مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 5: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(5): 2019.

جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي

عباس محمد ابراهيم وليد مانع دغر
قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة/بابل العراق
B.m_73@yahoo.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 16 /7/ 2019
تاريخ قبول النشر:21 /8 / 2019
تاريخ النشر: 14 / 12/ 2019

الخلاصة

انفتح موضوع السرد في ميادين شتى، وبعد أن أخذ شغلاً واسعاً ومتفرعاً ومتشعباً في الأجناس الأدبية كافة، وأخذت الدراسات والبحوث تدرس السرد في ميادين اخرى قد تبدو مجاورةً أو محايدة، وقد اخذ هذا البحث موضوع السرد، وعلى هذا وفق هذا الاساس جاء موضوع (جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي) يضم أربعة فصول، اذ جاء الفصل الاول بالاطار المنهجي متضمناً مشكلة البحث المتركزة على التساؤل (ما هو السرد؟ وكيف يتم الاداء السردي للممثل؟ كما ضم البحث اهمية البحث والحاجة اليه بوصفه ان السرد تداخل وتحالف مع الفنون الادائية، كما ضم الفصل هدف البحث في تعرف جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي، وقد تم تحدد البحث في حده المكاني بابل، ولحد الزمني (2019) وحد الموضوع دراسة جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات والتعريفات الاجرائية.

اما الفصل الثاني، الاطار النظري، فقد اشتمل على مبحث واحد (السرد الادائي في المعروض المسرحية العالمية) واختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، وكان من اهمها:

1- يشير السرد الجسدي حواس الفرد ماديا ثم يذهب بها الى فضاءات الروح.
2- للجماليات السردية المقدمة بواسطة الاداء الجسدي للممثل او اللفظي مرجعيات اجتماعية نفسية.

وعُنيّ الفصل الثالث بإجراءات البحث، متضمناً مجتمع البحث الذي يضم عشرة عروض مسرحية عراقية وحسب الحد الزماني، كما ضم عينه البحث الذي شمل عينه واحدة وهي مسرحية (تخيل الكلمة المفقودة) للمخرج علي رضا، كما شمل منهج البحث وادته ومن ثم تحليل العينة.

اما الفصل الرابع والاخير فقد احتوى على النتائج وكان من بينها:

1- اقتراب السرد الأدائي من الواقع يشير الى حصول جماليات مثيرة للمتلقي ومميزه للتواصل.
2- يتوقف الجسد عن السرد بسبب ضغوطات خارجية تمنعه وتقيد حركته.
3- كلما كان الاداء السردي للممثل قريباً من الواقع كلما كان يمتلك جماليات مميزة جداً.

وبعدها جاءت الاستنتاجات وكان من اهمها:

1- وجود السرد واداءاته الجمالية في كل الفنون والآداب دون استثناء.
2-السرد يتحدد بوجود السارد له وما يمكن أن ينتج عن اداءاته من جماليات تسمو بالواقع الاجتماعي.

ثم التوصيات والمقترحات واختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: جماليات، سرد، الممثل.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 5: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(5): 2019.

The Aesthetics of the Performance Narration of the Actor in the Iraqi Play

Abbas Mohammed Ibraheem Waleed Mana'a Dagher
College of Fine Arts / Section Theatrical Arts /University of Babylon/ Iraq

Abstract

The subject of the narratives was opened in various fields, and after taking a wide and varied work in all literary genres. Studies and research were studied in other fields that might appear to be adjacent or Mahaiser. The performance of the representative in the Iraqi play] includes four chapters, as the first chapter came in the methodological framework, including the problem of research focused on the question [what is the narrative and how is the narrative performance of the representative? The research also included the importance of the research and its need as the narrative overlap and alliance with the performing arts, Combine the chapter of the research objective into a definition P aesthetics performative narrative of a representative in the Iraqi theater, has been in research alone determines the spatial Babylon, and the time limit [2019] study the aesthetics of united subject performative narrative of a representative in the Iraqi theater, and concluded chapter identifying procedural terms and definitions.

The second chapter, the theoretical framework, included one subject [aesthetics of the performance narrative of the representative] and concluded the chapter of previous studies and indicators that resulted from the theoretical framework, and the most important:

1- Physical narration refers to the physical senses of the individual and then goes to the spaces of the soul.
2- for the narrative aesthetics provided by the physical performance of the representative or verbal references social psychological.

The third chapter deals with the research procedures, including the research society which includes [10] Iraqi theater performances, according to the temporal limit, and the same research included the same one, the play "Imagine the Lost Word" by Alireza.

It also included the research methodology and its content and then the sample analysis.

The fourth and final chapter contains the results, including:

1- approaching the narrative of the performance of reality indicates that the aesthetics of the recipient and distinctive to communicate.
2- The body stops narration because of external pressures prevent him and restrict his movement.
3- The more the narrative performance of the representative closer to the reality whenever he has a very distinctive aesthetics.

Then came the conclusions and the most important:

1- the existence of narrative and aesthetic performances in all arts and literature without exception.
2- narration is determined by the existence of the narrator and what can result from the performance of aesthetics of the highest reality.

Recommendations and proposals The research concludes with my list of sources and a summary of the research in English.

Key words: Aesthetics, Narrative, the actor.

1- الفصل الاول/ الاطار المنهجي

1-1 مشكلة البحث: بدأ جلياً وفق تاريخ الفن والادب ان الجمال صفة ملازمة له، منذ الاغريق وتنظيـــرات فلاسفة الجماليين وصولاً إلى عصر النهضة إلى هربت ريد وهيجل، واذا ما تم مغادرة العـــصر الرومـــاني

والعصور الوسطى بسبب هيمنة الوضع السياسي والديني أكثر من الفلسفي والجمالي من عصر النهضة واشراقاته وصولاً إلى الفلاسفة المحدثين امثال (جورج سانتانيا)[*]، واذا ما سُلط الضوء على السرد كأحد أنواع الأدب فإن الملاحم والحكايات الاغريقية في صيغتها الشعرية التي تُشعر بأبطال اثينا، والسرديات العالمية وحكاياتها الاسطورية التي خلدها التاريخ، فشكلت مساحة لا يخلو المسرح فيها من هذا الجانب.

إذ أخذت الجوقة دورَها الأساس في عملية السرد بطريقة غنائية أو شعرية. فهي عملية سرد المؤلف واتصاله مع القصص في مسرحية الاحداث لتقدم على خشبة المسرح، ومن هنا فقد تحولت بعض القصص والروايات إلى مسرحيات كان للسرد فيها جمالياته التي اعتمد عليها الكثير من الكتاب في المسرح ومن ثم الأداء في العروض المسرحية المعتمدة على تلك النصوص التي اتخذت الطابع الاحتفالي، على وصف ان فعل ادائها يعتمد السرد سواء عن طريق الراوي أو الممثل كما في المسرح الملحمي (بريتولد برشت وبسكاتور).

ويعد السرد واحداً من البنى التي اتكأ عليها المسرح لينهض بواجبه الفني والجمالي، لما يعد السرد بوصفه فعلاً انتاجياً قائماً على أسس ومنهج إنتاجي فاعل، سواء كان هذا الفعل نصاً أو خبراً، واقعاً متصيراً لبنيته الداخلية التي حتمت إنتاجه من فاعل (الممثل) وزمان ومكان وثيمة تتكأ عليها بنية السردية، فضلاً عن بنيته الخارجية المتحدة بفعل التلقي. ويتخذ السرد أوجه عدة. كأن يكون لفظاً أو سرداً حكائياً أو حديثاً، وقد طال السرد ودخل ضروب عدة بعد تجاوزه الاجناس الأدبية، ليدخل فن المسرح، سيما فن الأداء، وما يمكن أن يحمله الممثل بأدواته الجسدية والصوتية من بنى سردية حاملة لسباقات فنية وجمالية متأسسة وفق نظام أدائي قائم على الضبط والتوصيف، ليعكس بشكل أو بآخر منظومة سردية تشغل حيزاً واضحاً وملموساً في البنية الأدائية لتفرغ وتترجم جملة من الأفعال والأحداث والصراعات في البنية الدرامية المسرحية وتظهرها بشكل صور أدائية فنية حاملة الجدل الجمالي المتأسس وفق رؤية إخراجية وفلسفة خطاب العرض المسرحي على إحداث ومن كل ذلك يتضح ان اداء الممثل يشكل فعلا سردياً يقوم به من خلال عملية السرد للأحداث على اعتبار ان هنالك علاقة بين السارد والمسرود له، ولكن العرض المسرحي في حالة تجديد مستمرة فأن العروض المسرحية المعاصرة اخذت على عاتقها عدم اعتمادها على المتن الحكائي فقط في عملية السرد بل ذهب إلى صورة جسد الممثل والافعال التي يقوم بها ذلك الممثل لا تخلو من السرد التأويلي حتى في سينوغرافيا العرض المسرحي باعتباره كيفية ظهور المكونات وبنيتها عن طريق الأداء. ومن خلال ذلك تجلى للباحث التساؤل الآتي؟

ما هو السرد؟ وكيف يتم الأداء السردي للممثل؟

---

[*] سانتيانا، جورج (1863–1952): ولد في إسبانيا وذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام (1872)، وتعلم في جامعة هارفرد، وعلى الرغم من إسهام سانتيانا في تحرير كتاب مقاولات في الواقعية النقدية، إلا أن فلسفته تعارض في أن تكون ممثلة لمدرسة واحة.

وهناك في فلسفة سانتيانا اتحاد آخر غريب هو ذلك الذي يقيمه بين المذهب الطبيعي المتطرف وبين الرومانسية الجمالية المفرقة في الحساسية، فعلى الرغم من أن سانتيانا بوجه عام يعد فيلسوفاً امريكياً، إلا أن مزاجه مزاج اسباني وهو مزاج البحر المتوسط، ولم يتجنس قط الجنسية الامريكية، ولقد حاول سانتيانا أن يكون صارم، من الناحية العقلية ولكنه كان من الناحية العاطفية غاية في اللين، أما فكرته الاساسية في الجماليات وهي أن الجمال شعور تجسم في موضوع، فقد مكنته من التعبير عن كلا الاتجاهين واستطاع سانتيانا أن يوحد بين أغلظ وصف طبيعي لما يوجد في المكان والزمان (حجارة النحت) ولقد ساعده في ذلك تمييزه الميتافيزيقي بين واقعية المادة، مثالية، الماهية، إذ كان هو نفسه شاعراً ذا موهبة عظيمة، وكانت الخاصية الأدبية لنشره جداً عالية بوجه عام.

