جماليات العناصر البصرية والسمعية للعرض المسرحي الصامت في العراق

احمد محمد عبد الامير وليد مانع دغر
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تعد العناصر السمع بصرية من أساسيات التشكيل الظاهري لجماليات العمل الإيمائي الصامت الذي لا تكتمل دلالاته المعرفية والجمالية دون وجودهما الفاعل والمؤثر عبر التشكيل الدقيق والواضح الارتباط لتشكيل بنية العرض، إذ يحتل الإحساس بالجمال مركزاً مهماً في الفنون وبالخصوص فن الحركة الصامتة فهو فن الفكر والإيماءة والإيقاع التي يظهر فيها اهتمام الإنسان بالجمال، تبنى الباحث موضوعة بحثه الذي بني على مشكلة أساس بالسؤال التالي : هل حققت العناصر الفيزيائية والبصرية والسمعية (لغة الجسد، والأدوات الحسية، والمؤثر الصوتي أو الموسيقى) دورها في الإرسالية الجمالية للعرض المسرحي الصامت.

الفصل الأول للبحث أشتمل على هدف الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية للمكونات البصرية والسمعية واشتغالاتها في العرض المسرحي الصامت في العراق، إلى جانب التعريف بأهم المصطلحات الواردة فيه. فيما جاء الإطار النظري من مبحثين، عني المبحث الأول بدراسة المفهوم الجمالي للمسرح الصامت والثاني عني بدراسة جماليات التشكيل البصري والسمعي. مشتملا على دراسة المحاور المفاهيمية التالية : مفهوم التعبيري الجمالي ، ومفهوم الجمال الخالص والمنفعة الوظيفية، كما اشتمل على دراسة عناصر سينوغرافيا العرض الإيمائي الصامت : التعبير الإيمائي (gesture)، تقنية أداء الممثل الصامت، المنظر المسرحي (الديكور)، المؤثر الموسيقى المصاحب، الأزياء والماكياج، الإضاءة واللون، الإكسسوارات، الإيقاع الصوتي والبصري. وفي ختام الإطار النظري، تمّ التطرق إلى ما أسفر عنه من مؤشرات.

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، مجتمعه، عينته، منهجية التحليل، ومن ثم تحليل عيناته المختارة من العروض الإيمائية العراقية الصامتة. وانتهى البحث بفصل رابع، احتوى نتائج البحث التي يذكر الباحث أهمها : وهي أن العناصر السمعية والبصرية استطاعت من تحقق الاتزان الداخلي لبنية العمل الصامت ومن بث الدلالات الجمالية، والتعبير عن أبعاد الفكرة وتحقيق الاتزان والإقناع مابين الدلالات الخيالية والواقعية في العمل، كما سعت لان تحمل جانبا مرتبطا بأخلاقيات البيئة وأحداث المجتمع الرئيسة دون التركيز على الجوانب الحسية البحتة، كما تم توظيف العناصر الغريبة وغير المألوفة لتفعيل قيمة التعبير وتحقيق الأثر الجمالي لدى المتلقي، ولم تتخذ العناصر الفنية جانبا أحاديا في الإرسال الدلالي أو الاشتغال الجمالي كلا على حدا، بل ذات اشتغال جماعي (بنيوي) هادف، كذلك احتوى الفصل على أهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي أتى بها الباحث.

Abstract

Audio-visual elements are the basics of forming virtual aesthetics for the pantomime and silent work, for which its connotations cognitive and aesthetic are not complete without their influential presence through modulation flour and clear link to form a structure width, as a sense of beauty occupies an important center in the arts and in particular the art of silent movement because it is the art of thought and gesture and rhythm that appears where human attention to beauty, the researcher placed his research, which was built on the problem based on the following question: Have the physical elements and visual and auditory (body language, and sensory tools, and influential voice or music) achieved role in the aesthetic of the consignment silent theater.

Chapter one of the research included the objective of the study to detect the aesthetic dimensions of visual and audio components and its application in silent theater in Iraq, along with the definition of key terms contained therein. The theoretical framework of two sections, me the first research study the aesthetic concept of silent theater and second me to study the aesthetics of visual and auditory

composition. Encompassing a study axes conceptual following: the concept of expressionist aesthetic, and the concept of beauty pure and beneficial career, also included a study of the elements of scenography display pantomime silent: expression pantomime (gesture), technical performance Representative silent scene playwright (decor), the influential music accompanying, fashion and make-up , lighting, color, accessories, audio and visual rhythm. At the conclusion of the theoretical framework, was addressed to the outcome of the indicators.

The third chapter of search, community, appointed, analysis methodology, and then analyze the specimens selected offers silent Iraqi pantomime. The answer came to separate the fourth, contains search results that mention researcher most important: that the elements of audio-visual was able to check balance internal structure quiet work and broadcast connotations aesthetic, and express dimensions idea and achieve equilibrium and persuasion between semantic fantasy and realism at work, also sought because carrying aside linked to the ethics environment and community events main without focusing on aspects sensory Pure, has also been hiring foreign elements and is familiar to activate expression value and achieve impact aesthetic the recipient, and did not take the technical elements aside unilaterally in sending semantic or engage in aesthetic both separately, but with the functioning of a collective (structural) purposefully, as well as chapter contains the main conclusions and recommendations and proposals brought by the researcher.

الفصل الأول

مشكلة البحث

المسرح كنظام يعد احد وسائل المعرفة وموازياً من حيث القيمة والأهمية للعلم والفلسفة، إذ يستطيع الفرد أن يصل عبره إلى إدراك بيئته ووجوده. وان احد المهام الكبيرة للمسرح هي في تمكنه من اختبار قدرة الذات الإنسانية وفضلها في تحويل المادة الخام وخلق عوالم شكلية مستمدة منها وتحمل صيرورتها ودوام معناها عبر حركة الزمن وقدرة التركيب الجمالي لعناصره الحسية من تشكيل الدلالات المعرفية للعمل المسرحي.

إن تحديدات الصورة الجمالية للمسرح الإيمائي الصامت إنما هي تحديدات موضوعية (مادية / فيزيائية) مرافقة بانتمائها إلى عالم المواد الطبيعية التي تبدي غناها المحسوس عندما يعمل الفنان فيها وهذا يؤكده قول سانتيانا (١٨٦٣-١٩٥٢) : " نظراً لكون المادة ليست جامدة بل نابضة ومتحركة فهي تسهم في توجيه النشاط الإبداعي للفنان"[١]. فالعمل المسرحي الصامت عبارة عن مادة أولية يجري تنظيمها على انه شيء بإمكانه أن ينطوي على مغزى، وذلك فقط بوصفها مثيراً فيزيقياً لحالات سايكولوجية ويتعين عليه أن ينطوي على مغزى ما عملي ونافع أو مؤثر [٢]. والمادة التي يصنع منها العمل المسرحي الصامت ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل، وإنما أصبح ينظر إليها على إنها غاية في ذاتها، وتملك كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالي [٣].

يرى (مارسيل مارسو) إن العناصر البصرية والسمعية في العرض الإيمائي بأنها المكون لاتحاد الذات بالعناصر الساكنة والمجردة المحيطة به في الترجمة الأدائية، إنها علاقة متبادلة بين التشكل الأدائي والمضمون والتكامل هو الذي يعني لغة الجسد [٤]. إذ تشكل تلك العناصر المكون الرئيس لإنشائية العرض وبنائية دلالاته الجمالية والفكرية على اعتبارها المكون المادي لها، مع الأخذ بنظر الاعتبار افتقار هذا النمط إلى أي مكونات مادية كالتي تحتاجه الأنماط المسرحية اللفظية الأخرى، مما يعني تحدده بالمكون الفيزيائي للجسد عبر إيماءاته والمؤثر الصوتي أو الموسيقي له. لذا

---

[١] سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال ت. محمد مصطفى، بدوي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، د. ت، ص٦٠.
[٢] باختين، ميخائيل، قضية المضمون والمادة الأولية، ت. جميل نصيف التكريتي، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، العدد (٤) سنة (١٣)، ١٩٩٢، ص١٧٥.
[٣] إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، ص٣٣.
[٤] كرومي، عوني، وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، عمان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص ٢٢٩ – ٢٣١.

تتمحور مشكلة البحث بالإجابة على التساؤل الآتي: هل حققت العناصر الفيزيائية (لغة الجسد، والأدوات الحسية، والمؤثر الصوتي أو الموسيقى) دورها في الإرسالية الجمالية للعرض المسرحي الصامت.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي :

1. يكشف الأبعاد التقنية والدلالية الجمالية للعرض المسرحي الإيمائي الصامت، وبالتالي التأسيس لقراءة جمالية دلالية له.
2. يفيد المشتغلين بمجال التصميم الإيمائي الصامت، والأكاديميين المختصين بمجال الفنون المسرحية.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف : الأبعاد الجمالية للمكونات البصرية والسمعية واشتغالاتها في العرض المسرحي الصامت في العراق.

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي :

موضوعياً : جماليات العناصر البصرية والسمعية للعرض المسرحي الصامت.

مكانياً : العروض الإيمائية الصامتة في العراق.

زمانياً : يعنى البحث الحالي بالعروض التي قدمت منذ عام (٢٠٠٣–٢٠١٢).

مصطلحات البحث :

الجمالية (AESTHETICISM) :

وردت في(المعجم العربي الميّسر) بأنها : ما يختص بالنواحي الجمالية. وبأنها دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً[١]. كما عرف :" وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[٢].

" صفة تُلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو رضاً. تلك الصفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة في الحواس، أو خاصة حاسة الرؤية أو تسحر ملكة العقل أو الخلق. وقد اختلفت الآراء في ماهية هذه الصفات بطرق مختلفة "[٣].

ويراه (صليبا) " هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس، غير أن ما يميل إليه المرء طبعاً يكون جميلاً، وما يميل إليه عقلاً يكون جميل عقلاً " [٤].

يعرفها الباحثان إجرائيا بأنها : انتظام الأشكال الحسية (البصرية والسمعية) وتناغمها وانسجامها لتثير الحواس وتخلق المتعة الحسية والإدهاش، وليقوم الذهن بإدراكها من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة لتخلق الشعور الجمالي وتحديد المعاني.

المسرح الصامت (dumb theater) :

يعرّف المسرح الصامت بأنه :" التمثيل بلا كلام " [٥]. يعرفه (جان لوي بارو) : " فن الصمت " [٦]. و " فن الفراغ " [٧]. كما ويعرّف بأن الممثل يصور به : " نماذج بشرية أو مشاهد واقعية... وقد يكون مبالغاً فيه كأي يحاكي الممثل دخان سيجار ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته..."[٨]. ويعرف بأنه : "

---

(١) أحمد زكي بدوي، وآخر، المعجم العربي الميسّر، القاهرة، ط١، دار الكتاب المصري، ١٩٩١، ص ٢٨٩.
(٢) ريد، هير : معنى الفن، ت: سامي خشبة، بغداد، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ٣٧.
(٣) مجدي، وهبة : معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٤٢ – ٤٣.
(٤) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ٢، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢.
(٥) تايلر، جون رسل : الموسوعة المسرحية، ج٢، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١، ص٣٨١.
(٦) بارو، جان لوي : الفن الدرامي والمايم، كتابات فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، تحرير : باري روف، ت: سامي صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١، ص ٣٢٣.
(٧) دافيز، ار. جي : المنهج في المايم، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، نفس المصدر السابق، ص ٥٥١.
(٨) كحيلة، محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما، مصر، ط ١، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص ٨٩.

التمثيلية القصيرة التي تعتمد على الإيماءة والحركة، بدلا من الكلام والجوار في السرد. وظهرت أول ما ظهرت في صقلية في أوائل القرن الخامس ق.م حيث كان يمثلها الجوالون..."[1].

إجرائيا يعرفه الباحثان : على أنه نمط من أنماط فنون خشبة المسرح، يعتمد على الأداء الإيمائي بدون استخدام الكلام، إذ يرتكز فيه العرض على قدرة الجسد المرن في تصوير بيئة الحدث والمكان، بالتعاون مع أدوات حسية تجريدية مقصودة الاستخدام في فضاء تجريدي يتكون من ماكياج وأزياء..الخ، يرافقها المؤثر الموسيقي أبدا.

