع المادة المسرحية التي تتسم بطبيعتها السريالية والدادائية لكن ممثليه مثلهم في ذلك مثل أي مفردة من مفردات العرض، يصبحون خاضعين لما يطلق عليه بالمهمات المسرحية" (٦٩)

اعتمد كانتور على تلقائية الحركة من دون التكلف والمبالغة وطالب ممثله بالتزامها مبتعداً عن الآلية والملل، حيث " تتوالد حركة الممثل في حركات متتالية، فيخرج من شخصيته ليدخل في نسيج وداخل حركة شخصية أخرى، ثم الثالثة وينتج عن هذا الأسلوب نظام حركي محدد، يبعد الممثل عن الحركة الآلية والمملة، ويقربه من التلقائية ومن ثم التعبيرية التي تحمل الدلالات والمعاني المتدفقة، ولذلك فإن كانتور يطالب ممثليه بالابتعاد عن الصيغ التعبيرية المتوازنة سواء في الحركة أو الصوت أو الكلام أو الشكل. (٧٠) ، تعامل كانتور مع المادة معاملة خاصة، رافضاً معاملة المسرح التقليدي لها، كونها لا تخدم عناصر الصورة التشكيلية داخل العرض، إذ نظر للمادة بوصفها أداة للأداء، فإنه " يرى في المادة عاملاً نشطاً، وبدرجة ما عاملاً مستقلاً، ولذلك ففي كل عرض مسرحي تنشأ مادة رئيسية واحدة أو آلة مركبة حيث يقوم كانتور بتوظيفها فتمثل خلاصة المعنى داخل كل عرض من عروضه المسرحية " آلة العذاب في مسرحية الراهبة والمجنون ومصيدة الفئران في مسرحية الوسيم وزري الملابس وسرير المهدي في مسرحية مات الفصل الدرامي وسرير الموت في مسرحية فيلوبولي _ فيلوبولي" (٧١) ، أي أن المادة أو المفردة

ذات مكانة رئيسة في عروض كانتور، وهي تشارك جسد الممثل في أكمال الصورة المشهدية، وتكاد تكون ملازمة له على مدار العرض.

وبالرغم من استخدام كانتور للمانيكان إلا انه لم يفرط بالممثل، قد يتعامل معه كأى مفردة من مفردات العرض، أو يضمه إلى رؤاه ومعالجاته، إلا انه لا يستغني عنه، إذ يقول " لا اعتقد أن المانيكان أو التمثال الشمعي يمكن لكل منهما أن يستبدلا الممثل الحي، ويحلا محله، كما أراد كلايست وكريج، لو حدث هذا لكان فعل هذا شيئاً من قبيل السذاجة والسهولة، أحاول تحديد موتيفات وجود هذا المخلوق فوق الخشبة ومعناه يتضح بالنسبة لي عندما يظهر فجأة في أفكاري ويداعب أحلامي، فظهوره يتوافق ويقيني بوجوده، بدرجة أقوى شيئاً فشيئاً بالدرجة التي تؤكد على أن الحياة يمكن التعبير عنها عبر افتقاد الحياة، عبر مناشدة الموت عبر المظاهر . (٧٢)

اصطبغ أداء الممثل في مسرح كانتور بالكابوسية والنظرة السوداوية للحياة وهي نظرة تخيم على فضاء العرض " فالمتلقي في مسرحه يشاهد جسد إنسان آخر يعيش كما لو انه في مأساة ويبدو لنا كأنه شاهده من قبل ربما في نفسه، الأمر الذي يصيبه بصدمة، يصف كانتور هذه الصدمة بأنها اقرب إلى الميتافيزيقية هذه الصورة المثالية للإنسان المغمور في الظلام الدامس، تظهر كما لو كان سائراً إلى الأمام، أما هي دلالة صارمة تؤكد لنا تحمله الإنساني وتضعه في وسط دائرته المحتومة والأخيرة، دائرة الموت . (٧٣)

وخلاصة القول يمكن أن نتبين أن الخصائص المشتركة للأداء التمثيلي عند المنظرين الذين تناولهم الباحث بشكل خاص امتازت بتحديد دور اللغة المنطوقة والاعتماد على جسد الممثل الذي يؤسس صورة العرض بمساندة المفردات المسرحية، والأضواء، والألوان، وديناميكية الحركة ضمن فضاءات لا حدود لميتافيزيقيتها، تلك الفضاءات المفعمة بالسحر وأجواء الحلم والطقس.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-