1-2- أهمية البحث والحاجة اليه: لاشك ان جمالية السرد في أداء الممثل يضطلع بإشكالية تبدأ في المصطلح، وصولاً إلى تفرد العصر بمنظومة علاقات جديدة في الأداء تغاير جميع المنظومات في العصور السابقة، وأن المنظومة السردية قد تداخلت فيها كل الفروع والتخصصات، لذا فأن البحث في حيثيات منظومة السرد الادائي تعطي اهمية بتناول الابعاد الفضائية والفكرية وبقيمة ذات الصلة بالسرد ادائيا وتقديم قراءة بطبيعة الموضوع المادي سواء كان فكرياً أو سياسياً أو اقتصادياً والتحولات السردية للمجتمع المعاصر وتجلي هذه التحولات في الأداء السردي أداء الممثل العراقي بمعطياته الاخلاقية للأساليب والتقنيات والمضامين ولهذا يقدم البحث قراءة لسرد نص فني نشأ في اجواء التفكيك والدراسات النقدية المعاصرة.

كما تأتي أهمية هذا البحث الحالي في بعده الفني المسرحي ومحاولة التقريب بين التحولات السردية للأداء السردي إلى مستوى فني ذائقته المسرحية وبهذا تظهر الحاجة للبحث بما يفيد الفنانين والنقاد والتربويين، فضلاً عن حاجة المؤسسات الفنية المختصة له لاسيما كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

1-3- هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى التعرف على جماليات السرد الأدائي للممثل في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

1-4- حدود البحث:

حد الزمان: 2019

حد المكان: العروض المسرحية العراقية، العراق – بابل.

حد الموضوع: دراسة موضوع جماليات السرد الادائي للممثل في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

الجمال (Aesthetic) لغة:

- ورد في (مختار الصحاح) "(الجمال) الحُسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل). والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضاً بالفتح والمد".[1، 111]
- وأيضاً: "جَمل الشيء: اذا جمعه بعد تفوق، وتجعل (تزين) والجمال هو الحسن في الخلق والخلق، (جَعُلَ) جمالاً: حسن خلقاً وخُلقاً فهو (جميل)، وهي (جميلة)".[2، 745]

التعريف الاجرائي لـ[الجماليات]: هناك طروحات ومعطيات مثالية حاملة لنظام معين مدركة حسياً، تثير انفعالاً لتأملها تلك العلاقات الذاتية والموضوعية وتقويمها الأثر المدرك ضمن أنساق فنية محددة بهدف الرضا والقبول.

1-5- تحديد المصطلحات:

1- اصطلاحاً:

جماليات: هي دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً.[3، 286]

الجمالية: هي نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الاخلاقية، انطلاقاً من مقولة (الفن للفن).[4، 29]

السرد: للسرد مفاهيم مختلفة تنطلق من أصلها اللغوي الذي يعني: التتابع في الحديث ويقال (سرد الحديث ونحوه يسرد سرداً) اذ تابعه وفلان يسرد الحديث سرداً، اذا كان جيد السياق له، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص.[4، 149]

السرد Narration: السرد الأصل في اشتقاق مصطلح السرد هو الفعل بمعنى يسرد، وقد كان مرتبطاً بالكلام الشفاهي ومعناه الأصل التفسير والاخبار والتعليق على الاحداث، وترتبط اصوله بالقصص والاساطير

الخرافية التي تدور حول البطولة، ويعود اصل هذا المصطلح إلى القرن السابع عشر قبل الميلاد، فجذوره اللاتينية تتعلق بفعل السرد وشكله الملحمي وكانت تعني تفسير ترابط الأحداث على وفق علاقات التسبب والتسلسل المنطقي للأحداث في القصة.[5، 139]

السرد (narrative): أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصاً أو صورة أو أداء أو خليطاً من ذلك وعليه فأن الروايات والافلام والرسوم الهزلية ... هي سريات. [6، 51]

السرد لغة:

السَرْد: (جودة سياق الحديث)، سرد الحديث ونحوه، يسرُدُه سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، يسرَّده، إذا كان جيد السياق. [7، 177]

تعريف السرد إجرائياً:

السرد: نتاج فعل الممثل، سواء كان فعل حكي ام فعل حدثي مترجماً لحالات الشخوص وظرفية المكان والزمان وبنية الصراع وعرضه بشكل حقيقي أم خيالي متواصل فني وجمالي.

التعريف الإجرائي للسرد الأدائي:

هو فعل تواصلي لفعالية الممثل المسرحي حاملاً نسقاً تتابعياً فنياً جمالياً، مترجماً الحالات الصراع والحدث المسرحي بوساطة أدواته الفنية المادية والانفعالية.

الأداء: من الفعل أدى وادى الشيء أوصله والاسم الأداء هو أدى للأمانة منه وأدى دينه تأدية أي قضاه، والاسم الأداء ويقال تأدية إلى فلان من صفه إذا أديته وقضيته ويقال أدى فلان ما عليه أداء وتأدية اليه الشجر أي انتهى. [8، 37]

ويعرف كبار اللغويين العرب في مجال التجديد والإلقاء الأداء بأنه إعطاء الأصوات حقها من الضبط والنظر والوضوح ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء. [9، 47]

2- الفصل الثاني –الاطار النظري

2-1 مقدمة: يعد الممثل علامة مهمة من علامات العرض المسرحي بوصفه الناقل والباث للفعل سواء كان ذلك الفعل منطوقا معززاً بالحركة أو فعلا صامتا، فهو خاضع إلى قيمة جمالية تتجلى من خلال الأداء شأنه شأن عناصر العرض المسرحي الأخرى وعلى مدى التاريخ تجلت خصوصية الممثل بوصفه مؤديا ساردا للإحداث باختلاف مع اختلاف الزمان والمكان لتلك الإحداث، فمنذ البدايات الأولى للممثل إرتهن الفعل الأدائي للمثل بعملية السرد أو القص أو ألحكي أو الروي، ومع تطور أداء الممثل عبر العصور التاريخية الذي صاحبه تطور في عملية الاشتغال للفعل المسرحي الذي تطورت آليات اشتغالها هي الأخرى بمصاحبة عناصر العرض المسرحي التي شكل مع الأداء انسجاما واضحا ليعطي بعدا جماليا في تشكيل منظومة العرض المسرحي.

والممثل بوصفه جزءً مهما من منظومة العرض المسرحي تتجلى من خلال أدائه جماليات في السرد سوى كان ذلك الأداء يعتمد الجسد أو من خلال الكلمة المنطوقة، حيث يعمل الممثل على أن يكون باثاً ومرسلاً للأحداث التي تتخللها المسرحية وفق تحولات الحدث المرتبط بعملية الكشف لكل ما يرتبط بالعرض المسرحي، فأعتمد المدارس الإخراجية على تلك الجماليات ويتجلى ذلك في مدرسة (برشت) التي شكلت جماليات أدائية سردية من خلال الممثل بوصفه ساردا وراويا للحدث بطريقة يشترك فيها المتلقي ليكون جزءً من منظومة العرض المسرحي كذلك مدرسة [كروتوفسكي] التي اتخذت من جسد الممثل من خلال الأفعال

التي يقدمها جسدا ساردا للأحداث وفق جماليات سرد أدائية تتجلى من خلال الحركة والإيماءة حاملة رمزيات عالية ومشفرة لها دلالاتها لتكون الباث الأول في تشكيل منظومة العرض، كذلك الممثل لدى (انطوان ارتو، بيتر بروك، ومنوشكين، وباربا، وروبرت ولسون)، وكثير من المخرجين.

2-2 السرد الأدائي في العروض المسرحية العالمية: يبقى اداء الممثل مع عناصر العرض الاخرى يجسد حالة السرد سواء كان عن طريق الحوار المنطوق او الايماء او الصور المتجسدة بالمنظر المسرحي وهي تحمل دلالات السرد المرئية وهي في حالة تحول دائم ضمن مفهوم عملية السرد التمثيلي الذي شكل افقاً ادائياً مختلفاً عن الاداء التقليدي الذي كان سائداً متجسداً في عملية انتقال العرض من التقليد والكلاسيكية الى مرحلة جديدة لها اشتغالاتها المختلفة تجسدت في عروض بروتولد برشت.

بروتولد برشت (1898- 1956)

يعتبر (برشت)[*] من المخرجين المهمين الذين اسسو إلى مدرسة جديدة ومغايرة عبر نظريته في المسرح الملحمي، إذ استطاع الخروج عن كل ما هو سائد ومألوف وضربه لتعاليم أرسطو من خلال تسميته بالمسرح اللارسطي، وتغيبه لمفهوم التطهير لدى أرسطو، معتمدا الممثل وإشراكه مع المتلقي عبر طرح الحقائق وتفسيرها وتحليلها، إذ دعا (برشت) الى مزج التعلم للوصول إلى المتعة ليصل إلى اكتشافات جمالية جديدة في عملية الأداء.