الفصل الثاني

المبحث الأول

المفهوم الجمالي للمسرح الصامت

يحتل الإحساس بالجمال مركزاً مهماً في الحياة والفنون وبالخصوص فن التعبير الحركي الصامت (لغة الجسد) فهو فن الفكر والحركة والإيماءة والإيقاع ولغة الذهن والتجريد البصري التي يظهر فيها اهتمام الإنسان بالجمال والتعبير، كونه يستهدف التأمل الصرف ويكون تأثره من خلالها واضحاً ويؤثر في حواسه وإدراكه الذهني والجمالي. ولقد كان لموضوع الجمال في المسرح أهمية في العديد من النظريات الفلسفية منذ العصر اليوناني حتى وقتنا الحاضر، إذ أسهم الكثير من الفلاسفة في توضيح الجمال من خلال صياغته تماشيا مع المرحلة التي اعتمد المنهج العلمي والتجريبي والتحليلي. والعمل المسرحي الصامت ما هو إلاّ عالم جمالي صوري متفاعل، تدخل عناصره المختلفة في شبكة علاقات دلالية، تنتظم تبعاً لسياق الخطاب الموظف فيه، ولقد تطورت نظرة الفكر المعرفي عبر مراحله المختلفة، إذ يظهر جلياً جوهر الفلسفة الغائية لدى (سقراط)، التي ارتبط فيها الجميل بالنافع، فالأعمال الجميلة سواء كانت محاكية للواقع أو مبتكرة ما لم تكن ذات غاية نفعية. وهذه الغاية مشروطة بهدف يتمثل بتحقيق الخير المطلق، فالدرع وإن كان صنع بشكل جميل إلاّ إنه يكون قبيحاً إذا كان الهدف منه الضرر، فالأشياء قبيحة إذا وجدت لخدمة أهدافٍ قبيحة، أيضاً إذا أخفقت في تحقيق أهداف صناعتها ( ). فما يحقق النفع المادة تكن له الأولوية في الحكم الجمالي عن غيره (كالأنف الكبير والعين الجاحظة). كما انه لم يأبه بالجمال الحسي بل على جمال النفس والخلق والفضيلة، لأنه يصلح النفوس( ). ٣

كما إن اليونانيون الأوائل قد ارجعوا القيم جميعاً الأخلاقية والجمالية إلى المصدر الإنساني بقولهم : إنّ الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، ولذلك، فقد كانت رؤيتهم إلى الفن على إنه ظاهرة إنسانية ذاتية، وليس إلى أصل إلهي، فقد أوضح السفسطائيون إنّ القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية، بحسب اختلاف الزمان والمكان، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الذات، ومرهوناً باللحظة الحاضرة ( ). ٤

لذا يرى الباحثان أنّ العناصر المكونة للعرض الصامت (السمع بصرية) وبحسب (سقراط) تنتظم وفقاً لغائية محددة، تشكل وحدته وتؤلف أجزائه وتكون كذلك مرجعاً له وسبباً لإنجازه، فالعمل المسرحي الصامت بهذا الطرح يشترط التنظيم والقصدية الخيرة، أي أن لها أجزاء غائية دلالية خيرة تحقق النفع والفضيلة، كذلك تشكل مقولة الشكل والمضمون عبر المكونات الحسية (البصرية، والسمعية) للعمل الصامت. وبحسب السفسطائيون الأوائل، ينبع التشكيل الجمالي من الإحساس الذاتي لمصمم العرض الصامت والمشاهد في ذات الوقت، واللحظة والمكان ذاته، نابعة من قيم اللحظة للبيئة والمجتمع وانجازاتها المعرفية. ويمكن أن يلخص الباحثان رؤى (سقراط) بالمخطط التالي :

سمع بصرية منتظمة(وسيلة) ← إدراك عقلي ← الخير الحق (جمال).

---

(١) وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب، لبنان، مكتبة لبنان، د. ب، ص ٣٢٣.
(٢) عبد الحميد، شاكر : عصر الصورة، السلبيات والايجابيات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ٢٠٠٥، ص٥١.
(٣) مطر، أميرة حلمي، في فلسفة الجمال، من أفلاطون إلى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٤، ص ٣٩.
(٤) مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، بغداد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص١٤-١٥.

بينما يرى (أفلاطون) العمل الجمالي بأنه قابل للزوال وهو عابر وزائف، لذا يصبح خيالاً يحاكي الواقع المحسوس، وأن عالم الفن عالم صوري ناقص، يمثل صورة الحقيقة، لذا لكي ندرك ونفهم دلالة الجميل وجب قراءته بالعقل لا بالحواس( ). الجميل صورة عقلية مثل صور المطلق، وأن المضمون هو الذي يجعل العمل جميلاً لا الشكل( ). ولأجل لان يصبح العمل المسرحي جميلا، وجب أن تتسم عناصره بالانسجام. لذا ركز على الفكرة لا على الشكل الحسي للعمل على إن الفكرة تحقق اللذة العقلية (جوهر الموضوعات)، وان التطهير النابع من الشكل يحقق الألم لا اللذة الخالصة. يمكن أن يلخص الباحثان رؤاه بالمخطط التالي :

سمع بصرية منسجمة (وسيلة) ← فكرة (غائية) ← إدراك عقلي/ مثالي، صورة عقلية (جمال)

أما الجمال عند(أرسطو) فهو جمال موضوعي ظاهراتي. يتسم بالتنسيق والترتيب لأجزائه ( ). وعده محاكيا للطبيعة ( ). مبتعدا عن الإفراط والتفريط في بنّاءه وهو نسبي ذاتي، ويتكون من ثلاثة عناصر : الكلية البنائية، التالف، النقاء والتألق. وتتسم بنيته الدالة على التوازن والتناسب والنظام والاعتدال. والجمال هو أعدة الوجود بما هو موجود( ). فتصبح مهمة مخرج العمل هي في تغيير من طبيعة الموضوع ويعلو عليه ويخلصنا من الغرائز. كما يرى إن الأشياء الجميلة تتجلى في الأشياء الحية والجامدة، إذ انسجم شكلها وتناسبت أجزاؤها فالجميل هو في الشيء الكامل المحدد ( ).

يرى الباحثان من ذلك أن العناصر الجمالية للعمل الفني (السمع بصرية) ذات بنية واقعية نسبية تختلف الاستجابة نحوها باختلاف الزمن والمكان والحاجة إليه، وتشترط الترتيب والتناسق وان تباين أجزاؤها مابين الملموس والمحسوس والمتخيل، كما إنها تظهر في أداء الممثل والعناصر الحسية الجامدة.

مفهوم الجمال في العمل الفني عند (كانت)على إن يتمتع بجماله الخاص، والحكم الجمالي يفترض الانسجام، والتوافق والغائية، والغائية ذاتي، يجري عمله بداخلنا عند إدراكنا للشيء الجميل ( )، فيصبح الجميل منسقاً تنسيقاً لا لأي غرض نفعي سوى عملية التأليف، أو التوافق بين الخيال والفهم، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة، والرضاء( ). والجمال لديه مرتبط مباشرة بالمشاعر وظروف متذوقيه كما يرتبط بالعمليات الذهنية والتخيلية لأنه غير موجود في الواقع( ). وبذلك يسمح لمكونات العرض الصامت من الانسجام، وصولا إلى غاية أسمى، وهو الإدراك العقلي ومن ثم الحدسي، نحو فضاءات خيالية تحقق عالما متعاليا مجردا، وبذلك يسمح ليمتد العمل بحرية خالصة تبدأ بحرية التلاعب ببناه الفنية (السمع بصرية) المكونة له رغم غموض بناها الداخلي بسبب التجريد العالي معها.

مفهوم (هيغل) للجمال الفني من خلال الروح كونها معبرة عن الروح العليا، وان موضوع العمل الفني يجب أن يعبر عن الدين والفلسفة، فتنعكس على العمل الفني، ليبدو عملا مجردا معبرا عن روح الفنان وقيم الدين والفلسفة الآنية، وممثلة له وهو ارفع مكانة من الجمال الطبيعي، لأنه من إبداع الروح وناتج حريتها ( ). فجمال العمل الفني (الصامت) لا يتم إلا عبر التخلي عن المرجعيات الحسية وصولا إلى حقيقة الذات، ووحدها الفكرة تكتسب العمل قيمته الحقيقية، فالجمال لديه هو في تجلي الفكرة بطريقة حسية (سمع بصرية)، يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق الواقع، فالتعبير عن الجمال يتطلب العلو على الواقع، فالفن ليس تقليداً بل هو الكشف عن الجوهر عبر تلك الصور الحسية( ).

يرى الباحثان من هذا الطرح أن العمل الإيمائي الصامت يكتسب قيمته من خلال تبنيه للموضوعة المعبرة عن الذات عبر دقة تشكيل بناه الحسية وانسجامها مع تلك الذات، فالإبداع يتمثل في المضمون الروحي للفكرة المجردة، مع تهميش الشكل الموافق للفكرة، فالإبداع المسرحي يتمثل بعدم انتخاب فكرة وقولبتها في قالب زخرفي.

---

(١) مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ص١٤٨.
(٢) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤، ص ١٤.
(٣) عباس، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧، ص٤٦.
(٤) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي مصدر سابق، ص٢٧.
(٥) المصدر نفسه، ص١٥.
(٦) اوفسيانيكوف، م. وآخرون: موجز تأريخ النظريات الجمالية، ت : باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٠، ص٢٣-٢٤.
(٧) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي، مصدر سابق، ص١٠١ - ١٠٥.
(٨) مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، المصدر السابق نفسه، ص١٣٠.
(٩) يوسف، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الفنية، ١٩٨٨، ص ٧٢ – ٧٥.
(١٠) مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال، من أفلاطون إلى سارتر، المصدر السابق نفسه، ص١٣٠.
(١١) إبراهيم، زكريا : هيغل أو المثالية المطلقة، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٠، ص٤٩١.

مفهوم الجمال لدى (شوبنهور) مرتبط برغبة ملحة لا تهدأ تحرك العالم، اسمها الإرادة، غير عاقلة وتسبب الألم، والفن ظاهرة مرتبطة بالذهن وهو محرر من الآلام المتحققة من قوة الإرادة (الرغبات والإشباع)، ليتحقق الاستقرار، فالفن مرتبط بالخلاق ( ). فيكون الجمال مرتبط بالجانب الذاتي ويمثل وعيها. فتكون لعناصر العرض الصامت دلالات نفسية تتمثل في كونها قوة دافعة للتحرر من عبودية الإرادة باتجاه تكامل الذات، من خلال ممارسة الفن، يدركها المشاهد عبر الحدس، كما إن بنية العرض تتشكل عبر الأجزاء المكونة للموضوع الخيالي والمعبر عن الإرادة الحرة.

يرى (برجسون) أن الفن هو نوع من المعرفة يقوم أساسا على الحدس، والحدس (الخيال) هو تفهم وإدراك مباشر للواقع، وهو حدس فردي بماهية الأشياء، ويخلق حالة التوحد مع الموضوع، وممارسة الجمال الفني يوحدنا مع الموضوع ( ). وان أجمل ما في الفنون، هي في الجوانب الروحانية فيها والتي تمنح نفسها للحواس مباشرة وتنتج الخيال من خلال العنصر الحسية للعمل الجمالي، ومن ثم تنتج الخيال في ذهن المتلقي، وان الإبداع الفني هو انفعال، أو نار الوجدان على حين غفلة مع ظهور الفكرة، ليتدفق من الحدس أبداع أصيل يتحول إلى صورة ذهنية ومن ثم إلى شكل فني جمالي، بينما يمارس المتلقي ذات الآلية وبالعكس ( ). مما ينفي أن يكون للعمل الصامتّ واقع حسي يدرك عيانياً، بل أن مجمل علاقات العناصر الفنية يصنعها الفنان بعد أن يجردها من حسية مرجعها، لذا فهي مطلقة الدلالة وحرة التشكل، كذلك أنها نتاج عملية دمج للخواص المدركة فيها ذات العلاقات المباشرة مع بعضها البعض. بمعنى أن العرض المسرحي الصامت يقدم أنموذجاً تجتمع فيه الخصائص المميزة للواقع بعيداً عن الترديد والمحاكاة، ويثير انفعالاً وجدانياً ويتجاوز التأثير الحسي.

ويرى (برجسون) أن الإبداع الجمالي يبدأ من المجرد إلى المجسم ومن الكل إلى الأجزاء ومن المخطط إلى الصورة الواضحة، وان الإبداع مرهون بالمعاناة وبزمانه الخاص( ). فقد همش المحاكاة للواقع لأنها غلى حد قوله تورثا الضحك والقبح ويوضح الباحثان رؤى (برجسون) وبما يتفق وهدف البحث عبر المخطط التالي :

انفعال آني ← صورة ذهنية(حدس) ←عناصر شكلية (سمع بصرية) ← متلقي←انتباه ←إدراك ذهني (حدس) ← أحاسيس وانفعال.