- ١ . يعتمد الأداء التمثيلي في مسرح الصورة على نظام حركي يزواج بين التمثيل الصامت والرقص والتعبير الجسدي.
- ٢ . تهميش دور الحوار المنطوق والاعتماد بشكل كبير على لغة التعبير الجسدي للممثل
- ٣ . يتراوح إيقاع الأداء التمثيلي لحركة الممثل بين الحركة البطيئة جداً، وتلك الصاخبة السريعة.
- ٤ . توظيف التقنيات الحركية في تكوين التشكيلات الصورية كالمبارزة والمعارك والعباب السيرك في العرض.
- ٥ . توظيف الأداء التمثيلي الجماعي كالرقصات الجماعية أو الحركات التعبيرية الموحدة في المشهد فتتحرك المجموعة كأنها شخص واحد ويكون جسد الممثل الواحد جزء من كتلة الأجساد المتراكمة على المنصة ليكمل الواحد الكل.

- ٦ . يغلب على الأداء التمثيلي للممثل في مسرح الصورة الترميز والتشهير للموضوعات التي يعمد إلى طرحها عبر الجسد، ليكون تأويل المتفرج مفتوح ومتباين.
- ٧ . يتصف أداء الممثل في مسرح الصورة بأسلوب الأداء الرمزي ويتراوح بين الحلمية والطقس والكابوسية.
- ٨ . يتكئ أداء الممثل في مسرح الصورة على تصوير مكونات اللاشعور ليصور عبر هلاوسه عالم من الحلم والخيال.
- ٩ . يلازم أداء الممثل مفردة مسرحية يكون دورها رئيسياً، وتشارك جسد الممثل تحقيق التشكيل المناسب في فضاء صورة العرض.

الفصل الثالث - اجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته : يتضمن مجتمع البحث وعينته نموذج واحد هو عرض مسرحية أحزان مهرج السيرك للمخرج العراقي صلاح القصب لأن البحث قد حدد في عنوانه أنموذج العينة، فضلاً عن أن المخرج يمثل النموذج الأمثل لمسرح الصورة.

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته لهدف البحث.

أداة البحث : اعتمد الباحث على ما أسفر عنها الإطار النظري من مؤشرات بوصفها أداة لتحليل عينة البحث

تحليل العينة: مسرحية أحزان مهرج السيرك". إخراج: د.صلاح القصب " قدمت المسرحية في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد في العام الدراسي، ١٩٨٣ - ١٩٨٤ ، إنتاج قسم الفنون المسرحية.

فكرة المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول شخصية مهرج سيرك وأحزانه، إلا أن المخرج جرد موضوعته من أي ملمح يركن إلى واقعية التناول، إذ لا يوجد قصة مسرحية متوالية الأحداث بمعناها التقليدي، ولكن جاء عرض القصب على شكل لوحات متتابعة تطرح مفاهيم مركزية متناقضة كالموت والحياة والألم والحياة ولكنها نابغة عن خلجات ومكونات بطلها وهي تجمع بين عوالم الحلم والخيال والطقس. اما المنظر: أُنثت فضاءات العرض بمكونات مرمزة بعيدة التجانس، فقدمت الأحداث على خشبة شبه عارية إلا من البيانو المتموضع في أعلى وسط خشبة المسرح وهو المفردة الوحيدة الثابتة على مدار العرض، أما بقية المناظر فقد اعتمد المخرج في تأنيثها على أجساد الممثلين وتشكيلاتهم الحركية بمصاحبة الأكسسوار.

تحليل العرض: اللوحة الأولى

يبدأ العرض بمجموعة مترابطة من الأجساد المستلقية على خشبة المسرح وقد شكلت كتلتين، الكتلة الأولى في وسط وسط المسرح ومؤلفة من الشخصية الرئيسية (المهرج) وقد ترمى حولها مجموعة من الممثلين بمصاحبة مفرداتهم الأكسسوارية المكملة للتشكيل المظلات، أما الكتلة الثانية فمركزها الممثلة الرئيسية يكمل تشكيل كتلها البيانو وممثلان آخرين.

ينفض الممثلون من حول المهرج بحركة بطيئة متجهين بمسار معاكس له وتكون حركتهم أشبه بحركة حلمية، أي أن الشخصيات أشبه بكاركترات تسير نائمة، وقد جاء هذا النوع من الأداء لتأكيد رمزية العمل وترسيخ عالم الحلم الذي تبثه الصورة المسرحية يدعم هذه الأجواء الموسيقى المستخدمة، إذ تم استخدام موسيقى شعائرية تعمق عالم الحلم والغموض. ينهض المهرج بحركة بطيئة جدا يحاول الاقتراب من شخصيات حلمه التي كانت قد تجمدت في مكانها يدور في فضاء الصورة محاولا لمس شخصيات حلمه ولكنه لا يلامس الأسراب ثم يعود إلى الاستلقاء إكمال نومه، وأثناء نومه تظهر شخصيات جديدة في فضاء الحلم وبحركة سريعة تراقب وتتسحب. وهنا نجد أن اليات اشتغال الممثل اعتمدت خصوصية الاداء البطيئة جدا والسريعة جدا.