لقد أراد (برشت) ان يقف الممثل موقفا موضوعيا من الشخصية التي يؤديها، وذلك باستخدام مجموعة من التقنيات التمثيلية مثل استخدام عنصر السرد واستخدام الفعل الماضي، وذلكلأن الحادثة التي يقدمها الممثل هي حادثة مرت وانقضى عليها زمن، وإنها لا تحدث ألان أمام المتفرج وذلك لكسر عنصر الإيهام، كما لجأ (برشت) إلى استخدام ضمير الغائب بمعنى أن يحكي الممثل عن الأخر، وليس بوصفه متقمصا له، ولكن بوصفه شاهدا على ما حدث، وهو يهدف من ذلك أن يخلق الممثل مسافة بينه وبين الشخصية التي يؤديها، حتى يستطيع أن يتخذ حيالها موقفا نقديا، ومن لم يتم تغريب الموضوع المسرحي ويتاح فهمه من قبل المتفرج الذي يعتبر جزء من لعبة العرض المسرحي، كما أكد (برشت) على ضرورة استخدام حركات اليد، والإيماءات، وتقليص عضلات الوجه، والتعبير بالجسد، فضلاً عن الحركات الكاريكاتيرية التي تجعل الممثل يتفادى الموائمة مع الشخصية التي يؤديها، بل تساعده هذه التقنيات على أن يتخذ من الشخصية موقفا فكريا، يبرز وعيه بحقيقة مهمته على خشبة المسرح، كما أن اهتمام (برشت) بقناع الوجه والحركة يعود إلى تأثره بالمسرح الشرقي. [10، 62]

يمكن أن يحدث في مسرح (برشت) بأن تقوم الشخصية بتقديم نفسها بنفسها وان تصبح راوية للإحداث عبر عملية السرد، وتبدأ في التعليق على الفعل أو تقوم بوصف تسلسل أفكار الشخصيات الأخرى وتتوقع نتيجة الفعل وتقوم بحل عقدة المسرحية، وتوجد في (الحكاية السردية البرشتية) التي تحل محل المفهوم التقليدي للحبكة، سلسة من المشاهد التي لا تقدم الفعل بشكل مطرد وإنما مجزأ، وأحيانا يتم التمثيل في موقعين في آن واحد، وهذا ما يحيي جماليات أداء الممثل السردية إثناء عملية روي الإحداث التي تشكل موضوع

[*] بروتولد برشت: هو كاتب ومخرج مسرحي الماني وضع نظرية المسرح الملحمي وهو مؤسس لفرقة برلين المسرحية كتب عدة مسرحيات تعليمة، هاجر الى الولايات المتحدة الامريكية، واستقر فيها لفترة طويلة بعد ان جاب عدد من الدول المختلفة لسبب عدائه للنازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، عاد الى برلين عام 1948 واعطى مسرحا خاصا من قبل الدولة، كتب للمسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية، كان ابرزها (اوبرا القروش الثلاث) و(الاستثناء والقاعدة)، [بنادق الام جيار]، (غاليلوغاليليه)، (دائرة الطباشير القوقازية) وكتب عدد من القصائد اغلبها لم تنشر.

الحكاية، كذلك عملية إشراك المتلقي في أداء الفعل السردي الذي يتناوله العرض هي عملية تأكيد حضور المتلقي الفكري والثوري لما يطرحه من استجابة فاعلة تضيف هي الأخرى جماليات سردية مع الممثل في عملية اشتباك متواصل. [11، 32]

إن الممثل لدى (برشت) يجب أن يقف إلى جوار الشخصية التي يؤديها، وعدم وقوع الممثل بالاندماج والتقمص العاطفي التي وصفها (برشت) من محرمات المسرح الملحمي إلا في بعض الأحيان وخاصة أثناء التدريبات فحسب، ذلك كي يعطي المساحة الكافية للجمهور في تبيان وانتقاد الإحداث والمواقف التي يجري عرضها، لذا لابد أن تختفي المسافة بين الممثلين والجمهور، وبين الجمهور وخشبة المسرح، حتى تعطي فرصة أوسع للتعلم وتكون المسرحية قابلة للاستيعاب والتوضيح، ويكون الجمهور حاضرا دائما ليكمل العرض المسرحي بتفاعله مع الممثل وإشراكه في توصيف الأحداث بلغة سردية جمالية تكشف عملية الرفض والاحتجاج على المواضيع التي يتبناها (برشت) في رفضه للواقع المعاش. [12، 68-69]

وقد استخدم (برشت) القالب السردي في عرض الحدث بحيث تروى الحكاية على أنها جرت في الماضي وهنا يظهر ان المهم ليس (ما حدث) وإنما (كيف حدث) ولان الحكاية تعرض حدثا حدث وجرى في الماضي فأن بنية العمل الملحمية القائم على السرد تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكل كل لوحة منها نموذجا أو موقفا ما ضمن الامتداد الزمني، والامتداد الزمني يسمح بتبيان التحول لدى الشخصية (تحول غالي غاليله) في مسرحية رجل برجل وهذا ما يؤكد أن الأداء التمثيلي للممثل هو خاضع لعملية سردية جمالية متحولة هي الأخرى مع تحول الإحداث التي يؤديها الممثل وفق منظومة السرد، حيث لا توجد في مسرح (برشت) بنية تصاعدية كالتي نجدها في المسرح الأرسطي حيث تغيب العقدة وتتحول المشاهد إلى (سكيجات)[*] متقطعة غير مترابطة بموضوع معين بل تشمل عدة مواضيع في ان واحد وهذا ما يؤكد لنا أن السرد في مسرح برشت سواء كان في الأداء أو في عملية الروي هو برش قائم على التحول وعدم الثبات وهذا ما يضفي عليه جمالياته الخاصة.[13، 45]

يرى الباحث: أن جماليات السرد في أداء الممثل لدى (برشت) تكمن في عملية التنوع في المشاهد وكذلك إشراك الجمهور كجزء من العرض المسرحي والأداء المتنوع بدوره يؤدي دوراً بارزاً ومهما في نقل الإحداث السردية بالطريقة المباشرة في مزج الجمهور مع الفعل الدرامي لتتحول مجمل الأفعال السردية التي يقوم بها الممثل إلى لغة يشترك في بنائها الجمهور، وكون المسرح البرشتي هو أصلا قائم على السرد الحكائي لذلك تتجلى جماليات الأداء للممثل في استخدام أدواته من جسد وصوت وتعابير الوجه والانفعالات التي تشكل بدورها لغة سردية اخرى توازي الكلمة المنطوقة التي يستخدمها الممثل في العرض، وان وصف الممثل كونه ساردا جماليا ينبع من تعدد الأداءات التي يقوم بها الممثل في انتقاله من مشهد إلى أخر.

[*]الاسكيج: تستخدم هذه الكلمة في مجال الادب والفن للدلالة على عمل قصير وخفيف يعالج موضوعا ما بشكل سريع كذلك تستعمل في مجال الموسيقى للدلالة على قطعة قصيرة للبيانو وفي مجال المسرح تستعمل للدلالة على قطعة مسرحية قصيرة ذات طابع هزلي يغلب عليه طابع الارتجال وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات، اصل الاسكج المسرحي تكمن بالفواصل التي كانت ترافق العروض المسرحية في القرن السادس عشر ثم استقلت على شكل مشاهد درامية قصيرة بالقرن السابع عشر.

أنطوان أرتو (1896–1948): يعد (أنطوان ارتو)[**] امتداد طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية في المسرح والتمرد عليها ولكنه ذهب إلى مدى ابعد من الذي ذهب إليه أصحاب اتجاهات مناهضة الواقعية، ويأتي رفض ارتو للواقعية نتيجة لتأثره بأفكار المسرحي الفرنسي (الفريد جاري) لقد كان (ارتو انطوان) احد المخرجين والمنظرين المسرحين الذين تأثروا بأفكار وقد حاول من خلال نظرية القسوة تحطيم القوالب والجمود في تركيبة العرض المسرحي، إذ أن إنسانية الإنسان لن تتحقق ألا بإطلاق العنان لرغباته الفطرية وعواطفه البدائية الخشنة مثل (الخوف، والحب والحنين والشهوات)، لقد كان لعروض (ارتو) التي تحمل الصفة الطقسية طبيعة إيحائية تؤثر على المتفرج بشكل لا يمكن التعبير عنه باللغة المنطوقة ومن هنا رأى (ارتو) ضرورة تقليص نفوذ الكلمة من التجربة المسرحية وإفساح المجال لفنون العرض المسرحي الأخرى.

إن الممثل في مسرح (ارتو) يعتمد في طبيعة أدائه على التعابير والإشارات التي تتطلب مهارة فائقة ولا بد إن مسرح من هكذا نوع يحتاج إلى ممثلين أقوياء يتم اختيارهم ليس لما يتمتعون به من عبقرية وإنما على وفق ما يتمتعون به من إخلاص حي يفوق كل قناعاتهم، وان دور الممثل مهم ومحدد للغاية في الوقت نفسه، كون الممثل لدى (ارتو) هو الحامل والناقل والباث للأفعال الجسدية التي هي الجزء الأكثر حضوراً في تكوين الفعل المسرحي.[14، 147]

وفي مجال الأداء التمثيلي يولي (ارتو) الممثل أهمية كبيرة ذلك لان تحقيق ما يرمي اليه من نظريات، يعتمد بالدرجة الأولى على حيوية الممثل وقدرته على التعبير، وعلى الاستحواذ على مشاعر المتفرج، ولم يصل (ارتو) اسلوباً أدائيا، أو حتى يشر بقواعد أسلوبية كما فعل (مايرهولد) و(كريك)، بل على العكس من ذلك فقد أعطى (ارتو) الممثل حرية واسعة لتحديد اسلوبه التمثيلي، وكان يرى انه لا توجد قواعد ملزمة توجب على الممثل التمسك بها، بشرط إن يمتلك الممثل قدرات حركية وصوتية هائلة تمكنه من الرقص والحركة والغناء، كما يشترط (ارتو) في الممثل ضرورة امتلاكه لنوع من العضلات العاطفية التي تتوازى مع مهاراته الجسدية، كما أن الجهد التنظيري الذي صاغه (ارتو) ليؤسس مفهوم القسوة يفترض وجوبا وجود ممثل له قدرات مهارية عالية جداً. [11، 53]

يدعو (ارتو) إلى استبدال شعر الكلام السردي ويحول ذلك الشعر إلى شعر الفضاء في إشكال عدة بكل وسائل التعبير التي يمكن استخدامها على خشبة المسرح، الموسيقى، الرقص، النحت، الإيماء، التعبيرات، المعمار، الإضاءة، الديكور، ينتمي كل شكل من إشكال هذا الشعر الفضائي الى لغة إشارات، وهذه اللغة تصل إلى المتلقي بطريقة سردية جمالية كونها تضع المتلقي في بوتقة التحليل والتفسير لما يجري من إحداث تختلف وتتشابك وتتصارع فيما بينها مع كل العناصر المذكورة لتؤسس الى صورة حلميه يحاول من خلالها (ارتو)