أما مفهوم البنية الجمالية للمنهج المادي (الماركسي)، فهو أسير صلته بالواقع والواقعية التاريخية المتغيرة، لان المادة هي أساس التحول الوجودي والمعرفي، وقد ربطت الجمال بالنشاط الإنساني وعمله، وان هذا النشاط هو مصدر المعرفة الجمالية والتي تؤدي إلى تحقق الغاية الجمالية عبر " عملية الإبداع بما فيه الإبداع الفني يحقق الإنسان هدفاً معرفياً جمالياً، أضف إلى ذلك التصورات الجمالية ذاتها تتشكل عند الأفكار بتأثير من الواقع في ظروف الإنتاج المادي والاجتماعي"[٥] وبذلك تصبح طبيعة تراكب الجمالي للعناصر الحسية للعرض الصامت بصورة المادة وذلك النشاط ومعبرة عن التغير الديالكتيكي للواقع الإنساني والتاريخي، لا تتسم بالزخرفة والتزويق التجريدي الخالص بل ذات تركيب بنائي يعبر عن تطلعات الإنسان وحركته المادية والذهنية، أي ذات رؤيا تطلعية تأخذ ذات التعبير الشكلي للحركة المستقبلية المتسم بالحركة الإيقاعية، وشكل الآلة وحركتها، والسماح لتعدد الدلالات والاشتغالات.

المبحث الثاني

جماليات التشكيل البصري والسمعي

مفهوم التعبيري الجمالي : لأجل أن يجذب العمل الصامت انتباه المتلقي وان يؤدي دوره التعبيري وجب أن تنتظم عناصره بحسب كل عنصر من عناصره فيؤدي دورها الجمالي والدلالي المطلوب في العمل. والاستخدام الصحيح لهذه العناصر يجعلها ذات أثر حسي وذهني في ذات الوقت من الناحية الجمالية والدلالية.

---

(١) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي مصدر سابق، ص١١٤- ١١٥.
(٢) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي مصدر سابق، ص١٢٠.
(٣) مصدر نفسه، ص ١١٨ - ١١٩.
(٤) يوسف، عقيل مهدي : مصدر سابق، ص ٧٢.
(٥) عدد من الفلاسفة السوفيت : الجمال في تفسيره الماركسي، ت : يوسف الحلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٦٨، ص١٢٨.

كما إن الحقيقة لا تتأصل في الأشياء نفسها، بل في العلاقات التي تربطها بين الأشياء أي أنها لا تتأصل في الأجزاء وإنما في البنى العلائقية التي تجمعها لتؤسس العمل الجمالي. إذ لا يمكن أن يفهم العرض الصامت ما لم تتشكل أجزاؤه لتحقق دلالة جمالية ومعرفية وان أي خلل في بنائها سوف يشوه أو يعيق تشكل الدلالات. يمكن أن يرتبط النص بالتمثيل والموسيقى والحركة بعلاقة عضوية إذا ما امتلكت الحركة دافعا داخليا يمكنها من إيجاد التعبير الخارجي الذي يمكن العناصر الحسية من أن تمتلك تبريرها ونجاحها الدلالي( ).[١]

مفهوم الجمال الخالص والمنفعة الوظيفية : إن حسن تشكل العناصر الحسية في العمل الصامت، سواء كانت زخرفياً تجريداً (جمالياً) أو نفعياً (وظيفياً)، يعطي إحساسا بالانجذاب نحو المتعة، وبالتالي يخلق فعلاً جدلياً بين عناصر العمل والضرورة الوظيفية له، فالمتعة جزء من القيمة العملية هنا تبعاً لنظم هذه الجدلية وهي التي تضع أسس الشيء أو التكوين أو المظهر المتكامل الجميل الذي يكون نافعاً أي وظيفياً. وان شرط المتعة لدى (شوبنهور) يتأتى من ثنائية (الذات العارفة، والإدراك) الأول يمثل الجانب الذاتي للرؤية الجمالية ويمثل الوعي، والثاني الجانب الموضوعي لها ( ).

عناصر سينوغرافيا العرض الإيمائي الصامت :

وهو العنصر الرئيس في تنظيم صورة العرض، إذ يدخل تحتها عناصر عدة مُكَونة له، ومحددة لزمان ومكان والفضاء والبيئة، وقد تكون هناك وظائف أُخَر لهذه العناصر تحددها طبيعة العمل. وقد يتركز عنصر واحد في العرض دون عنصر آخر وذلك لهدف يبتغيه مخرج العرض وكذلك لما يتسم به هذا النمط من الفنون من اختزال واضح في مكونا الفضاء على اعتباره نمطا تجريدا ذو دلالات تأويلية ترتكن على قدرة الجسد وإيماءاته في تشكيل المعنى وبيئة الحدث. ويعرف على انه الفضاء الذي" يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يُسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام " [٢]. يتكون المسرح الصامت من العناصر الحسية التالية: الإيماءة الجسدية، وتقني الأداء، الديكور المجرد، الإكسسوارات، المؤثر الموسيقي، الأزياء، الماكياج، الإيقاع.

1.التعبير الإيمائي (gesture) :

التمثيل الصامت، فعلا طرازيا سيميائيا، قائما على لغة الإيماءة الدالة، وعبر عناصر بصرية مكملة. وظيفة الإيماءة التعبير عن العواطف والانفعالات. كما إنها تحوي دلالتها في باطنها ( ). الحركة الجسدية لا يفهم معناها إلا عبر موقف كلي، إذ لا يدرك المحسوس إلا باعتباره صورة كلية، ويظل غير منعزل عن بيئة الحدث الذي تظهر فيه، وان معنى حركة ما لا يفهم إلا عبر خبر البدن وسياق الموقف الخارجي الذي يوضح دلالتها لدى المتلقي، فوجودها بمفردها لا يوضح معناها وقيمتها التعبيرية ( ). وان أفضل وسيلة لبثها وقراءة دلالاتها النفسية والمعرفية، وسط المحيط الحسي المتنوع، هو عبر الخبرة الجسدية ( ). هي نمط حركي سلوكي تصور واقعا، وجزءا أساسي من التواصل، فالإيماءة هي الإنسان ( ). ينفى فيها العشوائية، فهي قصدية واعية ذات غاية، أي أن الحركة هي ضمن فضاء القصد، فيتطلب عند توظيفها في العرض الوضوح والتأكيد، ووقوعها ضمن السياق التداولي والخبرة البصرية والإيحائية عند المتلقي. ويجب أن يكون شكل تصميم الحركة الإيمائية مناسبا لهدف العرض، ويكون محتوى العرض ملائما للأفكار التي يحاول المخرج تقديمها ( ). الإيماءة لها قواعدها مثل اللغة المنطوقة وتكملها، ويجب أن يخطط لتنفيذها.

2. تقنية أداء الممثل الصامت :

---

(١) بيسك، ليتز : الممثل وجسده، ت : الحسين علي يحيى، القاهرة، أكاديمية الفنون مركز اللغات، ١٩٩٦، ص ٢.
(٢) توفيق، سعيد محمد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، بيروت، ط١، التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ٧٥.
(٣) بدون اسم، الرواد في مجال التصميم المسرحي، النمسا، نشرة دولية، العدد (٢٤٢)، ١٩٧٩، ص ٨٠.
(٤) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٧، ص ٢١٧ - ٢١٨.
(٥) توفيق، سعيد : مصدر نفسه، ص ٢١٤.
(٦) بيسك، ليتز : الممثل وجسده، مصدر سابق، ص ٧.
(٧) عبد الأمير، أحمد محمد : التمثيل الصامت بين الأداء والدلالة، مجلة المسرح، (سليمانية)، مجلة فرقة سلار، مجلة فصلية، العدد (١٥)، السنة(٣)، ٢٠١٠، ص ١٢٤.
(٨) حمدي، صفية أحمد محي الدين: التصميم ألابتكاري لعروض التعبير الحركي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،٢٠٠٧، ص٢٧.

يكن الأداء محددا وملموسا ومبنيا على الحياة، والمؤدي يتحرك ليقتحم الوجود وموضوعاته، عبر الحركة العمودية المتمسكة بالأرض ويعمل بالمشي وليس بالقفز، يتعامل الممثل مع التجريد واللا تماثل، مع التنويع في المتغيرات والإيقاع والاستخدام، فن لا يفرط في الطاقة والحركة العشوائية، فن الفعل والهدف والقصد الدقيق بعيدا عن الشكلية الزخرفية والتظاهر الأدائي، الممثل مؤدي يمشي في مكان ما إلى جهة ما محددة (من أين، إلى أين)، الممثل مؤدي رياضي مرن يتقن تقديم شكل الحركة الإيمائية(). قيمة التعبير عبر (الوجه، الهيئة، وتقاليد التمثيل الصامت)، يخلق عبر الجسد عالم إيهامي من حوائط غير موجودة، وهواء يبدو صلبا (). منهجه يتسم بالاقتصاد والإيجاز (الإيمائي، والموضوعي، والحسي)، ولا يكون مقيدا بالزمن الطبيعي وبمحتوى المكان، أي اللعب الحر للوصول إلى لحظة الدافع الحقيقي الداخلي لأزمة الشخصيات والحدث الدرامي ().

على الرغم من اختلاف المناهج، توجد ثوابت لتقنية الأداء للمؤدي لدى (ديكرو، ودلسارت، ليكوك، والكابوكي..) وهو الاعتماد على الأوضاع أكثر من الحركة، مما يتيح للمتلقي اختيار اللحظات المميزة لحس الممثل وسط التحول والتشكل، والتي تبدأ باتخاذ وضع اصطناعي مميز عبر الجسد المدرب، إذ يجد (اتيان ديكرو) إن راحة الممثل الصامت في عدم راحته، ويؤمن بها مدارس أدائية كثيرة (). فالممثل لديه " رجل رياضي ". ولدى (تومازيفسكي) " لاعب رياضي حساس " ().

يرى(ديكرو) أن المايم الجسدي يحتاج إلى خشبة مسرح خالية، وممثلين عراة مجردين من الملابس، وعدم تغيير الإضاءة، كما يجد أن الفن يزداد غنى كلما كان فقيرا في وسائله، ويعطي فكرة عن شيء ما عن طريق شيء آخر()، كما لدى (مارسيل). بينما المايم الموضوعي فيمتلك القدرة على توافر قدر كاف من أدوات واكسسوارت ملموسة، كما لدى (شارلي شابلن) ().

أما مواصفات الممثل الإيمائي (الجسدية، والعقلية، والأدائية) فهي : الذاكرة والحساسية، الذكاء، سرعة الإدراك، اللباقة والحكمة، ناقدا للفن، متذوقا للموسيقى، عارفا بفن الرسم والنحت، عارفا بمبدأ الانسجام والنسب، متكامل الهيئة الجسدية، سريع الحركة ومرن، حسن الخلق، جاد العمل، متقن العمل من حيث النسب والتوازن ومتناسق الأداء، ذو حس إنساني متقدم، وان يتماها مع الموضوع المقدم ( ). رياضي ومتمكن من أدواته، مرتبط ببيئته الثقافية، ذو ذاكرة حسية وانفعالية متمرسة، عارفا بأعراف التمثيل الصامت وتقاليده، وبمفهوم الإيماءة واليات الإرسال والقراءة.

الممثل الإيمائي، العنصر الرئيس في العملية المسرحية، ويقف في مقدمة عناصر العرض، وتتبع من قدرة الجسد على الأداء في خلق سينوغرافيا العرض وسط الفراغ المكاني والدلالي، فجسده " يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء والفعل عنده هو روح التمثيل... ومن الخطوط والألوان يتكون القلب النابض للمشهد " ( ). فدخول الممثل في الفضاء التمثيل يحول الفراغ إلى دلالة معرفية وجمالية، وهذا يعني أن جميع العناصر يجب أن تكون منسجمة مع إيماءاته ( ). ٩

(البانتومايم) يعتمد الإيهام في الحركة، كالمشي والركض وصعود ونزول السلم الإيهامي وتصوير البيئة المتخيلة، معتمدا على إيماءة الوجه واليدين والجذع كله. ومن أعراف البانتومايم، أن الأصوات الصادرة عن أفعال الشخصية يجب على الممثل فيها القيام بتأديتها، على سبيل المثال، تمزيق الممثل قطعة متخيلة من الورق فلا بد له من إن يعطي صوت التمزيق، وفي حالة طرق الباب وجب أن يصدر الصوت عبر طرق حذاء الممثل بالأرض بطريقة غير مرئية أو من مصدر خارجي، إذ لا يرغب بالصوت الفعلي، كما يجب أن لا يمس الممثل زميله المقابل على المسرح

---

(١) ديكرو، اتين : لكل فن حدوده الإقليمية، كتابات فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٣١٨ -٣١٩
(٢) مارسو، مارسيل : مغامرة الصمت، كتابات فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، المصدر نفسه، ص ٤١٢
(٣) ويليلمز، كليفورد : المايم في بريطانيا العظمى، كتابات فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم المصدر نفسه، ص ٤٤٢
(٤) باربا، أوجينا،وآخرون:طاقة الممثل،مقالات في انثروبولوجيا المسرح،ت: سهير الجمل، القاهرة، ط٢،أكاديمية الفنون، ١٩٩٩، ص٦٢ - ٦٣
(٥) تومازيفسكي، هنري : مسرح الحركة، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٤٥٣
(٦) ليبهارد، توماس : فن المايم والبانتومايم، ت: بيومي قنديل، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ٦٠، ٦٥
(٧) دافيز، ار.جي : المنهج في المايم، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٥٥٠ ــ ٥٥١
(٨) كول، توبي، وآخر : الممثلون والتمثيل، تأريخ التمثيل، ت: ممدوح عدوان، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ٧٦-٧٨.
() مهدي، عقيل : نظرات في فن التمثيل، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨، ص ١٨٧.
() ميرهولد، فسيفولد : في الفن المسرحي ج١، ت : شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٩، ص ٢١٩.