اما اللوحة الثانية: في أثناء نوم المهرج تدخل مجموعة من الممثلين وتحيط بالممثلة الرئيسية التي قد تكون (الزوجة، أو الحبيبة) ، عبر اليات الاداء مشفرة قابل للتأويلات المتعددة، يحيط أفراد المجموعة بالممثلة التي تعطي البيانو وتبدأ بالعزف بأقدامها، وفي المقابل يتراقص أفراد المجموعة رقصة خوف ورعب وبطريقة لا شعورية يبتعدون عنها فزعين، وهنا تأكيد إحدى اليات الاشتغال التي تعتمد خصوصية الأداء التمثيلي في مسرح الصورة التي هي سمة التعبير عن مكونات اللاشعور . تكتمل اللوحة عبر نهوض المهرج في مشهد عنف صاخب بالحركة التعبيرية بينه وبين أفراد المجموعة التي تجتذبه على جانبي المسرح وتدور من حوله وتتعالى أصوات الموسيقى إلى أعلى درجة ومع الصمت يترمى أفراد المجموعة ويسقط المتفرج ثم ينهض بحركة بطيئة متجها صوب الممثلة على البيانو وتتقدم معه المجموعة بنفس الاتجاه إلى البيانو، عبر المزوجة بين الحركة البطيئة والسريعة وهي خاصية الأداء التمثيلي في مسرح الصورة. حال انشغال المهرج يختفي أفراد المجموعة خلف البيانو فيستفيق فجأة ليجد الفضاء خالي من شخصيات الحلم.

اما اللوحة الثالثة: تجسد هذه اللوحة فكرة الرحيل أو السفر وتتشكل عبر أجساد الممثلين الموزعة في ثلاث كتل على شكل خطوط ممتدة إلى صالة المتفرجين يتركب من خلال أجساد المجموعة شكل (قارب)، يقوم الممثلون بحركات تعبيرية لعملية التجذيف بحركة موحدة في رحلة المهرج وأحلامه. حيث كان أرتكز الأداء التمثيلي الجماعي لتأسيس الصورة المسرحية فنجد أن كتلة الممثلين كأنها جسد واحد يشكل المادة القارب والممثل الحي المجذف في ذات الوقت.

تختتم اللوحة بتحول أجساد أفراد المجموعة إلى تشكيل ريح وعواصف وأمواج مع موسيقى صاخبة، وفي المقبل يؤدي المهرج دور الغارق النازل إلى قاع البحر. وفي النهاية تؤدي المجموعة رقصة وهي تسير لتحمل المهرج، وتكون تلك الحركة أشبه بحركة الأموات ثم تتجمد في مجمل مناطق المسرح.

وهنا قد أرتكز أداء تمثيلي على اليات اشتغال تعتمد نظام حركي يجمع بين الرقص والتعبير الجسدي، إذ أنه حديد دور الحوار المنطوق بشكل نهائي واستعاض عنه بجوار الجسد وشاعريته.

اما اللوحة الرابعة تجسد هذه اللوحة مشهد مصارعة الثيران وقد توزع الممثلون بثلاثة كتل تمثل دور الجمهور وقد توسط الخشبة كل من المهرج والشخص الذي يؤدي دور الثور، وتتم المواجهة عبر تقنيات الحركة التعبيرية القريبة من ألعاب السيرك، إذ يحدث الاحتدام من دون أن يلامس الجسد، لتنتهي المواجهة بانتصار الثور الذي يصيب المهرج مرتين فيرديه قتيلا، تضطرب الأحلام في داخل المهرج عبر الحركة المتداخلة للمجموعة التي حوله.

اما اللوحة الخامسة: يعود الاداء التمثيلي الى استخدام الحركة السريعة عبر مشهد راقص وصاحب تقوم به الممثلة الرئيسية بمصاحبة أفراد المجموعة التي تدور من حولها، وتشكل الرقصة حدث لهجوم المجموعة على الممثلة من كل ناحية، تحاول المواجهة التي تنتهي بإعتلائها البيانو، إذ تقوم المجموعة في رقصتها بتشكيل كتلتين تحاول عزل المهرج عن الممثلة ببناء حاجز بينها. تتشكل الصور عبر مجموعة أجس الممثلين تساندهم المظلات في تشكيل الصورة فضلا عن قطع القماش، إذ أن المخرج أستند في كل لوحة على مفردة أساسية تصاحب الممثل (المظلات القماش، البيانو، الكرات).