[**]انطوان ارتو: هو مخرج وكاتب مسرحي ومنظر فرنسي بدأ شاعرا بتأثير من ميتر لنك وممثلا سينمائيا ، انخرط في الحركة السريالة مؤلفا ومنظما، وفي عام 1927 اسس مع روجيه فيتراك مسرح الفريد جاري حيث قدم بجانب مسرحيات اخرى ، مسرحية فيتراك السريالية ومسرحية حلم لسترمبرغ ومسرحية اقتسام الظهيرة لكوديل كمسرحية هزلية، ومعظم نفوذ ارتو في المسرح مستمد من كتاباته النظرية، ولاسيما تلك الكتابات التي نشرت مجموعة من كتاب (المسرح وقرينه) 1938، ودعا ارتو والى الاسطورة والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية، وهدف المسرح تحرير القوى في اللاوعي مع جمهور الناس (وهذا كان لخلفيته السريالية الدور الكبير) بتمكين احلامهم وهواجسهم، وربما حتى الخفية منها خاصة من التعبير المباشر، ولكي تفعل الدراما ذلك يجب ان تقلل من دور الحوار الذي ينتمي الى الادب وليس للمسرح وتعطيه دورا ثانويا جدا وتعتمد بدلا من ذلك على الايماءة والحركة وعلى استعمال الاضاءة والاشكال ومهمة الدراما هي التعبير عن الاشياء التي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات.

ان يقنن تلك الانفعال في غياب الكلمة المنطوقة ليصدر لنا الشعر الفضائي السردي من خلال تلك التشكيلات والعلامات معتمدا لغة الإشارة والإيماءة في تشكيل العرض المسرحي.[15، 215]

يرى الباحث أن الأداء التمثيلي لدى (ارتو) يكمن في استخدام الممثل لعقله الباطن في تحفيز كل آليات العقل وانسجامها مع الروح وهي تؤسس إلى مغايرة في انطلاق أفعاله المكبوتة والتي لا يمكن أن تكون أفعال ايقونية، لذلك نجد أن فعل الممثل وأدائه يتشكل على أساس تلك الانفعالات التي هي بحد ذاتها صورة سردية كاملة وان هذه الصور السردية مرتبطة بروح وجسد الممثل فهي تخلق لنا صور جمالية من خلال ذلك الأداء الذي يتحول فيه الممثل إلى عالم آخر يقودنا إلى منطقة حلميه محكية من خلال الفعل فهو لا يجسد ذاته بل يجسد الذات المكبوتة في داخله القائمة على الانفعالات ليس النفسية منها والطبيعية بل الانفعالات السريالية، وهذه الانفعالات هي التي تعكس طبيعة الأداء الذي دعا إليه (ارتو).

كانتور ثاديوش(1915– 1990): اهتم المخرج المسرحي (كانتور)[*] على إعطاء الصورة البصرية خصوصيتها في العرض المسرحي والممثل لديه مكملا لتلك الصورة لا بل هو جزء من سيميائية تلك الصورة التي يشكلها العرض والتي تضفي بدورها جماليات سردية في تكامل العرض المسرحي ، كون الصورة الرمزية التي يخلقها العرض والتي تتم مشاهدتها عبر عملية التلقي تكون خاضعة لعملية سردية وتتكامل بأداء الممثل لكي يكون جزء لا يتجزأ في عملية خلق تلك الصورة وجمالياتها .

إن للصورة البصرية وجمالياتها عمقا مهما في مسرح (كانتور) التشكيلي فقد أكد على أهمية الصورة البصرية كونها تؤدي دورا مهما في مسرحه الجديد والتي تبدو في سياق العرض المسرحي محصلة لعدد من الإحداث والمواقف السردية، التي تصاغ وتشيد عبر المفردات المختلفة في منظومة العرض المسرحي وليس مادة تشكيلية خالصة فقط، وإن للحركات الغريبة والمركبة تركيبا هندسيا هو نتاج تلك العروض البصرية المكتظة بالشخوص الغريبة، مثلا ذلك الرجل الذي نمت لوحة خشبية في ظهره، وآخر يملك أربعة أرجل، وهناك إنسان برأسين يحاول ان يوفق بين نتائج أفعاله النابعة من وعيين ونظاميين لردود الأفعال والقرارات فهو يريد أن يلخص غير الممكن والمخبوء من خلال تلك الأفعال السردية للحدث الذي يقوم به. [16، 56]

إن جسد الممثل وحركته ينبغي ان تأخذ شرعيتها من كل مسطح، ومن كل شكل وصيغة، من كل خط درامي تبنى على خشبة المسرح ، فالحركة تتوالد في حركات متتالية، وهي تخرج من شخصية لتدخل في نسيج وداخل حركة الشخصية الأخرى ، ينشأ بهذا الأسلوب نسق حركي محدد حيث ينعدم فيه الشعور بالخوف والملل والتحرك الآلي، فالممثل تابع لسلطة (كانتور) المطلقة، ومهمات هذا الممثل محددة تحديدا دقيقا ملزم بتنفيذها، إذ يكفي أن نشاهد بدقة أي عرض من عروض (كانتور) عمل الممثل وهو يشكل علامة من علامات العرض المسرحي وجزء مهم من (سينوغرافيا) العرض التي تجعل الصورة المسرحية صورة قابلة للتأويل والتحليل وفق (سرديات) تلك الصورة التي لا تخلو من جماليات بصرية. [17، 62–64]

يرى الباحث: إن الأداء التمثيلي تكمن جمالياته في توظيف الممثل وعمله كجزء لا يتجزأ من اللوحة أو الشكل الذي يجسده (كانتور) في عروضه المسرحية فالممثل ما هو إلا (علامة سارة) تؤدي حدثا معينا

[*]كانتور ثاديوش: (1915– 1990) فنان بولندي متعدد المواهب وهو رسام بارز ومصمم، ومنظر مسرحي، فضلا عن كونه من المخرجين الذين اثروا الحياة المسرحية في بلاده والبلدان الأخرى، أسس عام (1956) فرقة مسرحية بأسم(كريكوت 2) حيث اعتبرت من أهم المراكز الفكرية الطليعية التجريبية في بولندا والعالم، ومن أهم عروضه التجريبية(موت الفصل الدراسي، فيلبوبلا، اليوم يوم ميلادي، فليتعفن الفنانون)، كما أصدر عددا من البيانات التي رافقت عروضه المسرحيه ومن أهمها المسرح المستقل، المسرح اللاممكن، مسرح الموت.

رغم اختلاف الصور الأدائية البصرية لكن الأفعال التي يؤديها الممثل تكون على شكل صور فيها جماليات للسرد وهي خاضعة للتحول وعدم اتصافها بالسكون فالفعل الحركي للممثل متحول وهذه التحولات هي التي تضفي على أداء الممثل بالقيمة السردية التي تشكل في وعي المتلقي إحالات رمزية لها دلالاتها الجمالية وهي تتشابك مع عناصر العرض المسرحي الأخرى لتشكل اللوحة أو الشكل البصرية في عملية بث صور تحمل معاني ودلالات تجعل من المتلقي يفكر في فك تلك الرموز التي هي أساس في عملية بناء العرض، ففعل الممثل (الغروتسكي)[*] هو المهيمن في عملية سرد ما وراء الأفعال الأدائية التي يؤديها واصفا لنا الحالة التي يجسدها عبر تحوله إلى سارد بصري من خلال تلك الأفعال .

جوزيف شاينا(1922): يبدأ المسرح لدى (جوزيف شاينا)[*] عندما تنتهي الكلمة عمل [جوزيف شاينا] بهذا المنطق الذي أراد له أن يكون المدرسة التي ولد من رحمها (شاينا) لكن سرعان ما تراجع عن ذلك ليعتمد الممثل في لغة العرض المسرحي.

يبدأ المسرح عندي عندما تنتهي الكلمة، لكنه لا يلغيها تماما فهو يستعين بالكلمة في أحاديث كثيرة، هكذا صرح (جوزيف شاينا) حديثه لكنه بعد ذلك شعر بالملل منها على اعتبار ان اللوحة والحركة تسيطران على العرض المعاصر، فأراد أن يصل بمسرحه إلى مسرح قائم على الحدث، فالفكرة الجوهرية لمسرحه في فضح حضارة القرن العشرين التي زخرت بالأفران البشرية إثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، والتي كانت واضحة تماما في اغلب أعماله المسرحية، تلك التي زخرت بأحداث داخل معسكرات الاعتقال والعرض المسرحي عنده عبارة عن أكوام من المهملات والازبال والإكسسوارات التي ترمز إلى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة والحضارة الساقطة في القرن العشرين عبارة عن سلسة من قمامة تعج بمختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات والبشر الاحياء ذوي العاهات، ان عروض (شاينا) عبارة عن سلسة من اللوحات الاستعارية التي تشكل فيها المواد واللوحات الشائهة من الواقع الجديد للعصر في تصوره ان الصفة المهمة في عروضه وشخوص مسرحياته فهو القبح الجميل. [18]

ويؤكد (شاينا) على ابتعاده عن الكلائش الجاهزة وفق مستوى الصورة وتعبيرها، وكذلك المستويات الاخرى وبحثه الدؤوب عن ابتكارات ذات تقنية عالية عكس كل ما هو سطحي ومباشر، ومحور عمليته الإبداعية هو حامل تلك المعاني والصور بابتكاراته الصورية التعبيرية المنتجة. [19، 256]

---

[*]الغروتسك: هي كلمة (grottesca) كلمة ايطالية المشتقة من (grotto) التي تعني مغارة أو كهف والغروتسك مصطلح ارتبط عند ظهوره بالفنون الجميلة، اذ اطلق على الرسومات والتزينات الكتشفة في اوابد حيث كانت مغمورة بالتراب في ايطاليا، وتحتوي على حيوانات عجائبية مثل حيوانات لها شكل نباتي ووجوه انسانية مصورة بشكل غير مطابق لما يمكن ان تكون عليه في الواقع، فيما بعد توسع المعنى واستخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير منتظم ويتصف بالغرائبية ولكل ما يضحك من خلال المبالغة والتشويه والتناقض ويتناقض مع ما هو سامي ورفيع .