بشكل فعلي، بل يجب وضع مسافة هوائية تفصله عن جسده وجسد زميله ومقداره نصف انج، كما لو كان الهواء المحيط به جزء من ذلك الجسد [1].

3.المنظر المسرحي (الديكور) :

الديكور من خلال وصفه لبيئة الحدث يعطي الانطباع عن الجو العام، فهو لا ينفصل عن عناصر العرض الأخر، بل يتكامل معها لتكوين بنية الصورة المسرحية " فوحدة الشكل الديكوري مع نظام الصورة الفنية للمسرحية ككل هي أول شرط للتكامل الفني للعرض المسرحي " [2]. عادة ما يتسم المنظر المسرح بفضاء خاوي وجرد من الكتل الديكورية وهذا ما يلاحظ في عروض (البانتومايم، المايم الجسدي، مايم الشوارع، خيال الظل). إذ لا شيء يتم التعامل معه في عروض (مارسيل) فكل شيء تخيلي إيهامي ويتم تمثيل الوزن والكثافة والإبعاد الهندسية لمكان الحدث عبر الاستخدام العضلي البارع [3]. إذ يرى (مارسيل) في العرض الصّامت على انه : فن الفعل ذاته والإحساس، فن مرتبط بالحياة، يصور فيه الممثل عبر إيماءاته : المصنع، والشجرة، والماء، والريح، ورموز الحياة. هو فن يتحد ذاتيا مع الشيء، ويصبح الممثل الشيء ولا يتخذ الشكل فحسب بل ووزنه أيضا [4]. فالحركة الإيمائية تمثل الفاعل، والمفعول، والفعل ذاته. يصور الممثل فيها، بواسطة مجموعة من الإيماءات، كيف انه يقفز فوق الحواجز ويتسلق درج متخيله ويطأ عتبة، أو يفتح باباً متخيلة. أما في عروض (المايم الموضوعي) فأن بيئة المكان يؤثث بروح حقيقية تقترب من الواقع كما في أعمال (شارلي، ومستر بن،..). وحديثا استخدمت التقنية الحديثة في تجسيد بيئة الحدث : (الشاشة الخلفية، السايك، الإضاءة الليزرية.. الخ).

4.المؤثر الموسيقى المصاحب :

الموسيقى الحية أفضل ولها مرونة أكثر من المسجلة رغم التكاليف الأكبر، شريطة أن تكون المسجلة ذات جودة أعلى لتسوية الفرق [5]. وهو العنصر السمعي الوحيد فيّ العرض الصامت والضروري، إذ يرافق العمل من أول لحظة انطلاقه، ويعد مكملا لأداء الممثل من حيث : تحديد الإيقاع، ورسم أجواء التجربة، وتعويض حاسة السمع عن غياب اللغة الشفاهية، كاستخدام الموسيقى العالمية أو المحلية أو مؤثرات : (المطر، الطلق الناري، صوت الباب.. الخ). فهي عنصر مكمل لخلق الانسجام داخل مكونات العمل وخلق التأثير النفسي والجمالي لدى المتلقي، كذلك لتعوض حالة النقص لغياب اللغة المنطوق، وكذلك عنصرا بديلا عن غياب الديكور أيضا. كما أن نوع الصوت يعمل على تشكيل الصورة، فهي تمنح العرض بعدا معرفيا وجماليا مكملا. ويرى مصمم الحركة الفرنسي (جاك ليكوك): إن استخدمنا لها هو لإثراء عمل الممثل وإتمام عملية الالتحام بين الجمهور والموضوع من جانب والممثل مع الشخصية من جانب آخر، كما أنها شريك في التجربة الفنية[6].

5.الأزياء والماكياج :

الزي أحد العناصر المرتبطة بالشخصية، ويقدم أفكاراً حولها، ولا يمكن الاستغناء عنها. ومن وظائفها: نقل دلالات معرفية عن الشخص، الزمن، العمر، والدلالات الجمالية والمعرفية للعمل. وهو يشمل كل ما يرتديه الممثل على جسده أو فوق رأسه. والزي مهم في العرض الصامت من حيث : مكمل لأبعاد العرض الدلالية والتشكيلية، وخلق الحالة النفسية والانفعالية للموضوعة (الكوميدية، المأساوية، جدية). ولابد من مراعاة ما يلي : يجب أن لا تجذب البصر بشكل كبير دون الحركة، ولا تسبب إعاقة الإيماءة ولا تخفيها، اختيار اللون المناسب، والانسجام في التصميم مع مكونات ودلالات العمل [7]. بينما (المايم الجسدي) الذي قدمّه (ديكرو) فهو بحاجة إلى مسرح خالي وممثلين مجردين من الملابس، كونه فن يعتمد الإيهام.

---

(١) شيبرد، ريجموند : التمثيل الصامت، ثلاثون درساً في التعبير الصامت، ت : سامي عبد الحميد، وليد شامل، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٩، ص ٧.
(٢) بوبوف، الكسي : التكامل في العرض المسرحي، ت: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٦، ص١١٢.
(٣) دافيز، ار. جي : المنهج في المايم، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٥٥١.
(٤) أصلان، أوديت : فن المسرح، ج٢، ت : سامية احمد اسعد، القاهرة، مكتبة الانجلو، ١٩٧٠، ص ٥٥٨.
(٥) حمدي، صفية أحمد محي الدين : التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي، مصدر سابق، ص ١٤٢.
(٦) لوكوك، جاك : المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ت: منى صفوت، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ١٠١.
(٧) لوكوك، جاك، المصدر نفسه، ص ١٤٢ - ١٤٣.

والقناع احد العناصر المعبرة الفريدة لإخفاء أو تجريد الشخصية، إذ يقدم ملامح بديلة لها، وهو قد يغطي الوجه كله أو جزءا منه أو جزءا من الملابس، وتعطي جانبا حيويا للعب ما بين (الحضور، والغياب)، (الذات، والآخر)، (الثابت، والمتحول)، ويستخدم في عروض المايم والتدريب المسرحي ( )[1]. وهو على نوعان: الأول حيادي خالي من أي تعبير، والثاني معبر يظهر خطوط عريضة للشخصية وأوضاعا للجسد، الثاني على أنواع : الغريبة الشاذة (الجروتسكية)، واليرقانية (الهلامية)، وأنماط الشخصية، والنفعية ( )[2].

الماكياج هو أحد العناصر البارزة والمكملة للعرض الصامت، ويستخدم للتأكيد على ملامح ووجوه الممثلين، وللتدليل على : العمر، الجنس، البيئة، الدلالات المعرفية والجمالية للعرض، ويؤدي دور القناع التذكري. وان التصميم التقليدي لماكياج الشخصيات الإيمائية، الذي استخدمه (مارسيل) في أعماله عبارة عن: خطوط سوداء تحت العين، الوجه الأبيض، والفم الأسود، رسم حاجبين فوق الحاجبين الأصليين (على الجبهة)[3].

يشكل ثنائي الزي والماكياج جسراً يصل ما بين عناصر العرض الحية والجامدة، فهي تساهم في بلورة معنى الحركة وأبعاد الشخصية ودلالاتها المعرفية، فظلا عن الوظيفة الجمالية، إذ تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعمل ( )[4].

6. الإضاءة واللون :

تلعب الإضاءة دورا هاما في العرض الصامت، من حيث أنها تظهر الحالة المزاجية للشخصية وطبيعة الحدث الدرامي للعمل، وتوضح أماكن الحركة وتوجه أنظار المتلقين نحو المؤدين الرئيسين، وتعزز قيمة العمل وتحدد دلالاته المعرفية وتعطي قيمة جمالية مضافة، كما تعمل على تنظيم درجة الضوء والطاقة التعبيرية لحركة الممثل وخلق عنصر الإثارة والترقب، ويجب مراعاة عنصرين : مساحة المسرح، واتجاهات الإضاءة. كما يجب أن تمتلك الإضاءة الخصائص التالية : القوة، الإشراق، التوزيع، الحركة، اللون ( )[5]. القوة تعتمد على عدد الأجهزة، والإشراق على تصفية الضوء والاتجاه، والتوزيع على التخطيط والتصميم، واللون عبر المواد الخاصة بها.

الإضاءة الأمامية تجعل الوجه والجسم مسطحا، مما يجعل الإضاءة الجانبية هامة، إذ تعطي عمقا وشكلا للصورة الجمالية من ضمنها المؤدي الذي يعد شكلا من إشكال النحت، ويفترض أن تكون الإشكال والأدوات والإيماءات واضحة لدى المتلقي وخصوصا حركة الذراعين والوجه والقدمين[6]( ). لا يقتصر استخدام الإضاءة على النواحي الجمالية والوظيفية بل يستخدم للتمييز ما بين مكونات الأشياء ولإظهار العناصر المهمة للعمل وتسهيل إدراك العلاقات.

اللون وتدرجاته المختلفة القدرة على تحريك مفردات التصميم وإكسابه حيوية وحركة داخل فضاء العمل، فللون دور فاعل في إبراز الفكرة وتوضيحها بما تحمله من دلالات رمزية فضلا" عما تحققه من جذب الانتباه وتحقيق جو وجداني ونفسي وانفعالي ملائم لدى المتلقي لارتباطه النفسي والثقافي به ومن ثم تحفيز قوى الإدراك نحو تصميم العمل وقراءة دلالاته. كما يجب مراعاة اختيار اللون إذ يؤثر على درجة ألوان الزي والماكياج ومكونات الفضاء المسرحي، فالضوء واللون علاقة وظيفية وطيدة لا يمكن الفصل بينهما بتاتا.

7. الإكسسوارات :

هي تلك الأشياء والأدوات التي تكمل الديكور والأزياء ويحتاجها الممثل وتخدم العرض وتوضيح دلالاته المكانية والزمانية وتبرز الشخصية وبنية الحدث الدرامي فظلا عن الوظيفة الجمالية في تصويرها ثقافة الشخصية والمجتمع وكانت منسجمة ومتناغمة مع بقية العناصر السينوغرافية للعمل، من مثل : العصي، المناديل، القبعات، الصناديق، الهاتف.. الخ. وان عدم استخدامها الفعلي يحيلها إلى قطعة ديكور ثابت أو قطعة زي مكمل. في المسرح الصامت فيخضع لأعرافه التي تعتمد التجريد والاختزال والأداء الجسدي كأداة فريدة للتعبير الدلالي، فيشترط فيها الضرورة والاستخدام الرمزي

---

[1] مامينشانز : القناع، المايم، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٤٩٦.
[2] لوكوك، جاك، مصدر سابق، ص ١٠٢ – ١٠٣.
[3] ليبهارد، توماس : فن المايم والبانتومايم، مصدر سابق، ص ١٤٥.
[4] هلتون، جوليان : نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الشارقة، مركز الشارقة، ٢٠٠٢، ص ١٦٧.
[5] حمدي، صفية أحمد محي الدين : التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي، مصدر سابق، ص ١٤٨.
[6] حمدي، صفية أحمد محي الدين، مصدر سابق، ص ١٥١.