اما اللوحة السادسة: تبدأ اللوحة برقصة بين الممثلة الرئيسية وأحد أفراد المجموعة، وتكون الرقصة في بدايتها طبيعية ومرتنة وما أن يعتلي المهرج البيانو حتى تبدأ بالصخب، ونجد كل من الممثلة والممثل يتحركون بطريقة لاشعورية هائجة وقريبة من الهلوسة في أقصى درجات الألم والمعاناة. تستمر الحركة حتى ينهار كل من الممثل والممثلة فيرتمي الممثل وسط المسرح في حين تنهار الممثلة على البيانو وهي لا زالت تعزف بطريقة عشوائية أما المهرج فيقف شامخ فوق البيانو منتصرا، وهنا يعمق المخرج من خلال أداء ممثليه دور الحلم والكابوسية الخائفة في تشكيل الصورة. يختم العرض بتشكيل ثابت يتوسطه المهرج وقد أعتلى عرش أحلامه وخلجاته مستلقي تحته الممثل الضد يحيطه أفراد المجموعة وقد جلست الممثلة يساره حزينة.

الفصل الرابع

النتائج: - بعد تحليل عينة البحث ظهرت النتائج الآتية :-

- ١- تم توظيف الأداء الحركي وفق اسلوب مسرح الصورة عبر تباين أداء الممثلين وتوالي الصور بين الرقص والتعبير الجسدي الصامت
- ٢- عمد الممثلون إلى تحييد الحوار وإغائه تماماً في عرض مسرحية أحزان مهرج السيرك، واستبدله بالتعبير الحركي الناتج عن جسد الممثل ليؤسس عبر تشكيلاته لغة العرض.
- ٣- تراوح الأداء التمثيلي للممثلين في مسرحية أحزان مهرج السيرك بين الإيقاع الحركي البطيء جداً في بعض المشاهد، كما في مشهد البداية، وبين الإيقاع الحركي السريع الصاخب كما في مشهد النهاية الذي يجسده كل من البطل الضد والممثلة الرئيسية على سبيل المثال لا الحصر.
- ٤- استخدم المخرج في عرضه تقنيات حركية غير تقليدية تميزت من خلال حركات ممثليه ومرونة أجسادهم وكأنهم لاعبو سيرك كما في مشهد مصارع الثيران.
- ٥- غص العرض بالمشاهد التي اعتمدت على مجاميع الممثلين والتناسق بين الفرد والكتلة التي ينتمي إليها من جهة، وبين كتلة وكتلة من جهة أخرى.
- ٦- استخدم القصب أعلى مستويات التشفير المرمز عبر العلامات التي يبثها جسد ممثله في فضاء العرض المسرحي، وقد تكشف بشكل لافت خلال حرفة الأداء المتقن عند كل من ممثل شخصية المهرج والممثلة الرئيسية.
- ٧- اتسم أداء الممثل في عينة البحث بإيغاله بالحلمية وأجواء الطقس والسحر، وهذه الخاصية خيمت على أجواء العرض المسرحي.
- ٨- ارتكز ممثلو مسرحية أحزان مهرج السيرك على اللاشعور في تصوير عوالم المكونات الداخلية لشخصية البطل، وقد تعمق ترسيخها في مشهد غرق المهرج ومشهد النهاية لشخصية البطل الضد والممثلة، إذ حقق الممثلون في تلك المشاهد نوع من الأداء اللاشعوري وجاء تعبيرهم عن الحالة بطريقة اقرب ما تكون إلى الهلوسة والهلديان.
- ٩- وظف المخرج المفردات المسرحية بشكل ابتكاري فأخرجها عن حدود وظيفتها لتصبح متعددة في استخداماتها، وجاءت مكملة للتشكيل الذي يؤسسه جسد الممثل فأصبحت جزءاً من جسد الممثل أولاً وجزءاً من التشكيل ككل ثانياً.
- ١٠- يعتمد الأداء التمثيلي في المسرحية على الحركات الجسدية المكثفة والتعبيرية التي تعكس الحالة النفسية والعاطفية للشخصيات. استخدام الجسد هنا ليس فقط وسيلة تعبير بل هو جزء أساسي من السرد المسرحي، حيث يعبر الممثلون عن الحزن واليأس والكآبة من خلال حركاتهم أكثر من الحوار

١١- يستخدم الممثلون أدوات تعبيرية مثل البكاء الصامت أو الحركات المتكررة للتعبير عن الفقد والألم. هذا النوع من الأداء يعتمد على استثارة مشاعر الجمهور من خلال تكثيف اللحظات الدرامية في مشاهد مؤثرة بصرياً وعاطفياً.