[*]ولد جوزيف شاينا في بولندا (1922) هو رسام سينوغرافي مخرج مدير المسرح التجربي(ستديو) وفي اثناء الحرب العالمية الثانية كان سجينا في معسكري الاعتقال الرهيب (باوشفيسنشيما)(بوخينوالد) في عام 1962 واشترك مع المصلح المسرحي كروتوفسكي في تنفيذ العرض المسرحي (اكرو بوليس) في عام 1973 وادار مسرحه التجريبي ستديو، يتعامل شاينا مع العرض حيث يعده رؤية بلاستيكية تشكيلية وبلا ريب فأن اعماله المسرحية يشاهد فيها قدر ضئيل من الانجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحي، انشاء تيار مسرحي يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية، التي تصبح بديلا لأعماله، عن رؤية ادب المسرح من اهم اعماله (ريكيا، ودانتون، وسيرفانتز، فاوست) توقف عن ادارته لمسرح ستديو التجريبي ليصبح مخرجا مسرحيا متفرغا يخرج اعماله المسرحية في بولندا وخارجها.

يرى الباحث أن الممثل عند [شاينا] ما هو ألا علامة من علامات العرض المسرحي وهو الحامل للعلامة والباث لها اي انه السارد والمسرود حيث يعمل (شاينا) على توظيف الممثل شأنه شأن أي عنصر من عناصر العرض المسرحي في تشكيل الصورة السردية المرئية ليكون مكملا لعناصر الشكل السينوغرافي في العرض، فهو يبحث عن الممثل المحترف ويبتعد عن الهواة إذ أن الهواة ليس لديهم القدرة في بناء الصورة المشهدية للعرض وسط انسجامهم مع العناصر الأخرى التي سنغرس وسطها الممثل بوصفه مشروع علامات متعددة هو الآخر .

أريان منوشكين [1939] :

تعد (اريان منوشكين)[*] واحدة من المخرجات التي تكاد تكون تجربتها متشابهة الى حد ما مع بيتر بروك، إذ عملت بنفس المفهوم الذي عمل به [بروك] في توظيفه للممثلين لمختلف الجنسيات وكذلك اعتماده على المسرح الشرقي في تناوله للعرض المسرحي، فقد اعتمدت (منوشكين) والى ألان على مجموعة ممثلين مختلفي الجنسيات ومتعددي الثقافات لتعلن عن رسالتها الكونية في عملية إنتاجها وتبنيها للعرض المسرحي.

وتعد(منوشكين) التمثيل الدرامي هو عبارة عن ترجمة حيث تقول: أنت تحاول أن تترجم المشاعر الموجودة والمكبوتة داخل جسدك ومن خلال ذلك الجسد تظهر تلك المشاعر، إي أن الممثل في هذه الحالة يكون مترجما مزدوجا فهو يترجم النص إلى مشاعر ثم يترجم تلك المشاعر إلى تمثيل، ومن خلال العمل في الورشة أصبح واضحا أن القناع هو أساس في عملية تدريب الممثل، لأنه لا يسمح بالكذب في توصيل المشاعر ويكشف عن جوانب ضعف الممثل مثل ضعف خياله وضعف حضوره وضعف قدرته على الاستماع، ان القناع يعمل ضد الممثل الذي يحاول الاختباء ورائه حيث أن الشخصيات تظهر وتدخل في مغامرات غير إعادية بفضل القناع ومساعدته، وهنا يكون القصد من القناع لدى (أريان منوشكين) بل هي ترمي إلى الممثل من خلف القناع هل هو صادق في أدائه أم كاذب فهي كانت تستخدم الأقنعة الشفافة التي يصنعها الممثلين أنفسهم أكثر من ذلك حيث تصف لنا ملامح أداء الممثل من خلال تعبير الوجه التي يتبناها في أي حالة شعورية يقوم بتجسيدها فإذا كان ممثلا بارعاً يستطع أن يسحر المتلقي من خلال عملية الأداء وإذا كان قد اخفق فهناك خلل في منظومته الأدائية واشتغاله عبر أدواته التي يعتمدها في توظيف تلك الأدوات لإبراز المشاعر وجعلها في خانه الإبداع.[20]

ويستعين الممثلون أيضا (بالماكياج) إذ تقول " كنت حريصة على ارتداء الممثلين للأقنعة ولكنني لم أكن ارغب في أقنعة سميكة قد تخفي وجوههم منذ اليوم الأول للتدريبات تمرنوا على ماكياج (الكاتاكالي) الذي يبرز بوضوح تعبيرات الوجه ويدعم أدائهم ونحن نعرف أن كل الممثلين في مسرح الشمس قد تعلموا العمل للأقنعة وصناعتها ". [21، 253]

ترى (أريان منوشكين) أن التقليد في الأداء لا يعني الاقتباس أنه يعني التعرف ، لقد كان الممثلين مقلدين لأجيال وأجيال في الشرق فالقضية هي ليست تقليد شيء من الخارج بل من الداخل وليس تقليد ما قدمه الأخر ولكن تقليده هو كيف كان، مع أن التقليد بهذا المعنى يكاد يكون مستحيلا فأنه من المستحيل أن تقلد شخصاً أخر وهي تعني بكل ذلك الشخصية، وهي ترى أن عليك كممثل أن تضع قدمك مكان أقدام الآخرين

[*]هي مخرجة فرنسية من مواليد 1939، ممثلة وكاتبة ومخرجة افلام سينمائية وكاتبة سيناريو ومترجمة ولدت في بولون بيانكو عضو الاكاديمية الامريكية للفنون، اسست فرقة مسرح الشمس مع مجموعة من الممثلين التي اصبحت من اشهر المسارح في عموم اوربا، كما اصبحت من اشهر المخرجين كذلك ومن اهم اعمال هذه الفرقة (مسرحية 1789) وهي احتفال لاحداث مايو 1968، (مسرحية العصر الذهبي)، (كوميديا معاصرة في الثمانينات).

وهي لا تهتم بالتأصيل بقدر تعاملها مع الحاضر كي تتعلم من الآخرين حين يفعل زميلك شيء جيد افعل مثله وحاول أن تطور ذلك الفعل. [20]

يرى الباحث مما تقدم أن (أريان منوشكين) تعتمد على ما هو داخل الممثل من سرديات تحاول فيها استنهاضها لتوظيفها في الفعل المسرحي ولا تعتمد إلا على مشاعر الممثل في توصيل تلك المشاعر بصورة بصرية باستخدام آليات جديدة في الاشتغال مع الممثل، فالممثل ليس مقلداً ولا مقتبساً بل هو يمثل سرد مشاعره المكبوتة التي تشكل منظومة سرد لإحداث يتبناها بأفعال جمالية نابعة من صدقه وانتمائه وتبنيه لتلك الأفعال التي تحمل في طياتها دلالات بصرية كي تصل إلى المتلقي بالشكل النهائي وكأنها عملية روي لموضوع أو قصة معينة تجسدت من خلال الفعل الأدائي للممثل الباث والحامل للعلامات المتعددة بالأداء، وهو يحاول ان يبتعد عن الأساليب الكلاسيكية القديمة والمتبعة في عملية الأداء ليأخذنا إلى منظومة أدائية حديثة يصف لنا من خلال جسده وأفعاله عملية السرد وجمالياتها الأدائية في توصيل فكرة العرض المسرحي ليتحول الى سارد ومسرود وفق تلك العملية الأدائية .

روبرت ويلسون (1941): تعُد تجربة (روبرت ويلسون) من التجارب المسرحية المهمة في تاريخ المسرح المعاصر، حيث اتصفت هذه التجربة بميلها إلى الصورة والتنوع الأدائي لدى الممثل فغالبا ما نجد في عروض (روبرت ويلسون) الأداء الجسدي ممزوجا مع الصورة عبر استخدامه الشاشات وكذلك التأتأة التي تعبر عن الكلام الغير مفهوم واستخدامه أساليب متعددة في الأداء تتصف بالطابع ألحلمي السريالي، من خلال استخدامه للصور والمشاهد التي لا ترتبط فيما بينها فهي مشاهد مختلف تتداخل فيما بينها لتؤسس إلى عرض مسرحي مغاير ومختلف عن التجارب الإخراجية التي سبقته وهو بذلك يؤسس الى عرض جديد يتصف بالتنوع والتعدد في الأداء.

إن غياب المعنى الواضح في عروض ويلسون يعتبر سمة من السمات الثابتة في مسرحه ، وهو أمر محوري وأساسي في مشروعه المسرحي، ويقول ويلسون: إن الإنسان دائما ما يسجل ما يراه في العالم الخارجي بطريقتين وعلى شاشتين منفصلتين الشاشة الخارجية وهي ما يسجل عليه المعاني العامة التي يدركها، وهي المكان الذي نعطي فيه مغزى ومعنى للحدث أو الشيء المادي ولكن في نفس الوقت يسجل كل واحد منا نفس هذه الصور على شاشته الداخلية، إذ يرى هذه الصور بطريقة ذاتية، ويتولى خيالنا إعطائها معاني خاصة شخصية ترتبط بكل منا، وهي معاني تختلف من شخص لأخر، وتعمل الشاشتان خلال فترات اليقظة في حياتنا اليومية حتى أننا ندرك الواقع باستمرار بطريقتين، طريقة ثقافية نشترك فيها مع جميع أفراد المجتمع، وطريقة ذاتية فردية غير ثقافية تخص كل منا.[22، 268]

يتجسد منهج (ويلسون) في مسرحيته (نظرة رجل أصم) الذي شكل جزءً من الأساس الذي قام عليه عرض (جبلكا) وبنية هذه المسرحيات موسيقية الطابع بمعنى أن الفعل يقوم على التنظيم المعماري للأصوات والكلمات والحركة بشكل يعاد فيه طرح الصور أو تنويعها بحيث تشكل موتيفات معينة وعلى مستوى من المستويات بعد إيقاع الصور واختيارها انعكاسا مباشرا لانساق التفكير النفسانية وعلى مستوى اخر صيغ العرض بحيث يستثير حواس المتفرج ويضعها في نفس المدى الوجداني للشخص الأبكم والذي يعاني تلفا في المخ، وهكذا تصبح الخشبة بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية تكتسب تأثيرا تخيليا إلى المدى الذي تستثير معه أشكال الفنتازيات اللاواعية لدى المتفرج، حيث يرى ويلسون الاضطرابات النفسانية باعتبارها الاستجابة النفسية الشائعة إزاء ضغوط الحياة المعاصرة، إن الهدف هنا هو هدفا علاجيا وهو أن ينفتح

الجمهور على الانطباعات الداخلية ومن ثم تصبح المحصلة هنا كولاج سمعي بصري عن صور حلميه الطابع[23، 387].