الدقيق. في (البانتومايم) فيعتمد الإيماء عن كل أداة أو مفردة إكسسوارية أو قطعة ديكور أو سلالم (فن الفراغ)، إذ يتم تخيل كل شيء حتى الأوزان والمساحات والحجوم والملمس عبر الجسد، فلا شيء مادي حقيقي هناك، كما في أعمال (مارسيل) إذ تتحول الأذرع وحركة الرأس التي تأخذ إيقاع الرفرفة والطيران إلى فراشة في شخصية (بيب والفراشة) أنه ليس إيهاما في يده إنها يده الحقيقية، إكسسوار له علاقة وظيفية [1]. في (المايم الموضوعي) فالعمل مع أشياء ملموسة : قبعة، زهرة، أشياء تتحول إلى رموز في يد الممثل، أي إكسسوار ذا فاعلية درامية دلالية، فالإكسسوار الحقيقي هو نقطة اتصال وانطلاق لأفعال درامية، كما في أعمال (شارلي) إذ يتحول الرغيف إلى نقطة تحول درامي في عمل (البحث عن الذهب)، ورقصة المفكات في (العصر الحديث) إذ يتحول إلى تنويع خلاق لشيء حقيقي وجوهري تم استخدامه بشكل رمزي في اتجاه التجريد وطرح قضية بأبعاد متعددة وعميقة الدلالة معرفيا وجماليا [2].

8. الإيقاع الصوتي والبصري :

هو خلق انسجام بين أجزاء عنصر الواحد، أو بين العناصر المسرحي كلها، والإيقاع في التمثيل هو التالف الصوتي والحركي ومدى ارتباطها وانسجامهما معا، والإيقاع الإخراجي فيدل على علاقة الانسجام ما بين الإضاءة والتمثيل والمناظر [3]. فمن أجل أن يحقق العرض أثره الدرامي، يشترط توظيف عناصر البناء المسرحي تحت نظام إيقاعي يمنحه خصائصه المميزة، ويهيمن على جميع العناصر (البصرية، والسمعية، والحركية) عبر فعل الإيقاع المتوتر والمخفض والمعقد والاسترخاء.

نمطية العمل وفرادته الأدائية والشكلية الجمالية، تستدعي نسقاً مضبوطاً من الأداء الفردي والجماعي، إذ يصاحبه المؤثرات كعنصر رئيس في العمل، وإيقاع واضح ونشط عبر نموذج متكرر من سرعة الحركة، أو نموذج للتكرار المنوع في الحركة والأفعال. فالإيقاع المناسب لتقنية للمسرح الصامت هي في الاستخدام حر له أو التناوب المنظم. الإيقاع هو العلاقة ما بين الطاقة الكامنة والمنجزة، وان لكل إيقاع حركي : قيمة مختلفة، وانفعال عاطفي يعبر عنه، ولكل عاطفة إيقاع خاص بها [4]. والإيقاع المسرحي على أنساق متعددة، هي : إيقاع حر، إيقاع رتيب، إيقاع غير رتيب، إيقاع متناقض، إيقاع متزايد [5]. كما يضفي الإيقاع على التنوع البنائي لوحدات العمل الجمالي مظهر التجانس، ويجعل التجانس أكثر إمتاعا [6]. الإيقاع هو نبض الحياة، وخريطة العمل، هو الأرض الخصبة التي تنبت عليها الأفكار والصور الجمالية.

والإيقاع الصامت على أنواع، وهو : (إيقاع سمعي، إيقاع بصري)، الإيقاع السمعي يتنوع باختلاف الفعل وتنامي الصراع، ويعتمد على المؤثرات الموسيقية والصوتية، والصمت والسكون أيضا، فيوضح أبعاد الزمان والمكان للحدث الدرامي. فتغير طبيعة الموسيقى أو المؤثر يغير من سرعة الإيقاع ومن الحالة التعبيرية لها إلى حالة أخرى، كذلك الحالة بالنسبة إلى الجانب التعبيري للحركة الإيمائية.

ملاحظة : الصمت وفق التعريف اللغوي يعني السكوت أو التوقف عن الكلام [7]، وهذا لا يشمل الأصوات الصادرة عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية الطبيعية أو المسجلة في العمل، فالعرض المسرحي الإيمائي الصامت هو عرض صائت بضرورة الحال (صامت صائت) وغير لفظي.

الإيقاع البصري مرتبط بالعناصر البنائية للعمل الجمالي (المرئية) وتشمل الحركة واتجاهاتها، والإيماءة وتشكيلاتها، والإضاءة وألوانها، والكتل وحجمها، والمساحات وخطوطها، والعناصر التشكيلي وروابطها، كلا له إيقاع فريد، ليصنع نظاما سينوغرافيا جماليا دالا، جاذبا لبصر المتلقي الحساس تجاه التجربة الجمالية. يشمل التنويع والتوازن والتأكيد

---

[1] دافيز، ار. جي : المنهج في المايم، فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، مصدر سابق، ص ٥٥١.
[2] المصدر نفسه، ونفس الصفحة.
[3] حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، ٢٠٠٠، ص ٨٦.
[4] عبد الحميد، سامي، وبدري حسون فريد : مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٣.
[5] محمد، نصيف جاسم، وآخر، أسس التصميم الفني، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، د. ت، ص ٣٧.
[6] نيلمز، هننغ : الإخراج المسرحي، ت : أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١، ص ٢١٦.
[7] العبيدي، صلاح كاظم : لغة الصمت، جريدة الصباح، (بغداد)، العدد (٤٦٤)، الاثنين، ٢٤ كانون الثاني، ٢٠٠٥، ص٢١.

والوحدة لجميع العناصر المرئية لتشكيل الفضاء المسرحي ويعمل على خلق الانسجام فيما بينها لتحقيق الهدف الجمالي والمعرفي للتجربة الفنية [٥].

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1. ارجع (السفسطائيون) القيم الجمالية للعمل الصامت إلى الإنساني وعالم الحس، باعتباره مقياس الأشياء، كما همشوا المقاييس الموضوعية للجمال، وتتغير هذه القيم بتغير ظروف الحياة، ومعيارهم الجمالي نابعاُ من الذات، ومرهوناً باللحظة.

2. ربط (سقراط) جمالية العمل الصامت بالغائية المشروطة بتحقيق هدف نبيل. همش الجمال الحسي دون جمال النفس والخلق والفضيلة، فالعناصر تنتظم وفقاً لغائية محددة، تشكل وحدته وتؤلف أجزائه وسبباً لإنجازه.

3. جمالية العمل الصامت لدى (أفلاطون) خيال يحاكي الواقع المحسوس ويتعالى عليه، وأن المضمون هو الذي يجعل العمل جميلاً لا الشكل. فقد جعل منه بنية مثالية الدلالة الجمالية، فهي تتسامى معرفياً على الواقع وتتناسب وتنتظم في تشكل جمالي لتنقل دلالات مثالية الجمال، لذا وجب أن تتسم عناصره الفنية بالانسجام.

4. جمالية العمل الصامت عند (أرسطو) محاكيا للواقع ويعلو عليه بدرجة، وتتسم بنيته الدالة على التوازن والتناسب والنظام والاعتدال وبعدم الإفراط والتفريط ليخلصنا من الغرائز. فهو أجمل مما هو عليه أو كما هو مفترض أن يكون عليه.

5. جمالية العمل الصامت عند (كانت) عمل تجريدي ذهني متخيل، غير واقعي، حر البناء، منسقاً تنسيقاً لا نفعيا منزهة عن الغرض المادي.

6. جمالية العمل عند (هيغل) مجرد معبر عن روح الفنان وقيم الدين والفلسفة، وهو ارفع من الجمال الطبيعي (فوق الواقع)، فالجمال هو في تجلي الفكرة حسياً.

7. ربط (شوبنهور) جمالية العمل الصامت بمفهوم الإرادة، باعتباره ظاهرة مرتبطة بالذهن وهو محرر من الآلام، فتكون للعمل دلالات نفسية دافعة للتحرر كما إن بنية العمل الحر تتشكل عبر الأجزاء المكونة للموضوع الخيالي والمعبر عن الإرادة الحرة.

8. جمالية العمل الصامت لدى (برجسون) هو تفهم وإدراك مباشر للواقع، وهو عمل خيالي انفعالي مجسد حسيا، مطلق الدلالة حرة التشكل.

9. يرى (برجسون) في جمالية العمل الصامت بأنها انفعالات الذات، وقناة في تحويل الانفعال إلى صورة يمكن إدراكها حدسياً، كما همش المحاكاة للواقع لأنها تورث الضحك والقبح، وهي أداة في معرفة عوالم الذات الداخلية والخارجية.

10. البنية الجمالية للعمل الصامت لدى (الماركسية)، مرتبطة بالواقع المادي وتحولاته المعرفية والجمالية، وبذلك تصبح طبيعة تراكب الجمالي للعناصر الحسية بصورة المادة وذلك التغير الديالكتيكي للواقع، بعيدة عن الزخرفة والتجريدي.

11. المسرح الصامت، مادة أولية يجري تنظيمها على انه شيء ينطوي على مغزى ما يحقق الشكل الجمالي، وهذه المادة عبارة عن مثير طبيعي لحالات نفسية.

12. العناصر البصرية والسمعية في العرض الصامت تعد المكون لاتحاد الذات بالعناصر الساكنة والمجردة في الترجمة الأدائية، إنها علاقة متبادلة ما بين التشكل الأدائي والمضمون.

13. افتقار فن الفراغ إلى مكونات مادية، كالتي تحتاجه الأنماط اللفظية، يحدده بالمكون الفيزيائي للجسد والمؤثر الصوتي والإكسسوار والماكياج.. كبنى رئيسة.

14. لا يمكن أن يفهم العرض الصامت ما لم تتشكل أجزاؤه لتحقق دلالة جمالية ومعرفية وان أي خلل في بنائها سوف يشوه أو يعيق تشكل الدلالات.

---

[٥] دين، الكسندر : أسس الإخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٧٧.

15. حسن تشكل العناصر الحسية يخلق فعلاً جدلياً بين العناصر، والمتعة جزءٍ من القيمة العملية هنا تبعاً لنظم هذه الجدلية وهي التي تضع أسس الشيء أو المظهر المتكامل الجميل الذي يكون نافعاً.

16. الاختزال سمة في مكونا الفضاء على اعتباره نمطا تجريدا ذو دلالات تأويلية ترتكن على قدرة الجسد وإيماءاته في تشكيل المعنى وبيئة الحدث.

17. الحركة الجسدية لا يفهم معناها إلا عبر موقف كلي، غير منعزل عن بيئة الحدث الذي تظهر فيه، ومعناها لا يفهم إلا عبر سياق الموقف الخارجي.

18. الممثل الإيمائي يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء ويحول الفراغ إلى دلالة معرفية وجمالية، وأن جميع العناصر يجب أن تكون منسجمة مع إيماءاته.

19. المؤثر السمعي، مكملا للأداء ويخلق الانسجام، ويرافق العمل ابتداءاً.

20. الزي مكمل لأبعاد العرض ودلالاته، ومهم لخلق الحالة النفسية والانفعالية.

21. القناع لإخفاء أو تجريد الشخصية، ويقدم ملامح بديلة لها، تستخدمه الفرق المعروفة. والماكياج يؤدي دور القناع التنكري، وعرف عبر طريقة (مارسيل).

22. الإضاءة تظهر الحالة المزاجية وطبيعة الحدث، وتعزز قيمة العمل وتحدد دلالاته، وتنظم الطاقة التعبيرية.

23. الإكسسوارات تكمل الديكور والأزياء وتوضيح دلالاته، منسجمة ومتناغمة مع بقية العناصر السينوغرافية للعمل.

24. الإيقاع يخلق الانسجام بين العناصر كلها، بين الصوتي والحركي وبين الإضاءة والتمثيل والمناظر. يضفي التجانس على التنوع البنائي، ويجعل التجانس أكثر إمتاعا. هو خريطة العمل الجمالية، وهو على نوعان : سمعي، بصري.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من (٢٢) عرضاً مسرحياً صامتاً، قدّمت على مسارح العراق، وللمدة من (١٩٩٦ – ٢٠١٢)، ملحق (١).

٢. عينة البحث

أختار الباحثان عينة البحث (٢) عرضا مسرحيات اختياراً قصدياً، وفق الجدول الآتي، وذلك وفقاً للاسباب الآتية :

1. مشاركتهم في أداء وإخراج إحداها. ٢. الحصول على أقراص مضغوطة (CD) لها.
3. تحقق هدف الدراسة الحالية. ٤. يغطي حدود البحث الحالي زمنيا وجغرافياً.