الاستنتاجات: - من خلال النتائج التي توصل اليه الباحث استنتج الاستنتاجات الآتية :-

- ١- يتطلب الأداء التمثيلي في مسرح الصورة ان يتوفر عند ممثليه خاصية المرونة والتحكم بالجسد التي تعوض عن لغة الحوار.
- ٢- الاعتماد على الموسيقى في ضبط الحركة عند الفرد والجماعة من حيث وحدة حركتهم وتصوير الحالات الداخلية.
- ٣- يرتكز الممثل في مسرح الصورة على حرفية قدراته الأدائية التي تتنوع عبر تقنيات الرقص والتعبير الجسدي المحمل بالرموز والعلامات المبتوثة.
- ٤- تتسم الحركة عند الممثل في مسرح الصورة بالتنوع بين السرعة والبطء وانعكاساتها على تعبيرات الوجه وقسماته.
- ٥- تلعب الصمت واللغة البصرية دوراً مهماً في إيصال المعاني. يركز المخرج على خلق مشاهد صامتة تحمل دلالات عميقة باستخدام الإضاءة والأزياء وتوزيع الممثلين في الفضاء المسرحي. هذا النوع من الأداء يعزز من تأثير الصورة على المتلقي، ويخلق نوعاً من التأمل والتفكير.
- ٦- يبرز التناقض بين الضحك والحزن في أداء الممثلين. شخصية مهرج السيرك تكون مزيجاً من الفرح المفتعل والحزن العميق، مما يخلق حالة من الازدواجية في الأداء التمثيلي. هذا التوظيف يساهم في تقديم نقد اجتماعي وسياسي عميق، حيث تكون الشخصية رمزية تعبر عن هموم الإنسان المعاصر.
- ٧- تستند "أحزان مهرج السيرك" إلى أسلوب مسرح الصورة، الذي يركز على استخدام الصورة كوسيط رئيسي للتواصل مع الجمهور، بدلاً من الحوار التقليدي. وفيما يلي أبرز النتائج المقترحة لخصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في هذا النمط من المسرح:
- ٨- تكثيف البعد البصري على حساب النص: تتضاءل أهمية النص لصالح العناصر البصرية مثل الحركة، الضوء، واللون. يعتمد الأداء على جسدية الممثلين وتعبيراتهم المرئية أكثر من الحوار المنطوق، مما يجعل الصور المسرحية هي المحور الرئيسي.
- ٩- يتم استخدام الأداء التمثيلي للتعبير عن مشاعر معقدة من خلال حركات جسدية معبرة، المواقف الثابتة، أو حتى البكاء الصامت. الممثلون يجسدون الحزن أو الفرح بطريقة مرئية، مما يسمح للجمهور بتفسير المعنى العميق خلف كل حركة.

١٠- تفاعلات الممثلين مع الديكور والموسيقى والإضاءة هي جزء لا يتجزأ من الأداء. فالمسرح يتحول إلى مشهد متكامل من حيث التأثير البصري، حيث يمتزج جسد الممثل مع الفضاء المسرحي ليصبح جزءاً من المشهد الكلي.

١١- يتميز الأداء بإيقاع مدروس يتوافق مع الحركة والضوء والموسيقى، مما يجعل العرض ككل تجربة سمعية بصرية. هذا التناغم بين العناصر يخلق إيقاعاً درامياً خاصاً يعزز من عمق الأداء التمثيلي.

التوصيات: يوصي الباحث الى ما يأتي :-

- ١- بضرورة التعامل مع أنواع الأداء التمثيل وخصائصه في التيارات والأساليب المختلفة والفصل بينها.
- ٢- إقامة ورش فنية داخل اكاديميات الفنون والمؤسسات الفنية لتدريب طلبة البكالوريوس على خصائص الأداء التمثيلي في مسرح الصورة.

المقترحات :- يقترح الباحث دراسة التالية :-

- ١- التجسيد الجمالي والرمزي للممثل في عروض مسرح الصورة .
- ٢- الطقسية في اداء ممثل مسرح الصورة.

احالات البحث :-

^١ ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ب ت ص ٢٩٠ .