إن (ويلسون) يتعامل مع الإيقونات أكثر مما يتعامل مع الصور ويتعامل مع الإشارات والعلامات والصور المرئية المأخوذة من الشبكة الثقافية القائمة والموجدة فعلا، بل أن قوة مسرحه وفاعليته تعتمد إلى حد كبير على صور الحيوانات وسفن الفضاء وغيرها من الصور المسرحية والتي تحمل معها شحنة مكثفة من الثقافة ينشغل بها الجمهور فقد شاهدنا أن الحركات الأدائية الخاصة التي يتميز بها مسرحه، تستعصي على الفهم طبق للشفرة الثقافية المعتادة عند الجمهور وعندما تعلن أعماله عن إنها خارج نطاق الثقافة المقروءة، فإنها تدعي لنفسها هوية ثقافية خاصة، وهو أمر يبدو متناقض مع نفسه، وهذا التناقض ينبع من ان الهوية اللاثقافية هي في الحقيقة هوية ثقافية لأنها تعبر عن دلالات ومعاني مستمدة من منظور ثقافي عام محدد[21، 275 ، 276].

إن من أنجح الوسائل التي استخدمها (ويلسون) لتوليد التعبير والتفسير الذاتي لإعماله هو تعاونه مع فنانين مصابين بإعاقة حسية أو ذهنية، لأنهم يدركون العالم ويفهمونه بطريقتهم الخاصة، وكان الرسام (ريموند اندروز) هو أول من شارك من هؤلاء الفنانين المعاقين في مسرح (ويلسون) فهو أصم وأبكم، وعندما التقاؤه (ويلسون) مرة وجد انه لم يذهب إلى المدرسة على الإطلاق، ولذا فقد كان معزولا تماما عمى اسماه (ويلسون) عالم الشاشة الخارجية والأفكار والمعاير الجمالية السائدة في المجتمع، وكرد فعل لهذه العزلة فقد طور (اندروز) عالمه الداخلي الخاص به تطويرا كاملا، فأصبح فنانا تصويريا بارزا، يمتلك قدرة غير عادية على الإحساس بالألوان، والفراغ المكاني والبناء الدقيق في لوحاته وقدم (ويسلون) لوحات وإيقونات أصيلة أوحت له بصور خيالية فريدة ، حيث استفاد منها في عروضه المسرحية[21، 270].

يرى الباحث أن عروض (ويلسون) تتجسد على شكل صور تشكيلية تتسم بطابع الحلم (السريالي) والتي لا تعتمد التسلسل المنطقي للإحداث بل تعتمد على التشضي والفنتازيا، واهم ما يميز تلك العروض هو اعتماده على الممثلين المعاقين في بث الخطاب المسرحي وهنا يكون دور تلك الصور الصادرة من فعل الممثل السارد الذي يعمل وفق منظومة غير منظمة ببث الإحداث إلى المتلقي المسرود له وفق عملية روي الإحداث من خلال الجسد أو الأصوات المبهمة والتي تشكل في خطابها الفنطازي بعدا جماليا في الأداء المشتبك مع عناصر العرض المتقلبة الإحداث وهنا يكون السرد الأدائي مغايراً عن ما سبقه من تجارب إخراجية حيث تداخل الأفكار والاداءات السردية التي تهيمن على العرض في وصف الصور السردية

إيوجينيوباربا(1964): يعد (باربا)[*] واحدا من أهم المخرجين المعاصرين إذ عمل على البعد الأنثروبولوجي للمسرح حيث تأثر بكثير من الإشكال المسرحية منها المسرح الصيني والهندي والياباني ومسرح أمريكا اللاتينية، وقد تأثير (باربا)(بكروتوفسكي) كونه عمل بصفة مساعد مخرج .

[*] يوجينيوباربا: هو مخرج ايطالي ولد عام 1929 هو مخرجا ومنظرا مسرحيا فضلا عن كونه معلما ومربيا صاحب المسرح الثالث اسس وادار فرقة مسرح الاودين تياتر عام 1964 في النروج ثم انتقل للضرورة الى الدنمارك عام 1965 ثم رحل الى النروج لاكمال دراسته الجامعية ثم حصل على منحة دراسية اتحاحت له الفرصة في اجراء دراسة تطبيقية في قسم الاخراج المسرحي بأكاديمية المسرح، كما ان عمله مع المخرج البولوني كروتوفسكي في مسرحه ال 13 صفا كمساعد مخرج حيث اتجه الى دراسة تقنيات الممثلين في مسرح الكاتاكالي الهندي وبعدها انشأ مسرحه أودين في اوسلو، وقد افاد الكثير من مسرح كروتوفسكي المسرح الفقير وحاول ان يطبق جميع تمارينه في مسرحه من اهم عروضه المسرحية مسرحية كاسبريانا 1967، فبراي 1969، بيت ابي 1976، رماد برخت 1980 .

إن الممثل في مسرح (باربا) هو من العناصر الأساسية في العرض المسرحي وهو في الوقت نفسه العنصر الإنساني الواصل بين رؤية المخرج المتمثلة في مفردات العملية المسرحية وبين جمهور المشاهدين، إن الممثل في هذا الفضاء الجمالي هو حامل الأفكار والقيم ومجسدها من خلال جسده وصوته وأحاسيسه، انه يحول الشخصية من العالم الساكن الى صورة حية على خشبة المسرح، ومن هنا كان من الضروري أن يعد الممثل إعدادا جيدا في فترة تدريبه على الدور قبل تقديمه الشخصية إلى الجمهور، وأيضا هناك إعدادات أخرى إثناء العرض المسرحي لا بد للممثل أن يتقنها لكي يبلور وينقل رؤية المخرج للجمهور بأن يرسم بجسده في الفراغ المسرحي ويعبر بصوته وأحاسيسه وعواطفه عن الشخصية التي يؤديها.[24، 125].

إن جماليات جسد الممثل هي من أولويات عمل (باربا) فغي إيصال أفكاره وإنجاح تجاربه، وصورة الجسد واحدة من الأولويات المهمة والتي تكاد أن تكون حاسمه في تقديم الصورة البصرية المسرحية الخالصة، وتلك الصورة تسير وفق نظام محسوب يقدم تنوعا استقى (باربا) هذا التنوع من خلال تأثره بمن سبقوه على مستوى ميكانيكية الجسد والتمارين الخاضعة لتطوير الجسد والسيطرة على العضلات ولغة التعبير الجسدي ورموز التعبير الحركي الخاص بالمسرح الشرقي ومن الرقص الحديث الخاضع لتجربة الغرب فضلا عن جمناستيكية الجسد[19، 252 –253].

إن أفكار (باربا) من الناحية الاجتماعية للمسرح تتلخص فيما يطلق عليه (المسرح الثالث) حيث البعد الاجتماعي في هذا المسرح يكون أهم من جمالياته فهو على العكس من المسرح الرسمي ومسرح الطليعة اللذين يؤكدان على الإنتاج، وتأمل ونشر الثقافة – حيث يركز على الاتصالات أو العلاقات بين مجموعات خاصة وعلاقتهم بالمجموعات الأخرى وعلاقتهم بالمشاهدين وهذا التأكيد على شبكة العلاقات التي تميز بها المسرح الثالث نابع من الفرد ومن علاقته أو علاقاته بالمجموعة، وهو بذلك لا يفرق بين الحياة الشخصية والحياة المهنية، إن مسرح (باربا) يعيش على الحواف والجماعات المهشمة فهو يسعى دائما إلى خلق صورة توازن بين هذه الجماعات وأداء الممثل حيث يكون الممثل أساس العملية السردية التي تمثل حكاية العرض من خلال اعتماده على الممثل الذي يحمل مواصفات الممثل السارد للحكاية بوصفه هو العنصر الجمالي الأساس في تشكيل العرض المسرحي، بالتداخل والاشتباك مع الجمهور ليكون الجمهور جزءً من عملية السرد أو الحكي أو الروي الذي أسس له من خلال ما يطرحه من اداء يشرك به الجمهور ليكون مصدر الإحداث والأفعال السردية وهذا ما يضفي على الفعل المسرحي بعدا جماليا مغايراً عن الكثير من التجارب الأدائية الحديثة، وهنا يتحول الممثل إلى سارد ومسرود في وصفه للإحداث[25، 62–65].

إن الجماليات عند (باربا) كانت دائما تتعلق بمجموعة أسئلة محددة عن الكيفية التي يصنع بها المسرح، بدلاً من التأملات الخاصة بإيحاءاته الفلسفية، وهذه الجماليات تغطي النشاط المسرح عموماً، من أول الأداء إلى أسلوب البروفات، إلى الحبكة، والتكوين الدرامي، وحتى إلى العلاقة بين المؤدي والمشاهدين، ولكن على الرغم من اتساع مجال تلك الاهتمامات، فأن التركيز الأساسي كان دائما على الممثل والكيفية التي يشكل بها التدريب والبروفات وعملية الأداء والكيفية التي يستطيع بها هو أو هي أن يصبح كيانا مستقلا بذاته لخلق جماليات الأداء المسرحي [25، 45].