ت	اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	ماريونيت ماكبث (بانتومايم)	جواد كاظم حسن	بغداد/مهرجان منتدى المسرح الخامس عشر/ المنتدى	١٩٩٨
٢	الولوج من الباب الضيق/مايم شوارع	د.أحمد محمد عبد الأمير	سليمانية مهرجان مسرح الشوارع الدولي/ دربندخان	٢٠١١

٣. أداة البحث

اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري من بنى معرفية تحدد المفاهيم الجمالية ودور العناصر التشكيلية في تأسيس بنية العرض الصامت جماليا، بوصفها (أداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

٤. منهج البحث

اختار الباحثان أسلوب الوصفي (التحليلي) منهجاً لبحثهما، لأنه يحقق هدف البحث.

٥.تحليل العينة

أولا : عرض مسرحية : ماريونيت ماكبث (*)

سيناريو وإخراج : جواد كاظم حسن (الحسب)(**)

مسرحية ماكبث، تندرج ضمن التراث الإنساني لما يحمله من مضامين معرفية تروي مقدار التحول القيمي للإنسان ليتحول إلى موضوع مأساوي عالمي وتصبح هذه الشخصية من مواصفات ؛ رمزا وتراثا قصصيا وسلوكيا غير سوي يتصف: بالخيانة، والطمع، والضعف. ماكبث، حيث لا سبيل من خارطة العرافات، غارقا في الأنانية والحلم وأشباح الموتى والخوف. طريق العرافات،. طريق اللذة و السلطة والغواية، والخيانة والقتل والأشباح والجنون والحرب. طريق واحد لا رجعة عنه.

ماريونيت ماكبث (بانتومايم)، دمية واهنة تحرك بواسطة خيوط يتم التحكم بها عبر الزوجة (الليدي ماكبث) لا يمتلك إرادة واضحة، يفقد كل مقومات وسمات الرجولة والقيم، ماكبث الدمية بعيدا عن قيم وأعراف عصره، لعبة عمياء تمارس القتل، ويحقق نبؤة العرافات. على الرغم من تهميش صورة العرافات في حكاية ماريونيت، الا أن المخرج اعتمد على اثر النص وحجمه في ذاكرة المتلقي، ليحذف منها ما يشاء شخوصا وأحداث، ليخلق نصا خياليا جديدا، ليكمل المتلقي ما قد تم حذفه وتهميشه قصدا.

اشترك في العرض ثلاثة ممثلين (الليدي ماكبث، ماكبث، الشبح)، البطل الدمية ماكبث، عارية مكشوفة.. يبدأ العرض ماريونيت وسط المسرح وتظهر (الليدي) من خلف جدار خشبي ابيض اللون لتحرك خيوطا وهمية عبر شكل خشبي يشبه الشكل الذي يستعمله محركي الدمى الخيطية ويحمل بواسطة اليد. ماكبث الدمية يتحرك بواسطة هذه الخيوط شيئا فشيئا، عبر إيماءات متراكبة مع بعضها في إيقاع حر يرافقه الإيقاع موسيقي مناسب. يسقط ماكبث ثم ينهض.. تختفي (الليدي)، ليمارس ماكبث الحياة مع وضعه الجديد، محاولا الانفكاك من الخيوط لينطلق نحو بيئته، يجد سكين معلقا في الهواء، ليقطع الخيوط الوهمية، بدقة ومرونة عالية. يسقط ويحاول النهوض مرة أخرى. حركات الممثل (الدمية) امتازت برشاقة ومرونة ودقة أدائية عالية، ما وجب توافرها لدى الممثل الإيمائي الصامت.

أزياء العمل أخذت دورا رمزيا يوازي رمزية الفكرة والحركة وتجريديته ليبتعد عن بالحكاية مرجعيتها الشكسبيرية وأثرها التاريخي إذ ارتدى ماكبث ملابس بيضاء لتدل على بياض سريرته الأولى قل الدخول بحيثيات الحكاية، بينما الزوجة فقد ارتدت اللون الأسود. الماكياج عمل على تجسيد فكرة الدمية ورسم ملامح للشخصيات لتبدوا شاحبة لا تنبض بالحية، كأنها ميتة. بيئة المكان كانت خاوية من الأدوات أو الإكسسوارات ما عدى الخيوط والسكين مقبض الخيوط. إيقاع المشهد ذو بناء متصاعد عزز من دور التلقي. تآزرت كل هذه المكونات على تجسيد فكرة العمل التجريدية والوصول إلى المقاصد الباطنية للعمل.

المشهد الثاني، مشهد القوى المتصارعة في دواخل البطل ما بين (العرش، وغواية الزوجة)، إذ عملت (الليدي) على تقديم الغواية على السرير، والذي كان في العرض العرش أيضا، ليصبح عرش الرغبة، بينما يرد البطل بحركات ذكورية مترددة وليسقط أخيرا بيد الزوجة، إذ يختار الخيانة والوقوع بالجريمة. أثث المشهد على وتيرة التجريد للمشهد السابق، كما استمر الزي على رمزيته الأولى وذات الماكياج، والإيقاع كان حر الحركة، للدلالة على الأخذ والجذب في قدرة الإقناع.

المشهد الثالث، مشهد التغيير العنيف، إذ يقتل الملك (دنكان). قدمه ممثلان، الأول يرتدي زيا ذا اللون ابيض، نائما على ذات السرير الأول مع إضافة المقصلة. علقت سكين القتل بالخيط في الفضاء، والماريونيت (ماكبث) واقفا ما بين السرير والمقصلة، في حوار إيمائي داخلي يدل على التردد، ثم يقتله بالسكين. لم يكن لأثاث المشهد دور يوضح

(*) عرض (بانتومايم)، قدم في بغداد ونالت جائزة أفضل ممثل (انس عبد الصمد) وأفضل إخراج مسرحي في مهرجان منتدى المسرح الرابع عشر (١٩٩٩)، قاعة منتدى المسرح (السنك)، قدم باسم فرقة مديرية شباب بغداد.

(**) جواد كاظم حسن : جواد الحسب مخرج ومؤلف مسرح، ماجستير فنون مسرحية، بغداد، قدم عدة أعمال إلى الفرقة القومية ومسرح التسعين وفرقة إبراهيم جلال، ألف للمسرح : أطوار تصعد إلى السماء، حركة أخيرة، الاغتراب، العاصفة. له عدة جوائز محلية وعربية منها :جائزة محمود تيمور للتأليف المسرحي مسرحية (السيف الثقيل) ٢٠٠٥، وجائزة الشارقة للإبداع المسرحي (آخر ليالي الإلف) ٢٠٠٧.

المشهد إبعاد المكان بزمان الحدث ولا حتى مجاوراته، كذلك إكسسواراته لم يكن لها هذا الدور، كانت عائمة ومرتبطة بفضاء الخيال ذو المفتوحة الدلالة، مع بعض المقاربات الصورية لبيئة الحدث منها (أزياء الملك، المقصلة، السرير، الكرسي، الإيماءة).

المشهد الرابع اختصر فيه تفاصيل الحكاية الشكسبيرية عبر دخول الصديق (بانكو)، مقتولا يحمل أداة القتل، بملابس بيضاء كاملة، بدلالة الصفاء والبراءة، يحمل كاس الدعوة للحفلة التي أقامها ماكبث وحظرها الصديق المغدور ليعطيه ألكاس ويسكر منه القاتل. استمر تأثيث المشهد على ديمومته السابقة تتحرك الشخصيات داخلها يربطها الفضاء والإيقاع المتوتر والمتصاعد حينا بشكل حر غير رتيب مع الاستخدام الجيد للمؤثر الموسيقي المستمر، الدمية (ماكبث) ما زال في حوار مع الحدث، واقفا ما بين العرش والسرير والمقصلة والشبح (بانكو). أثقال دلت على حجم العذاب والضغوط التي تحيط به، هذا المعنى أتاحه التنظيم الجمالي لأدوات المشهد كاشفا عن مقدار الانفعالي والتحول النفسي عبر منظومة الدلالة التي سعى العمل التأكيد على أبعادها من قطع ديكورية وإكسسوار ومؤثر موسيقي مناسب في فضاء شبه فارغ.

المشهد الخامس، السرير، لا زال الألم والحوار داما في دخيلة البطل المعذب ليكون السراب نتيجة حتمية لهذا الانهيار القيمي، (الليدي ماكبث) في بطن منتفخ، حامل وعلى وشك الولادة. تعاني ألم الوضع، وليكون ذلك الحوار الإيمائي الصامت باثا لأهم دلالاته الوجودية عن ذلك المصير الحتمي لزواج الأنانية والطموح غير المحدود، إذ لا تكون خواتيمه إلا سراب يطير في الهواء كريش الوسادة الزوجية بعد عسر الولادة. تخرج الوسادة بحركة سريعة كأنها قذيفة، لتشير نحو قضايا نفسية وعقلية عن الورم، وفقدان الاستقرار والراحة والهموم والكوابيس والخوف. الدمية تلتقط الوسادة المقذوفة، ويتصارعان عليها، إذ لا ينتج الجشع إلا وهم بحجمه، جسد المشهد بإيقاع حركي متواثب، بينما زي الدمية قد تحول إلى اللون الأحمر، لتأكد القيمة الدلالية لحج الانحدار النفسي والصراع الداخلي، أكدت عليه إيماءات الاثنين داخل مؤثر رفع حجم الصراع بين الاثنين وطالبا المزيد من الاستئثار بكل شيء حتى هم، مضافا إليها إكسسوار الوسادة وتحولها من قطعة ديكور إلى قذيفة دلالية في المشهد، فكل شيء تم تحويله بحرية عالية وازنت حجم الأنانية الحرة للأبطال المأساوية.

المشهد الختامي (جنون الليدي) بإيقاع حركي ثابتة، تمشي نائمة مفتوحة العينين وتفرك يدها، دلالة الجريمة والعقاب، وتحقق نبؤه العرافات، التي تم تجاهلها طويلا في العمل إذ لا زالت هذه الصورة عالقة في أذهان المتلقين حتما، فكان ظهورها أن لا يسلب قيمتها الحقيقية عبر تجسيد غابة (بيرنم) والعدو بملابس بيضاء يحمل سيفا، يتقاتل الاثنان، ماكبث يقتل، ويجلس الفارس الجديد على العرش، فلماكبث مصيره الموت المعنوي أولا ومن ثم الموت الحقيقي ختاما.

أخذت الإيماءة محور العملية الجمالية، كونها السارد الوحيد للحدث الشكسبيرية مع الكتل الديكورية الجامدة إذ سعى المؤدون توظيف الأدوات لغرض التعدد الدلالي والوظيفي، مما أتاح لها بعدا جماليا مع منظومة تكونت من مؤثر موسيقي مناسب وفضاء مفتوح الفعل، وإضاءة عملت على تعزيز حجم الدلالة النفسية والمأساوية، للأبطال كتشكيلة مشهديه متكاملة المعنى والتوظيف الفني لها.

ثانيا :مسرحية (الولوج من الباب الضيق) (*).

سيناريو وإخراج وتمثيل : د. أحمد محمد عبد الأمير (**)

(*) مايم شوارع، عُرضت في (٢١ / ١٠ / ٢٠١١) في مهرجان مسرح الشوارع الدولي السليمانية في شوارع مدينة دربندخان قدمته (ورشة دمى للتمثيل الصامت) بالتعاون مع نادي المسرح في بابل.

(**) أحمد محمد عبد الأمير : مؤلف وممثل ومخرج مسرحي، مدرس في كلية الفنون الجميلة، دكتوراه تربية مسرحية اختصاص في تدريس مادة التمثيل الصامت واللياقة البدنية، مؤسس ورشة دمى للتمثيل الصامت، كتب للمسرح : في انتظار، أسطورة عودة التنين، شك، معقول، حافلة الزمن المفقود.. له عدة مشاركات وجوائز : أفضل عرض مسرحي متكامل في (مهرجان منتدى المسرح ١٩٩٨) عن تأليفه ومشاركته في تمثيل واخرج مسرحية (في انتظار..)، ومهرجان (الوفاء الخليجي الثاني ٢٠٠)، وأفضل إخراج في مهرجان (الوفاء الخليجي الثالث ٢٠٠١)، والإبداع من جامعة جنوب الوادي (مصر ٢٠٠٢)، وأفضل نص عن تأليفه نص (حافلة الزمن المفقود) في مهرجان (هواة المسرح - بغداد ٢٠١٠)، ومنها المشاركة في (مهرجان القاهرة التجريبي ٢٠٠٨) في عرض راقص (الهروب إلى لا أين -رقص درامي- فرقة أكيتو)، شارك في مهرجان مسرح الشوارع الدولي في السليمانية ٢٠١١ م في عرض (الولوج من الباب الضيق) مايم شوارع. كما أسس فن (مايم خيال الظل) في العراق عبر عمل (صور من بلادي) قدم لوزارة الشباب وكلية الفنون جامعة بابل لعامي ٢٠١١ -٢٠١٢ م. من أعماله الصامتة: لاصقوا إعلانات، السينما تحت أقدام شارلي،

عرضا إيمائياً صامتاً ينتمي إلى نمط (مايم شوارع) فكرة المسرحية تدور حول الأحداث العراقية المعاصرة ونزاعات سياسية وأخلاقية غيرت من نظام البنية الاجتماعية، من حيث استغلال الفراغ السياسي، وظهور الشخصيات الطفيلية والأنانية، والتصفية والكذب والاحتيال لأجل الوصول إلى المأرب غير المشروعة لتستمر اللعبة إلى مكان آخر.