^٢ لويس معلوف المنجد في اللغة والاعلام ١٩٨٦ ، ص ١٨٠

^٣ اندريه لالاند ، ٢٠٠٨ ، ص ١٠٥٩

^٤ ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور لسان العرب ، ب ت ص ٤٦

^٥ جيلين ولسن ، ٢٠٠٠ ، ص ٨

^٦ محمد بن عبد القادر الرازي ب ت ص ٣٧٣

^٧ فؤاد افرام البستاني، المنجد ١٩٥٦ ، ص ٤١٦

^٨ جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ١٩٨٢ ، ص ٧٤١

^٩ ماري الياس، وحنان قصاب ، ٢٠٠٦ ، ص ١٥ .

^{١٠} ينظر: ادوين ديور، ب ت ، ص ٣٤ - ٣٥

^{١١} الاراديس نيكول الموسوعة المسرحية ، ١٩٨٦ ص ٧١

^{١٢} ادوين ديور، ب ت، ص ٣٩ .

^{١٣} الفرد .ب. ميليت، وجيرالد ايدس بنتلي، ١٩٨٥ ، ص ٧٥

أ.م.د وعد عبد الامير خلف ... خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج
السيرك انموذجا

- ١٤ الاردائيس نيكول الموسوعة المسرحية ١٩٨٦، ص ٢١
١٥ الاردائيس نيكول الموسوعة المسرحية ١٩٨٦، ص ٣٥
١٦ خالد احمد مصطفى ، ١٩٩٢ ، ص ١٣-١٤
١٧ مدحت الكاشف ، ٢٠٠٦ ، ص ٥٩ - ٦٠ .
١٨ ينظر: ادوين ديور فن التمثيل الآفاق والاعماق ، ب ت، ص ٥١ .
١٩ اوين ديور فن التمثيل الآفاق والاعماق ، ب ت، ص ٥٢ .
٢٠ لويس فارحاس ، ، ب ت، ص ٢٥
٢١ مدحت الكاشف ، ٢٠٠٦ ، ص ٦٠
٢٢ ينظر: محمد غلاب ، ، ب ت ، ص ١٧
٢٣ اوديت اصلان ، موسوعة فن المسرح ب ت، ص ٤٤١
٢٤ ينظر : فرانك .م. هوايتنج ، مدخل الى الفنون المسرحية ١٩٧٠ ، ص ٢٣ - ٣٣
٢٥ ينظر : ادورين ديور ، ب ت ، ص ٩٣ - ٩٨
٢٦ ينظر : جيمس لافر ، ب ت ، ص ٣٧
٢٧ ادوين ديور فن التمثيل الآفاق والاعماق ، ب ت ، ص ١٠١
٢٨ ينظر : ادوين ديور ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ - ١٠٨
٢٩ نظر: مجد القصص ، ٢٠٠٦ ، ص ٣١ .
٣٠ ينظر: عقيل مهدي يوسف ، ٢٠٠١ ، ص ٣٦ - ٣٧
٣١ مدحت الكاشف ، ٢٠٠٨ ، ص ١٤-١٥
٣٢ ينظر : عقيل مهدي يوسف ، ٢٠٠١ ، ص ٣٧-٣٨
٣٣ فرانك . م . هوايتنج ، مدخل الى الفنون المسرحية ١٩٧٠ ، ص ٢٣٤
٣٤ د. نهاد صليحة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٣٣
٣٥ جون لينارد وماري لوكهارست ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٤٧
٣٦ خالد احمد مصطفى ، ١٩٩٢ ، ص ٣٣ .
٣٧ ينظر: فرانك.م. هوايتنج ، ١٩٧٠ ، ص ٢٣٥-٢٣٧ .
٣٨ ينظر: عثمان عبد المعطي عثمان ، ١٩٩٦ ، ص ٢٢٨
٣٩ ينظر: توبي كول وهيلين كريش مينوي ، ١٩٩٧ ، ص ١٠٠
٤٠ الاردائيس نيكول ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨٩
٤١ ينظر: جيرى ل كروفورد ، ٢٠٠٧ ، ص ١٤٤
٤٢ ينظر : فرانك.م. هوايتنج، مدخل الى الفنون المسرحية ١٩٧٠ ، ص ٢٣٩-٢٣٧ .
٤٣ ينظر : فرانك.م. هوايتنج، مدخل الى الفنون المسرحية ١٩٧٠ ، ص ٢٣٩ .
٤٤ محمد فيصل شناوة ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٥
٤٥ احمد زكي ، ١٩٨٨ ، ص ١٥٩ .
٤٦ صالح سعد ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٣

أ.م.د وعد عبد الامير خلف ... خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج السيرك انموذجا