يرى الباحث أن اعتماد (باربا) على تقنية جسد الممثل في توصيل الصورة المسرحية هي جزء مهم من عملية سرد أدائي لمجموعة من الأفعال الجسدية حيث يرتبط فعل الممثل بفعل السرد وتتحول تلك الأفعال المجزئة إلى مجموعة من الصور والعلامات السردية، يتم تحليلها لدى المتلقي وفق رؤية وخيال علامات ومفاهيم مدلولاتها البصرية، وصورة جسد الممثل هي من أولويات تلك الصورة، التي تمثل عملية خلط ومزج

مجموعة من الأفكار وفق نظام علاماتي لمجموعة متعددة من الصور الآتية تحمل دلالات جمالية مختلفة فيما بينها وهذا ما يجعل الممثل والصورة هم أساس العملية الأدائية المنتجة تجاه آليات اشتغال (باربا)، لتكون بالتالي الصورة البصرية هي صورة سردية تحمل معاني ودلالات جمالية أخرى.

الدراسات السابقة:

دراسة (الخميس) علي عبد الامير/(بنية السرد في النص المسرحي العراقي).

رسالة ماجستير/ 2010 جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية.

درست الرسالة في مباحثها: الشعرية والسردية/ تداخل الاجناس الادبية والمنحى السردي/البناء للنص المسرحي.

اقترب البحث من هذه الدراسة في بعض مفاهيم السرد والسردية، وابتعد بقية البحث كلّياً من حيث الهدف والنتائج، سيما ان الرسالة مهتمة بالجانب النصي للمسرحية.

دراسة (الشبيبي) زينة كفاح/ جماليات السرد في العرض المسرحي المونودرامي، أطروحة دكتوراه/ 2013/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية. وتناولت فيه المباحث التالية:

المبحث الأول: المونودراما وفلسفة الحداثة

البحث الثاني:المونودراما بين التجنيس والشعرية

المبحث الثالث: خصائص السرد في النص المونودرامي.

المبحث الرابع: السرد عبر السينوغرافيا العرض المسرحي المونودرامي بين الارسطية والملحمية.

ولم يجد الباحث أي ترابط بين مباحثه المعنونة سابقاً وبين مباحث الباحثة إلا في المبحث الخامس للباحثة وهو لا يمت بصلة إلا ما ذهب اليه الباحث لكون تناول السرد الادائي لدى الممثل.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- السرد لصيق الجمال. لأنه سيكون شيئاً غير مثير للتأخير أو السامع وهو يقوم على خطاب لغوي سواء باللسان أو الجسد.
2- يشير السرد الجسدي حواس الفرد مادياً ثم يذهب بها إلى فضاءات الروح.
3- المسرح الطبيعي اهتم باللسان والنطق وأهل الجسد ولغته الذي يمتلك احساسات جمالية جمة.
4- لدى أرتو هناك سرد صوري أدائي يهتم بلغة الجسد الساردة والتي تنسجم مع متطلبات التشكيل الصوري.
5- المخرجون الذين تعاملوا مع الممثل بكونه أداة سرد حاضرة وفاعله داخل العرض وكثيرون من بروك إلى روبرت ولسن.
6- جسد الممثل هو جسد اجتماعي ينطلق من ثقافات واقع معين ينتمي وينقل سلوكياته لاسيما في المسرح العربي.
7- للجماليات السردية المقدمة بواسطة الأداء الجسدي للممثل أو اللفظي مرجعيات اجتماعية نفسية.
8- الهوية الاجتماعية منتجةٌ للجماليات الجسدية في وضع سياسي هادئ ومستقر على العكس إذا كان غير مستقر.
9- يتكأ الاداء التمثيلي على الارتجال لإبرازه للسرد الجمالي.

10-تعتمد ادائية الجسد على التناوبية وسردية التقطيع الذي تعتمد عليه عروض المسرح المعاصر.

11-جمالية سرد الممثل ترتبط زمكانياً في العرض المسرحي.

3- الفصل الثالث – الاطار الاجرائي

3-1 – مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث (10) عروض مسرحية لسنة 2019 وكما مبين في الجدول.

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	الكلمة المفقودة	عامر حامد	علي رضا	كلية الفنون الجميلة	2019
2	تخيل الكلمة المفقودة	عامر حامد	عامر حامد	كلية الفنون الجميلة	2019
3	سلة شكسبير	جبار جودي	حليم هاتف	كلية الفنون الجميلة	2019
4	حين سقط المشبك	جبار خماط	جبار خماط	كلية الفنون الجميلة	2019
5	هلوسة	سنان أزهر	سنان أزهر	كلية الفنون الجميلة	2019
6	هلوسات	ماهر الكتباني	ماهر الكتباني	كلية الفنون الجميلة	2019
7	بطوله	محمد حسين حبيب	محمد حسين حبيب	كلية الفنون الجميلة	2019
8	مفوض عبيد	حسين مالتوس	حسين مالتوس	كلية الفنون الجميلة	2019
9	اين ولماذا	محمد فضيل	محمد فضيل	كلية الفنون الجميلة	2019
10	ايها الرئيس	حسين مالتوس	حسين مالتوس	كلية الفنون الجميلة	2019

3-2 – عينة البحث: تم اختيار العينة بصورة قصدية تكونت من (خمسة عروض مسرحية*) متنوعة من مجتمع البحث الأصلي وحسب الجدول المرفق في قائمة الملاحق وذلك للمسوغات الآتية:

1- ركوز جماليات السرد الادائي للممثل في نماذج هذه العينة على بقية المجتمع من وجهة نظر الباحث.

2- كفاءة الممثل القائم في الاداء من حيث جماليات السرد والتجربة والخبرة التي يتمتع بها من وجهة نظر الباحث.

3- مشاهدة الباحث للعينة مشاهدة عيانية حية.

4- تنوع واختلاف اليات السرد الادائي للممثل في هذه العينة لذلك راع الباحث هذا الجانب العلمي للتوصل إلى نتائج علمية متنوعة وشاملة.

3-3- منهج البحث: انتهج الباحث المنهج الوصفي التحليل في رصد متطلبات البحث الإجرائية بغية تقصي السرد الأدائي ضمن عينة البحث.

3-4- أداة البحث: اعتمد الباحث في بناء أداة البحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وكذلك المشاهدة الحية لعينة البحث لتكون أداة للتحليل فضلاً عن إعادة مشاهدتها من خلال الميديا.

تحليل العينة

مسرحية تخيل الكلمة المفقودة

تأليف: عامر حامد

إخراج: علي رضا

تبرز المزاوجة بين البنية النصية والبنية الفنية في أنها تعالج موضوعة واحدة تتعلق بالواقع فالمسرحية تروي احداث لشخصيتين شخصية المعلم صاحب المبادئ والناشر للعلم والاخلاق والموحد في زمن التفرقة والطالب الذي يحاول تكوين تلك الصورة فهو طالب متخم بالمال وبعقل فارغ يحاول أن يخلق حالة من التوازن بحصوله على شهادة دراسية وبكل الطرق حتى لو كانت طرق غير شرعية قائمة على التهديد مرة وعلى الرشوة مرة أخرى مستخدماً المؤلف القراءة الخلدونية كبداية لتدريس هؤلاء الجهلة ولإعطاء رموز ومعاني كافية لكل مفردة أو عبارة وما تحمله من دلالات في التعرية الاجتماعية والسياسية لهذه الطبقة التي جاءت وافدة لتمارس التسلط وبوجه قبيح لتركيز الثيمة الاساسية على صلابة المعلم وموقفه الثابت بالالتزام بالمبادئ رغم كل هذا الخراب.

يبدأ العرض بالمعلم وهو الراوي للأحداث واولجه الأمثل للأحداث عندما تسلط عليه الاضاءة في منطقة معزولة على جانب المسرح حيث يسرد الممثل (عباس محمد ابراهيم) يحدث لسرد أولي لتقديم الاحداث واشراك الجمهور في الحدث عن طريق اضاءة العزل وشغل الايماءة وترابط فعل الممثل مع الحوار المسجل ليخلق سرد من نوع خاص يكون فيه هو المهيمن على العرض لان العملية السردية برمتها تحت سيطرته ومن خلال علاقة السبورة والممحاة ينتقل إلى خارج الخشبة لسماع صوت اطلاق نار الذي مهد لدخول الشخصيتين ليتحول المروي هنا إلى صوت مسموع يروي الاحداث رغم غياب جسد الممثل ليكون السرد هنا قائم على ما هو موضوعي بقصد جعل المتلقي هو السارد بعملية عكسية تبادلية لاسيما أنه جزء من الواقع المر الذي هو أصلاً ... عمل المخرج على خلق سردياته جديدة وذلك بشطر شخصية الطالب إلى شخصيتين وذبك لإعطاء سرد لأداء ممثل قائم على ارتجالات مختلفة فينتقل المشهد إلى صياغة فنية جديدة قائمة على تداخل أداءات مختلفة للممثلين اثنين (علي رضا) و(عامر حامد) وعبر انتقالات سريعة لتقنية اداء كل منهم يبرز سرد من نوع خاص قائم على الذاتية فكل ممثل له سرديته الخاصة به والمحكوم بها من البيئة والخبرة والحدوسات المرتبطة بشخصية الممثل نفسه فالشخصيات فسح لها المجال للتعبير عن نفسها وعن ما تريده الشخصية من خلال الاسلوب المشهدي الذي انزاح من ادائهم الحواري وبقي صوت المعلم هو الصوت المهيمن والناصح والداعي إلى الخير على طول العرض.

... بني الأداء التمثيلي لشخصية الطالب على أساس السرد المتناوب فالأحداث غير مترابطة ولا يحكمها بناء درامي كلاسيكي وانما الأحداث والحبكات هي حبكات مدورة تدور في دوائر مختلفة لتعود إلى الثيمة الأساسية فنجد الممثل (علي رضا) يبدأ بخلق سرد من نوع خاص من خلال علاقته بالموجودات على المسرح (رحلة– حقيبة– قلم– بوق) ليكون سرد صوري ليتحول ما هو محكي في النص إلى سرد صوري ولكنه في الوقت نفسه غير مترابط مع الأحداث الفعلية في النص المسرحي بل هي صور محكية لثيمة الموضوع فمشهد الموسيقى مثلاً يتحول إلى عزف على آلة البوق مع الممثل (عامر حامد) رغم ان السرد في النص قائم على القاء نشيد لكنه في العرض وفي الصورة المشهدية وفي اداء الممثل كان ثيمة لبوق ومايكرفون والقاء أخبار كاذبة وعواء ومن ثم مسح الاكتاف ولعق الأحذية من أجل منصب أو جاه وهذا

واضح من خلال أداء الممثلين (علي رضا، عامر حامد) ليتحول السرد الحكائي إلى سرد جمالي يكون جسد الممثل هو الأساس في السرد.