المكان، إحدى شوارع مدينة دربندخان مفتتح العرض يبداء بإدخال أثاث العرض قطعة فقطعة، في دلالة على إن الحدث والمكان يتم إنشاؤه بطريقة كيفية، كما أن له عمقا دلاليا يمكن تأويله في أن المكان سيكون مجهولا وان طبيعة الحدث لا يمكن تخمين طبيعتها حتما. مما يعطي لبنية العرض أفقا قراءاتياً مفتوحا، ويعزز دور المتلقي في متابعة وقراءة العمل المفتوح والغامض في ذات الوقت.

وسط حلقة من الجمهور في مساحة من شارع عام، خال من أي قطعة ديكورية، وفي صبيحة الساعة العاشرة وعلى نور الشمس كمصدر وحيد للضوء، يدخل الممثل الرئيس يرتدي سروالا اسود اللون وقميص جوزي مع قبعة أمريكية التصميم، حاملا معه عدة العمل من كرسي مسطبة قابلتان على الطي والحركة، ثم يقوم بإدخال لعبة (الهمر) التي يتم التحكم بها عبر جهاز اللاسلكي ليتعامل بها مع الجمهور، في دلالة للرجل المتعاون أو المتعايش مع اللعبة الأمريكية المتمثلة بدمية الهمر الأمريكية الصنع. ليقوم بعد ذلك بإخراج أدوات مكتبية يضعها على المسطبة ويخرج قميصا مخطط بلون الأبيض والأسود المستخدم للمتهمين ونزلاء السجون القديمة، ليقوم بتجربة قياسها مع جمهور العرض في الشارع ليجد أخيرا الشخص المناسب للقياس يعطيه له ويسحبه إلى ساحة العرض ليلبسه إياه، عندها يستبدل الرجل الرئيس في العمل قميصه ليكون ذات القميص الذي أعطي للشخصية المختارة ومن ثم يغادر دائرة الجمهور لتبقى الشخصية الثانية حرة التصرف. يعود الرجل الرئيس في العمل وسط ساحة العرض بعد عدة دقائق ليحاول الدخول إلى منطقة العرض ليمنعه الضيف ورافضا حتى الجواز الرسمي إلا الرشوة. يدخ الاثنان في تقديم الحكاية إذ يقدم الشخصية الرئيس دعاية انتخابية له باعتباره مرشحا مثاليا لهم بعد السخرية من الصور الإيمائية التي رسمت في الهواء لشخصيات مفترضة للانتخابات عبر إسقاط الآخر من حيث أنها لصة وعسكرية ومنافقة ومزورة، ليشب الصراع فيما بين الاثنين عبر إعلان وجود حريق في المكان، فما كان من الشخصية الرئيسة إلا إعلان انه القدر على إطفائها من خلال الخراطيم التي يخرجها من حقيبته. يستمر الصراع فيما بينهما إلى درجة المبارزة فيما بينهما، لتنتهي بقتل الضيف بمشاركة الجمهور.

إكسسوار اللعبة، استخدمها الممثل الرئيس بعد إنشاء مكان الحدث يتم التحكم بها عبر اللاسلكي، تحمل دمى صغيرة، مختلفة الأشكال : جنود، شخصيات كارتون، وحوش. تجوب تلك العربة المكان بين أقدام الجمهور، في حركة تشبه حركة العربات العسكرية للجيش الأمريكي. في دلالة على ما يجري في العراق عن لعبة كبيرة تمارس مع الشعب.

زي القميص المخطط بلون الأسود والأبيض الشبيه بالقمصان النزلاء المحكومين، وقيامه بقياس الحجم على الجمهور واختيار الممثل الثاني من بينهم. دل ذلك على أن اللص منهم. والاختيار على حسب القياس. كما عمل الممثل الرئيس على خلع قميصه ليظهر القميص الداخلي على غرار تصميم الأول.

المشهد التالي، يومئ الممثل الرئيس انه يقرأ ويشاهد إعلانات ملصقة على جدران وهمية إمام أعين الجمهور، وهي على أربعة اتجاهات، ويسأل الجمهور عنها وكأنهم لا يعرفونها فيسخر منها ويكشف عيوبها وتأريخا. أنها صور لشخصيات تعلن عن نفسها في الانتخابات. يمزقها ويشارك معه الممثل الثاني، ليخرج من حقيبته صور حقيقية لمشاريع إنشائية ومساكن وحدائق، يوزعها على الجمهور على اعتبار إنها مشاريع يقترحها، فهو الشخص المناسب لها. سلوك الممثل الرئيس دل على سلوك المرشحين في الانتخابات التي تستخدم طريقة الإسقاط للوصول إلى غاياتها ومآربها. على طول هذه المحاولة يراقب الممثل الثاني سلوك الممثل الرئيس، فيعمل على إعاقة خطته في الإعلان فيشغل موسيقى

صور من بلادي، صور من بلادي. نال جائزة الإبداع المسرحي من قبل الكلية واختياره الشخصية المسرحية المتميزة في بابل من قبل نادي المسرح في يوم المسرح العالمي ٢٠١٢ م.

صفارة الحريق ويومئ للممثل أن حريقا انتشار في عدة أماكن، فما كان من الممثل الرئيس إلى أن يومئ على انه من سيطفئ النار وذلك عبر إخراج خراطيم الماء من حقيبته إلا إن الثاني يسخر منه عبر رش مادة تستخدم في الأعراس في دلالة على أن الخدعة انطلت عليك. محولة الممثل الثاني هذه لها دلالة على اللعب والخدع التي تمارس من قبل الساسة.

المشهد التالي، يتم فيه أداء المبارزة بالشيش (شيش التمرين)، إذ يتم تصفية الحساب فيما بينهم، فتتم الحركة دخولا وخروجا عبر الجمهور بين فعل الكر والفر، إذ يكر الثاني مرارا بعد أن أعطاه الأول الزوج الثاني من السيف. يكون الأداء فيه بطريقة كوميدية ساخرة، مع استخدام الأول لجهاز الصوت (mp3) القابل للحمل والقليل الوزن والذي أصبح في العرض أداة جمالية متنقلة تشارك في إنشائية العمل، إذ تدخل وتخرج مع الممثل الأول، مما يعطي حركة حرة لمصدر المؤثر وحيوية تشعر المتلقي بمشاركته الفاعلة ودخوله ساحة العرض مع احتكاك الممثلين بهما عبر الاختراق المتكرر لهم. ليتطور الفعل إلى عملية قتل الممثل الثاني بالسيف، إذ يتم هذا الفعل بالمشاركة من قبل المتلقين بطلب من الأول عبر طعنتين إيمائيتين. لشكرهم الأول على المساهمة في مساعدته في القتال، والإيماءة بانتصارهم على الطرف الثاني. المشهد التالي، يستولي الأول على الساحة، فيجلس حلى الكرسي خلف المسطبة ويتوقف الأول عن الحركة (سكون إيمائي تام) في دلالة على دخول الثاني عالم الأرواح، ويومئ للخضوع والخوف، لطرد من السماء، ليهبط منها إلى الأرض، هنا يدرك الثاني حقيقة الأمر فيخلع عنه القميص الملون ويرمي به على الأرض ويغادر الساحة ليختفي وسط الجمهور. المشهد الأخير، يعمد الممثل إلى فتح حقيبته التي أصبحت كحقيبة الساحر (الحاوي) ليخرج منها عدد من القمصان الملونة ليوزعها على الجمهور مرة أخرى وعددها أربعة قمصان. يحمل الممثل حقيبته وجهاز المؤثر الموسيقي (mp3) ويومئ إلى الجمهور انه مغادر إلى مكان ما آخر جديد، يودعهم تاركاً خلفه أثاث العرض في فوضويةٍ تامةٍ.

الفصل الرابع

نتائج البحث

1.إلغاء اللغة اللفظية وتهميش بعدي الزمان والمكان في (البانتومايم، ومايم شوارع) في عينتا البحث أجبر العرض الصامت أن يعوض إقصاء دلالة هذه العناصر، عبر الاستخدام الدقيق للأداء الإيمائي لتحقيق الأثر المناسب بصريا بالدرجة الأساس وبالتعاون مع منظومة العمل المكونة للعرض من وسائل سمعية وبصرية، معوضة تهميش هذه الدلالات وتحقق الاتزان الطبيعي للعمل الصامت الإقناع العقلي لتلقي العمل المجرد (فن الفراغ).

2.استطاعت العناصر (السمعية، والبصرية) من تحقق الاتزان الداخلي لبنية العمل الصامت ومن بث الدلالات الجمالية، والتعبير عن أبعاد الفكرة وتحقيق الاتزان والإقناع مابين الدلالات الخيالية والواقعية في العمل، كما استطاعت من التعبير عن الملامح الداخلية والحسية للشخصية، وكشف أبعاد الحدث الدرامي المفترض. إذ عملت جميعها كمنظومة معبرة ومحققة الاندماج وذلك عبر انسجامها وتناسقها الداخلي كما أشار (أرسطو) إلى ذلك، من وجوب أن يتسم العمل الجمالي بالتنسيق والترتيب لأجزائه. وعده محاكيا لطبيعة الموضوع. مبتعدا عن الإفراط والتفريط في بناءه، وتتسم بنيته الدالة على التوازن والتناسب والنظام والاعتدال. والجمال هو أعدة الوجود بما هو موجود.

3. لم تعتمد عينتا البحث السعي لإبهار وإدهاش حواس المتلقي (البصرية، والسمعية) عبر الاستخدام المبالغ فيه والتركيز على التقنيات الشكلية المعهودة في الأعمال الصامتة والاستعراض الإيقاعي والمبالغة الظاهرية لفكرة العمل عبر مفهوم (الفن للفن). بل ركزت العينات على الجانب الوجودي والإنساني المعاصر الذي يكشف جوانب وجدانية ونفسية وقيمية للشخصية والحدث الدرامي، والالتزام من خلال ذلك التوظيف الدقيق لمكونات العمل (السمعية، والبصرية)

4.سعت عينتا البحث لان تحمل جانبا مرتبطا بأخلاقيات البيئة وأحداث المجتمع الرئيسة دون التركيز على الجوانب الحسية البحتة، وهذا ما ينطبق وما يراه (هيغل) في جمالية العمل الفني من أن يعبر عن الدين والفلسفة والأخلاق، ليبدو عملا مجردا معبرا عن روح الفنان وقيم الدين والفلسفة والعصر، والتخلي عن المرجعيات الحسية وصولا إلى حقيقة الذات، ووحدها الفكرة تكتسب العمل قيمته الحقيقية.

5.تلاعبت عينتا البحث بالقيم الجمالية انطلاقاً من مبدأ أن تغيير الواقع يتم تحقيقه عبر شكل فني متخيل حر، يتجاوز حسية الأشياء والمحاكاة التقليدية، لتصنع عالما فنيا يكشف جوهر الموجودات ويتماشى والتغيرات المعاصرة وتعقد الحياة مفاهيميا وماديا ولتحقق مبدأ التغيير الحقيقي الحر فيصبح الجميل منسقاً لا لأي غرض نفعي سوى عملية التأليف، أو التوافق بين الخيال والفهم، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة كما أشار إليها (كانت).

6.تم توظيف العناصر الغريبة وغير المألوفة لتفعيل قيمة التعبير وتحقيق الأثر الجمالي لدى المتلقي، من خلال الاستخدام الكثيف لدلالات الإيماءة واستخدام العناصر التشكيلية البعيدة عن خبرة المتلقي، من قطع ديكورية وإكسسوارات وإضاءة في (ماريونيت..)، والاستخدام الفريد لمكان العرض إيمائيا، والإكسسوارات المتعددة من خرطوم ماء و(عربة همر) وسيوف، وإشراك الجمهور إيمائيا، وانتفاء اللغة المباشرة في مسرح الشارع..الخ، حقق كسرا للسياق وافق التوقع، وحقق ألفة فريدة مع موضوعة عمل (الولوج من..).