- ٤٧ صالح سعد، ١٩٩٨، ص ١٧
- ٤٨ الاراديس نيكول الموسوعة المسرحية ، ب ت ، ص ٩٦
- ٤٩ الاراديس نيكول الموسوعة المسرحية ، ب ت ، ص ٩٧
- ٥٠ عبد الحميد الجديدة ، ٢٠٠٥ ، ص ٥٧
- ٥١ ينظر : كمال الدين عيد ، ٢٠٠٦ ، ص ٦٢٢ - ٦٢٥ .
- ٥٢ عبد الحميد شكير، ٢٠٠٥ ، ص ٦٨
- ٥٣ صالح سعد، ١٩٩٨ ، ص ٣٠-٣١
- ٥٤ صالح سعد، ١٩٩٨ ، ص ٣٣ - ٣٤
- ٥٥ لاماكاشي ماساو ، ١٩٩٢ ، ص ١٧
- ٥٦ فوبيون باوزر، . المسرح الياباني ، ١٩٦٤ ، ص ٢٨
- ٥٧ ينظر الاراديس نيكول، ب ت ، ص ١٢٨ - ١٢٩
- ٥٨ انتونين ارتو المسرح وقرينه ، ١٩٧٣ ، ص ٢٦
- ٥٩ اريك بنتلي نظرية المسرح الحديث ، ١٩٧٥ ، ص ٣٥٢
- ٦٠ انتونين ارتو المسرح وقرينه ، ١٩٧٣ ، ص ٣٧
- ٦١ مصعب إبراهيم محمد الطائي، ٢٠١١ ، ص ٣١
- ٦٢ مصعب إبراهيم محمد الطائي، ٢٠١١ ، ص ٣٣
- ٦٣ مصعب إبراهيم محمد الطائي، ٢٠١١ ، ص ٣٣
- ٦٤ كولين كونسل ، ١٩٩٨ ، ص ٢٨٧
- ٦٥ مصعب إبراهيم محمد الطائي، ٢٠١١ ، ص ٦٧
- ٦٦ زيجمونت هبئر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٥١
- ٦٧ هانز تيزليمان بانوراما المسرح ما بعد الدرامي ما وراء الحدث الدرامي ، ٢٠٠٨ ، ص ٤٠
- ٦٨ بشار عبد الغني محمد ، ٢٠١٢ ، ص ١٣٢-١٣١ .
- ٦٩ لاسوتسكا باربرا بشونياك المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ، ١٩٩٩ ، ص ٨٥-٨٦
- ٧٠ مدحت الكاشف ، ٢٠٠٦ ، ص ٨١
- ٧١ يان كووسوفيتش ، ١٩٩٤ ، ص ٦٥ ،
- ٧٢ لاسوتسكا باربرا بشونياك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ، ١٩٩٩ ، ص ٨٣ .
- ٧٣ مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل، ٢٠٠٦ ، ص ٧٩

قائمة المصادر

- ابن منظور (ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب ج ٨ . القاهرة :الدارالمصرية للتأليف والنشر، ب . ت .

أ.م.د. وعد عبد الامير خلف ... خصوصية الأداء التمثيلي واشتغالاته في مسرح الصورة مسرحية أحزان مهرج السيرك انموذجا