عمد المخرج (علي رضا) إلى ابراز مشهد بحوار عامي بين الممثلين لكسر الايهام وهي محاولة لتقريب المسافة بين الممثلين وسردهم الذاتي وبين الممثل والجمهور لسرد موضوعي حينما يقول الطالب في معرض اجابته على أحد اسئلة المعلم . سئل المعلم قائلاً:

المعلم: السؤال الأول والاجابة عن احد الفرعين

أ- البلبل الفتان

ب-الديك الكبير

الطالب: اعرف الحل. اعرف الحل

عندي ديج هالكبره . هالكبره

قام ينطز على الطبلة

قدمته لماما وبابا ... بابا جابلي هدية

رشاشة وبندقية

المعلم: رشاشة وبندقية ... ذبح مقابل رشاشة وبندقية الله حي ... كنت أتمنى الاجابة للبلبل الفتان (1).

... تتغير بيئة العرض بعزل الشخصيتين ممثل على جهة اليسار والآخر على جهة اليمين وتحت اضاءة الليزر يبدأ الترقب ومن خلال الحوار المسموع والحركة السريعة وتغير الاضاءة وتركيزها على الممثلين فقط والإظلام التام للمسرح لتبدأ معالجة سيكولوجية للجمهور من خلال تشويه صورة الممثلين وحصر الاضاءة على وجوه الممثلين فقط ليبدأ سرد من نوع آخر قائم على الايماءة والذي يرتبط بالجوع وحالة الفقر والمعاناة النفسية التي تمر بها الأحداث لواقع مرير وكأن مجمل الأحداث تكمن في هذا المشهد والتركيز عليه خالقة شبكة معقدة من الوحدات السردية يكون الجمهور طرفاً فيها ليتحقق السرد المجمل للأحداث من خلال اقتضاب الأحداث في وجوه الممثلين وكأنها وجوه داخل قبر وفي ظلام لا حول لها ولا قوة ... طريقة السرد القائمة على الخيال وذلك بإعطاء وظيفة رمزية لأشياء واقعية بعيدة عن وظيفتها الفعلية فالطلبة هم ليسوا طلبة حقيقيين بل هم مندسين لديهم غاية غير التعلم وهنا تتجسد صور سردية في خيال المتلقي من خلال الأدوات المستعملة فمثلاً استخدام ورق التنظيف (الكلينس) الخاص بالحمامات في الكتابة يبعد صورة وخيال المتلقي إلى بيئة أخرى ورموز أخرى وبالتالي سوف تشكل في مخيلته صور جيدة غير الصور المحكية هي صور سردية يحكيها الخيال مبنية على أساس توجيه الجمهور وقراءاتهم وتأويلاتهم لتبدأ عملية معقدة من السرد تفسح داخل عقله يكون هو طرفها المحكي والمحكي له اما الرسالة فهي تبث من قبل الممثل واداءه التمثيلي.

... آلية السرد عند الممثلين كانت على طرفي المعادلة (الخير، الشر) لتكشف عن سرد قائم على التقطيع فالأحداث جاءت بشكل بعيد عن التسلسل المنطقي للأحداث لذا نجد أن حوار الشخصيات واداء الممثلين عند إلى استخدام آليات مختلفة منها الحذف والاسترجاع والوصف، وتلخيص الاحداث وهذا متمثل في المشهد الأخير حيث يتم استرجاع كل حوار الشخصيات بطريقة مختلفة فأداء المعلم يكون بطيء بينما ايقاع الاداء للطلبة سريع وهذا يحمل دلالات أخرى حيث يتم اعادة بغض الحوارات والاحداث المقدمة في البداية لتوضيح حالة الاستمرارية في الاحداث ولعرض سرودات جديدة هي تحمل نفس المعنى ولكن بطرق مختلفة.

5-الفصل الرابع

5-1- نتائج البحث:

بعد أن قام الباحث بتحليل عينة البحث على وفق هدف البحث توصل إلى النتائج الآتي:

1- يتوقف الجسد عن السرد بسبب ضغوطات خارجية تمنعه وتقيد عمله.

2- السرد يمتلك جماليات وأن كانت غير سردية بسبب قيود الجسد.

3- البيئة مانحة ومساندة للسرد الجمالي وإداءاته بما تمتلكه من سرديات تغير الحاضر وكذلك الذاكرة التي تحفظ الأحداث.

4- اقتراب السرد الأدائي من الواقع يشير إلى حصول جماليات مشيرة للمتلقي ومميزة للتواصل.

5- قد يخالف الجسد السارد الملفوظ المسرود وأن التقيا في فعل واحد.

6- كلما كان الأداء السردي للممثل قريباً من الواقع كلما كان يمتلك جماليات مميزة جداً.

7- الأداء الجسدي واللفظي للمثل من الممكن أن يقف بالضد مما يسرده وما يمثل تاريخه، وذلك ينتج جماليات أداء من خلال فضح الماضي البغيض.

8- شعور المتلقي ان المعروض أمامه هو اوجاعه وأوجاع الواقع اصبح مصدراً جذاباً له ومؤثر فيه ويستنتج المجال الفني وأداءاته السردية من خلاله.

9- يتوقف السرد وينتقل من الماضي إلى الحاضر ليكون الحاضر هو المسرود للمستقبل من خلال تدوينه في الأداء التمثيلي.

5-2- استنتاجات البحث:

1- وجود السرد وإداءاته الجمالية في كل الفنون والآداب دون استثناء.

2- اختزال السرد الخطابي برموز وإشارات اجتماعية متفق عليها في الألوان وإشارات المرور والألعاب وغيرها.

3- انعكاس السرد وجمالياته الأدائية في معظم نصوص الكتاب في العالم وكذلك العروض المسرحية.

4- السرد في الجسد والسرد في الحوار يتناسبان ويختلفان ويتناقضان وفق الرؤية المسرحية للعرض.

5- السرد يتحدد بوجود السارد له وما يمكن أن ينتج عن أداءاته من جماليات فنية تسمو بالواقع الاجتماعي.

5-3- توصيات البحث: يوصي الباحث بما يأتي:

1- الاهتمام بالسرد وعناوينه المسرحية لدى طلبة الدراسات الأولية لأنها الأساس الأول للدراسات العليا.

2- إقامة مهرجان مسرحي في قسم المسرح يقام على أساس امتلاك العروض المكان في السرد الأدائي وتسليط النقد عليها ودراستها من قبل الباحثين من الطلبة.

3- العمل على إقامة ورشت عنى بالسرد الأدائي حتى يشكل عموداً رئيساً وتطوري في آليات اشتغال الجسد لدى الممثل.

5-4- مقترحات البحث: يقترح الباحث الآتي:

1- دراسة جماليات السرد الأدائي للكاتب المسرحي في العرض المسرحي.

2- دراسة جماليات السرد الجسدي الأدائي في المسرح الصامت في العراق.

3- دراسة مفهوم السرد الأدائي في عروض المسرح العالمي.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

6- المصادر

[1] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1967.
[2] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ج1، بيروت: دار بيروت للطباعة، 1956.
[3]احمد زكي بدوي واخرون: المعجم العربي الميسر، ط1، القاهرة: دار الكتاب العربي، 1991.
[4]سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985.
[5]احمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، ط1،عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012.
[6] يان مانغريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: اماني أبو رحمة، ط1، سورية: دار نينوى، 2011.
[7]السيد مرتضى السيد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن، تحقيق: عبد العزيز مطر،الكويت: المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019.
[8] ابن منظور: لسان العرب المحيط، مج1، بيروت: دار لسان العرب، 1970.
[9] جبران مسعود، رائد الطلاب، مج 1، بيروت: دار العلم للملايين، 1967.
[10] محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسة فنون، القاهرة، 2009.
[11] حسن المنيعي وآخرون، مسرح ما بعد الدراما، ط1، سلسلة دراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة الطويس، طنجة، 2012.
[12] بهاء زهير كاظم، ثنائية الجميل والقبيح في أداء الممثل المسرحي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2018، ص 68–69.
[13] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط2، لبنان، مكتبة ناشرون، 2006.
[14] مارتن اسلن، انطون ارتو الرجل واعماله، ت: سعيد احمد الحكيم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، 2001 .
[15]عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مكتبة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988.
[16]هناء عبد الفتاح، مسرح كانتور التشكيلي، مجلة القاهرة، العدد 60، 15 يونيو، مطابع المجلة، القاهرة، 1986.
[17] يان كووسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب، ت: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة، 1994 .
[18] فاضل خليل، مسرح المخرج جوزيف شاينا، مجلة ايلاف، الاثنين 29سبتمبر، 2008 ،
[19]عقيل مهدي يوسف، الدراماتورجية الجديدة، مكتبة آفاق عربية، بغداد، 2017.
[20] ينظر: دافيد وليامز، مسرح الشمس، ت: امين حسين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، تاريخ وصول الباحث الى المصدر سنة 2019.

[21] اودين أملان، الجسد والأداء المسرحي، ت : منى صفوت، مج 2، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، مطابع المجلس الأعلى للأثار، 2008.

[22] كولين كونل، علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: امين حسين الرباط، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، 1998.

[23] كرستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر : سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 18، 1994.

[24] محمد ابو الخير، التعرف على ركائز منهج يوجينيوباربا لتطوير حرفية الممثل، مجلة المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، العدد 17، يناير، 2015، الرباط، المملكة المغربية.

[25] يان واتسون، نحو مسرح ثالث ليوجينيوباربا، ت: منى سلام، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، القاهرة، 2000 .