7.يكون لتشكيل العناصر البنيوية للعمل الصامت (السمع بصرية)، اشتغال هادف ومقصودة الإرسال والدلالة، وبما يتسع وخيال المتلقي إلى عوالم أوسع، وهذا ما يتفق واغلب الطروحات والمفاهيم الجمالية لدى:(سقراط، أرسطو، كانت، شوبنهور..) لتحقيق الحق، والخير، والجمال، والمتعة الذهنية، والأخلاق، للمجتمع.

8.لم تتخذ العناصر الفنية جانبا أحاديا في الإرسال الدلالي أو الاشتغال الجمالي كلا على حدا، بل ذات اشتغال جماعي (بنيوي) هادف، ومتقدم في الأداء والتشكل، وبما يتفق وحداثة النشاط الإيمائي وتوسع الإمكانات الخيالية والاحترافية لمخرجي ومؤدي الأعمال الصامتة، وهذا ما يحقق عنصر الإحالة الدلالية التي يسعى لها الفن الإيمائي بشكل عام، والمتلقي بشكل خاص، إذ كانت هذه العناصر (السمع بصرية) واضحة الاشتغال والمقاصد في الإحالة.

9.حققت مؤثرات العينات دورا هاما في تشكيل بنية العمل الصامت، ومنها عمل (الولوج من..)، من حيث الحداثة والتوظيف غير المألوف (فنيا ودلاليا وجماليا)، عبر: ١) التنوع الحر في أنواع المؤثر ومن إيقاع وموسيقى وأغاني غربية. ٢) التحكم بها مباشرة من قبل الممثل فقط. ٣) حرية تنقل جهاز المؤثر من قبل الممثل من مكان إلى آخر، ومن ممثل إلى آخر، وداخل وخارج حلقة الجمهور.

الاستنتاجات

1.وظيفة العناصر السمع بصرية في التمثيل الصامت عملية بنائية مركبة تحمل دورا رئيسا في تركيب فكرة العمل وتحديد دلالاته الجمالية والفكرية، وإن هدفها الجمالي قائم على بناء علاقات بين عناصر التجربة وتحقق المعنى المرجو منه.

2.على الرغم من اختلاف العينات في طبيعة مكان العرض (علبة، شارع) والذي يخلق تغاير في العمل والانجاز الدلالي وفي تلقي العمل وصعوبة الإنتاج، كما إن عملية تهميش بعدي الزمان والمكان ناتج عن التركيز على الأزمات

الداخلية للشخصية كما في العينة الأولى (ماريونيت ماكبث)، والتركيز على الجانب الرمزي لفكرة العمل الإنسانية كما في العينة الثانية (الولوج من...)، وبالتالي فتح الباب واسعا لقراءة العمل جماليا ومعرفيا بدون قيود زمانية أو مكانية.

3.أن العناصر السمع بصرية، كبنية دلالية ظاهرة تكشف البنية الداخلية للعمل، تستمد وظيفتها عبر التشكل المنطقي لبنى العلاقات وان كانت ممثلة واقعاً معقداً متناقضاً في عينة البحث، وبالتالي الكشف عن البنى ألمعقده للواقع الخارجي، وكماً دلالياً من المعاني تعزز دورها الحسي وتعمق الصلة بالموضوع.

4.كي تتمكن العناصر السمع بصرية من تحقيق القيمة الجمالية والمعنى الفكري والنفسي المرجو منه في التجربة الإيمائية، وجب أن يمتلك الممثل قدرة (حسية، وذهنية، وأدائية) عالية في التقمص والتجسيد كي يكشف عن ذلك المحمول الدلالي المخفي في ظاهرها ويبرز دورها عبر ذلك الاستخدام الفريد والمتنوع لها، أي أن يحمل الممثل على عاتقه حملا مضاعفا في منح الأشياء دورها الدلالي.

5.العناصر السمع بصرية يمكن قراءتها كغاية في حد ذاتها كشكل جمالي، ووسيلة لفهم التجربة الجمالية، ونظام شكلي متحرك يستند إلى القراءات التأويلية والأعراف التداولية، فهي لا ترتكن إلى الثبات الدلالي، وعلى الرغم من اعتماد النمط الإيمائي على لغة الجسد (كتقليد عرفي) إلا أنها عنصر رئيس في التجارب الحداثوية.

التوصيات

1.يُوصي الباحث بإعادة تدريس مادة التمثيل الصامت لطلبة قسم الفنون المسرحية / جامعة بابل نظراً لما له من دور كبير في تنمية قدرات الطالب الأدائية والإيمائية، أسوة بكليات الفنون لجامعة البصرة والموصل، كمفردة منهجية في فرع التمثيل.

2.يوصي الباحث بإقامة مهرجان سنوي في قسم الفنون المسرحية يختص بتقديم العروض الإيمائية الصامتة، نظرا للتطور المعرفي الذهني والأدائي لطلبة وأساتذة القسم، يساهم فيه الجميع، كما يتخلل الفعالية تقديم البحوث المختصة في هذا المجال، مع الورش المكثفة في آلية الأداء الإيمائي.

3.يوص الباحث بقيام المؤسسات الفنية والثقافية ومنها دائرة السينما والمسرح (وزارة الثقافة) المتخصصة في مجال فنون الخشبة، تبني قيام مهرجان أو فعالية سنوية تهتم بتقديم العروض الإيمائية الصامتة، أسوة بالفرقة القومية للرقص الدرامي الحديث التي تأسست عام ٢٠١١ م ولم تزاول نشاطها ثانية، فالفن الإيمائي الصامت (المايم، والبانتومايم) هو الأقرب ثقافيا وبصريا وذهنيا إلى المتلقي المحلي، والعربي بشكل عام، من فن الرقص الحديث.

المقترحات

يقترح الباحث الدراسة الآتية :

1. الفروق الأدائية والشكلية بين نمطي المايم والبانتومايم الحديث.

المصادر

إبراهيم، زكريا : هيغل أو المثالية المطلقة، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٠.

.....،..... : مشكلة الفن، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦.

أصلان، أوديت : فن المسرح، ت : سامية احمد اسعد، القاهرة، مكتبة الانجلو ١٩٧٠

العبيدي، صلاح كاظم : لغة الصمت، جريدة الصباح، (بغداد)، العدد (٤٦٤)، الاثنين، ٢٤ كانون الثاني، ٢٠٠٥.

اوفسيانيكوف، م. وآخرون: موجز تأريخ النظريات الجمالية، ت : باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٠.

باختين، ميخائيل، قضية المضمون والمادة الأولية، ت. جميل نصيف التكريتي، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، العدد (٤) سنة (١٣)، ١٩٩٢.

باربا، أوجينا، وآخرون : طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، ت: سهير الجمل، القاهرة، ط٢،أكاديمية الفنون، ١٩٩٩.

بارو، جان لوي : الفن الدرامي والمايم، كتابات فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني المايم، تحرير : باري روف، ت: سامي صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١.

بدون اسم، الرواد في مجال التصميم المسرحي، النمسا، نشرة دولية، العدد، ١٩٧٩.

بدوي، أحمد زكي، وآخر، المعجم العربي الميسّر، القاهرة، دار الكتاب، ١٩٩١.

بوبوف، الكسي : التكامل في العرض المسرحي، ت: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٦.

بيسك، ليتز: الممثل وجسده، ت : الحسين علي يحيى، القاهرة، أكاديمية الفنون مركز اللغات، ١٩٩٦.

تايلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ج٢، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١.

توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٩٧.

توفيق، سعيد محمد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ،بيروت، التنوير للطباعة، ١٩٨٣.

حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،القاهرة،دار الشعب، ٢٠٠٠.

حمدي، صفية أحمد محي الدين : التصميم ألابتكاري لعروض التعبير الحركي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،٢٠٠٧.

دين، الكسندر :أسس الإخراج المسرحي،ت: سعدية غنيم،القاهرة،الهيئة العامة، ١٩٧٥.

ريد، هير : معنى الفن، ت: سامي خشبة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.

سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال ت. محمد مصطفى، بدوي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، د. ت.

شيبرد، ريجموند : التمثيل الصامت، ثلاثون درساً في التعبير الصامت، ت : سامي عبد الحميد، وليد شامل، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٩.

صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ٢، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

عباس، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية،الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧.

عبد الأمير، أحمد محمد : التمثيل الصامت بين الأداء والدلالة، مجلة المسرح، (سليمانية)، مجلة فرقة سلار، مجلة فصلية، العدد (١٥)، السنة (٣)، ٢٠١٠ م.

عبد الحميد، سامي، وآخر : مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد، ١٩٨٠.

عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٤.

.....،..... : عصر الصورة، السلبيات والايجابيات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ٢٠٠٥.

عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي، ت : يوسف الحلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٦٨.
كحيلة، محمود محمد: معجم مصطلحات المسرح والدراما،مصر ،هلا للنشر، ٢٠٠٨.
كرومي، عوني، وآخرون: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، عمان، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
كول، توبي، وآخر: الممثلون والتمثيل، تأريخ التمثيل، ت: ممدوح عدوان، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
لوكوك، جاك: المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ت: منى صفوت، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٧
ليبهارد، توماس: فن المايم والبانتومايم، ت: بيومي قنديل، القاهرة،الأسرة، ٢٠٠٥.
مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧.
مجدي، وهبة : معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
محمد، نصيف جاسم، وآخر، أسس التصميم الفني، بغداد، جامعة بغداد، د. ت.
مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها،بغداد، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٤.
.....،....: في فلسفة الجمال، من أفلاطون إلى سارتر،القاهرة، دارالثقافة للنشر، ١٩٧٤.
ميرهولد، فسيفولد: في الفن المسرحي ج١، ت : شريف شاكر، بيروت، ١٩٧٩.
نيلمز، هننغ: الإخراج المسرحي،ت : أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو،١٩٦١.
هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الشارقة، مركز الشارقة، ٢٠٠٢.
وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، لبنان، مكتبة لبنان، د. ب.
يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد،مطبعة سلمى الفنية، ١٩٨٨.
.....،.....: نظرات في فن التمثيل، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

ملحق (١): مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	فك من، يقضم من	محسن الشيخ	بغداد	١٩٩٦
٢	اللوحة	محسن الشيخ	بابل / نقابة الفنانين	١٩٩٦
٣	التفاحة	محسن الشيخ	بغداد	١٩٩٧
٤	ماريونيت ماكبث	جواد كاظم حسن (الحسب)	بغداد / منتدى المسرح	١٩٩٨
٥	محاولة لاغتيال الصمت	بشار عليوي	بابل / نقابة الفنانين	٢٠٠٠
٦	الذي ظل صامداً	بشار عليوي	بغداد	٢٠٠٠
٧	دعني ارتقي	بشار عليوي	بغداد / منتدى المسرح	٢٠٠١
٨	صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	بغداد	٢٠٠٣
٩	لاصقي إعلانات	د.أحمد محمد عبد الأمير	بابل / كلية الفنون الجميلة ورشة دمى للتمثيل الصامت	٢٠٠٥
١٠	عطيلو	أنس عبد الصمد	بغداد	٢٠٠٥
١١	انه يسكن ذاكرتي	بشار عليوي	السليمانية / معهد الفنون الجميلة	٢٠٠٦
١٢	الجدار	منعم سعيد	الديوانية	٢٠٠٦
١٣	الصوت الأصفر	ذو الفقار خضر	بابل / كلية الفنون الجميلة	٢٠٠٦
١٤	و. هـ. م.	ذو الفقار خضر	بابل / كلية الفنون الجميلة	٢٠٠٦
١٥	عوالم الذاكرة	بشار عليوي	بابل / نقابة الفنانين	٢٠٠٦
١٦	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أربيل أسبوع المدى الثقافي الخامس	٢٠٠٦

١٧	شارع وحياة	أنس عبد الصمد	بغداد	٢٠٠٨
١٨	ما بعد الحرف ومابعد النقطة	ذو الفقار خضر	بابل / نقابة الفنانين	٢٠٠٧
١٩	الطريق	منعم سعيد	الديوانية / معهد الفنون الجميلة	٢٠٠٨
٢٠	السينما تحت أقدام شارلي	د.أحمد محمد عبد الأمير	بابل / كلية الفنون الجميلة ورشة دمى للتمثيل الصامت	٢٠١٠
٢١	الولوج من الباب الضيق (مايم شوارع)	د.أحمد محمد عبد الأمير	سليمانية مهرجان مسرح الشوارع الدولي	٢٠١١
٢٢	صور من بلادي (مايم خيال الظل)	د.أحمد محمد عبد الأمير	بابل / كلية الفنون الجميلة ورشة دمى للتمثيل الصامت	٢٠١٢