- ارتو (انتونين) المسرح وقرينه ترجمة: سامية اسعد احمد، القاهرة: دار الهنا للطباعة ، ١٩٧٣ .
- أصلان (أوديت). موسوعة فن المسرح. ترجمة سامية احمد ج ٢ . بيروت: دار الحرية الحديثة، ب . ت .
- باوزر (فوبيون) . المسرح الياباني. ترجمة: سعيد زغول . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤ .
- البستاني (فؤاد أفرام) ، منجد الطلاب . ط ٤ . بيروت: المكتبة الشرقية، ١٩٥٦ .
- بشونيك (لاسوتسكا باربرا) . المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق. ترجمة: هناء عبد الفتاح. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩ .
- بنتلي (اريك) نظرية المسرح الحديث. ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٥ .
- تيزليمان . (هانز) بانوراما المسرح ما بعد الدرامي ما وراء الحدث الدرامي" :ترجمة: علاء الدين محمود مجلة فصول . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٧٣ ، ٢٠٠٨ .
- تيلر (جون رسل).الموسوعة المسرحية. ترجمة سمير عبد الرحيم الجلي. بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية للنشر، ١٩٩٠ .
- ديور (أدوين) فن التمثيل الآفاق والاعماق ترجمة: مركز اللغات.القاهرة: اكااديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (٢٧)، ب ت .
- زكي (احمد). المخرج والتصوير المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .
- سعد (صالح).الأنا الآخر.ازدواجية الفن التمثيلي.الكويت:سلسلة علم المعرفة.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١ .
- سعد (صالح).مسرح (نو) الياباني. دراسة خاصة عن المسرح الياباني. الكويت: سلسلة المسرح العالمي المجلس الوطني للثقافة والفنون العدد (٣٨-٣٩). ١٩٩٨ .
- شكير (عبد الحميد) الجماليات المسرحية التطور التاريخي والتطورات النظرية دمشق: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥ .
- شناوة (محمد) فضيل). اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية رسالة ماجستير غير منشوره إشراف الدكتور ضياء شمسي جامعة بابل: كلية التربية الفنية قسم التربية المسرحية ٢٠٠٢ .
- صليبيا .(جميل) المعجم الفلسفي. ج ٢ . بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢ .
- صليحة (د. نهاد) اضواء على المسرح الانكليزي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥ .
- الطائي مصعب ابراهيم (محمد). تنظيرات آرتو الاخراجية وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي. رسالة ماجستير غير منشورة . إشراف الدكتور احمد سلمان عطية . جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية، ٢٠١١ .
- عثمان (عثمان عبد المعطي). عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ .
- العزاوي (بشار) عبد الغني محمد آليات التشكيل الصوري في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة اشراف الدكتور حميد علي الزبيدي جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية ، ٢٠١٢ .
- عيد (كمال الدين) اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي قاموس منهجي لدارسي الفنون . الاسكندرية : دار الوفاء لنديا للطباعة والنشر، ٢٠٠٦ .
- فارجاس (لويس). المرشد الى فن المسرح . ترجمة احمد سلام . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب . ت .
- القصص (مجد). مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية. الأردن: الدار الثقافية. مطبعة الروزنا، ٢٠٠٦ .

- الكاشف (مدحت) اللغة الجسدية للممثل دراسات ومراجع المسرح (٤٤). القاهرة: مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦.
- الكاشف (مدحت) المسرح والإنسان. القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
- كروفورد (جيرى) . التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالاسلوب. ج ١. ترجمة: سامي صلاح . القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي، ٢٠٠٧.
- كول (توبي). وهيلين كريس مينوي. الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل. ترجمة : ممدوح عدوان. دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧. ٢٠.
- كونسل (كولين). علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين. ترجمة : امين حسين الرباط. القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨.
- كوسوفيتش (يان) مسرح الموت عند كانتور - تيار مابعد التجريب. ترجمة هناء عبد الفتاح القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤.
- لافر (جيمس). الدراما أزيائها ومناظرها ترجمة: مجدي فريد. القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ب . ت.
- لالاند (اندرية). معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية. المجلد الثاني. ترجمة خليل احمد خليل بيروت عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨.
- لينارد (جون) وماري لوكهارست المرجع في فن الدراما مرشد لدراسة المسرحيات القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٦.
- ماساو (لاماكاشي) النو الكابوكي فن جدلي ترجمة: عبد المجيد شكير. مجلة دراما السنة الأولى، ١٩٩٢.
- مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه . ليشيك مونجيك ومسرحه. ترجمة: هناء عبد الفتاح القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠.
- فاطمة محمود (موسى). قاموس المسرح . ٢ . ط٢ . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
- مصطفى خالد (احمد). إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي رسالة ماجستير غير منشورة إشراف الدكتور سامى عبد الحميد جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٢.
- معلوف (لويس). المنجد في اللغة والاعلام. ط٤ . بيروت: دار المشرق للنشر . ١٩٨٦.
- ميليت (فرد) . وجيرالد ايدس بنتلي. فن المسرحية ترجمة: صدقي . خطاب بيروت: دار الثقافة ١٩٨٥.
- نيكول (الاراديس). المسرحية العالمية. ج ١. ترجمة: عثمان نوية. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٦.
- نيكول (الاراديس). المسرحية العالمية. ج ٤. ترجمة شوقي السكري. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب ت.
- هبئر (زجمونت). جماليات فن الاخراج ترجمة هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٣.
- هوايتنج (فرانك.م) . المدخل الى الفنون المسرحية ترجمة: كامل يوسف واخرون القاهرة: دار المعرفة للنشر ، ١٩٧٠.
- ولسن (جيلين). سايكولوجية فنون الاداء. ترجمة : عبد الحميد شاكر. سلسلة عالم المعرفة. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.
- الياس (ماري) وحنان قصاب. المعجم المسرحي . ط ٢ . بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
- عقيل يوسف (مهدي). أسس نظريات فن التمثيل. بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠١.