التباين الفني إخراجيا لتشكيلات أداء مسرح البانتومايم

ا.م.د حازم عبد المجيد إسماعيل ، ا.م.د حيدر صالح دشر، سيف الدين علاء الدين

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

saif777saif44@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٣/ ٥/٣١

تاريخ القبول: ٢٠٢٣/ ٦/٦

ملخص البحث

يرتبط التباين بالتشكيلات البانتومايم الصامتة إرتباطا مباشراً؛ ليحدث التناسق والتنظيم لحركة المجاميع ورقصاتهم وطريقة توزيعهم؛ وليخلق التوازن الشكلي والجمالي في الصورة السينوغرافية، وعليه جاء البحث بأربعة فصول. تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي الذي تبلورت فيه مشكلة البحث التي تبحث عن (مستويات التباين الإخراجية في تشكيل عروض البانتومايم) وأهميته وهدف البحث وحدوده التي تمثلت في العرض المسرحي الموسوم (حدث في؟؟؟) الذي قدم على قاعة المسرح الوطني، ومن ثم تضمن تعريف المصطلحات (التباين الفني). أما الفصل الثاني وجاء بمبحثين الأول مفهوم التباين الفني. أما المبحث الثاني أشكال التمثيل الصامت، لينتهي بأهم المؤشرات التي توصل إليه البحث والإجراءات في الفصل الثالث التي تحلل مسرحية (حدث في؟؟؟)، ثم استعرض البحث النتائج وكانت كالاتي:

١. اعتمد تركيب فكرة المسرحية على الخيال والواقعية في موضوعاتها المتباينة من خلال تصوير طرائق الموت المتعددة والحوادث وعملية الرفض المستمر من قبل هذه الشخصيات.

٢. في المشهد الأول أعطى الضوء والإضاءة في هذا المشهد المكان هويته بمساعدة الموسيقى والأزياء وحركه الممثل، إذ نجد أن هناك تباين في تكوين هذه الصورة وتنظيمها وتراتبيتها من عنصر إلى آخر، إذ نجد التباين بين عنصر الموسيقى وحركه الممثل، ونجد إيقاع الموسيقى هو إيقاع تصاعدي يتناقض أو يتباين مع حركة الممثل البطيئة وأفعالها الآنية التلقائية، وأيضا التباين ما بين الإضاءة الحمراء وبين حركة الممثل وإضاءة الأدوات التي يستعملونها، وهناك تباين واضح في تشكيل هذه الصورة التي أوصلت لنا فكرة المشهد وعملية بناءه على وفق الرؤية الإخراجية. لينتهي البحث بأهم المصادر والمراجع.

كلمات مفتاحية: ١. التباين الفني ٢. تشكيلات الأداء ٣. مسرح البانتومايم

Abstract:

Contrast is directly related to the silent pantomime formations to create consistency and organization of the movement of the groups and their dances and the method of their distribution and to create a formal and aesthetic balance in the scenographic image. And its importance and the aim of the research and its limits, which were represented in the theatrical performance tagged that was presented at the National Theater hall, and then included the definition of terms (artistic contrast). The indicators reached by the research and the procedures in the third chapter that analyze the play to end the research with the most important sources and references specified in the fourth chapter.

1. The composition of the idea of the play relied on fantasy and realism in its various themes by depicting the multiple ways of death, accidents, and the process of continuous rejection by these characters.

2. In the first scene, the light and illumination in this scene gave the place its identity with the help of music, costumes, and the movement of the actor, as we find that there is a discrepancy in the formation, organization, and hierarchy of this image from one element to another, as we find the contrast between the element of music and the movement of the actor, and we find the rhythm of the music is an upward rhythm that contradicts Or it contrasts with the actor's slow movement and its instantaneous automatic actions, as well as the contrast between the red lighting and between the actor's movement and the lighting of the tools they use.

Keywords:1. Technical contrast 2. Performance lineups 3. Pantomime theatre.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تعددت مستويات تشكيل العرض المسرحي منذ العصور القديمة وحتى وقتنا الحالي؛ بسبب التطورات البيئية والدينية والاقتصادية والاجتماعية... الخ التي مرّت على الإنسان أو الفنان، وهذا انعكس على تطور الفنون واكتسابها أشكالاً جديدة مواكبة للعصر الذي تنتمي إليه، إذ تحولت الخطابات المسرحية من خطابات عاطفية حسية تثير عاطفة المتلقي إلى خطابات رمزية تخاطب العقل عن طريق وضع منظومة من العلامات أثناء تشكيل العرض المسرحي، وهذا أيضا انعكس على التمثيل الصامت أو (البانتومايم) إذا راجعنا التاريخ نجد إن البانتومايم مر بمجموعة من المراحل ساهمت في تطورها وتعدد مستوياته بدءاً من استعمال هذا الفن كلغة خطاب جسدي استعمله الإنسان القديم للتواصل مع القبيلة وايصال عمليه اصطياد الحيوانات لهم عن طريق استعمال الحركات الجسدية والرقصات والتمثيل أمامهم، وأيضا تطور هذا الفن ليصبح وسيله تعبدية دينية عند الأغريق، إذ استعمل الأغريق الرقصات الصامتة

وإرتداء جلود الحيوانات لتمجيد الآلهة هنا أصبح هذا الفن وسيله ذات مستوى ديني ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى وهي المرحلة الهزلية، إذ أصبح هذا الفن وسيلة؛ لإثارة الضحك والهزل عند الرومان عن طريق القيام بفواصل تقام بعد إنتهاء المعارك، إذ يقومون بإدخال مجموعة من المهرجين يقومون بحركات تثير الضحك والسخرية من العدو الخاسر وتغلب على هذا الشكل من المسرح ملامح التعري، إذ تكون هذه الأشكال والتحولات في مسرح البانتومايم قائمة على التباين في الفكر والتحول البيئي الذي أثّر على صناعة هذا الفن. إنّ التباين في الثقافات والتركيبات المجتمعية والكوارث كلها عوامل تأثر على رؤى صناعة هذا الفن، وتضعهم في تباين فردي فكري من مبدع إلى آخر في صناعة هذا الشكل من فنون المسرح، ومن هنا يأتي سؤال المشكلة: ما مستويات التباين الإخراجية في تشكيل عروض البانتومايم ؟

أهمية البحث:

١. أفاد المخرجون المسرحيون بالاطلاع على أشكال فن البانتومايم وطرائق اشتغاله.

٢. أفاد الممثلون والعاملون في مجال الفني على تطور طرق الأداء في فن البانتومايم.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على مستويات التباين في تشكيل عروض البانتومايم إخراجياً.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: ٢٠١٣_٢٠٢٣

الحدود المكانية: العراق.

الحدود الموضوعية: التباين الفني إخراجياً؛ لتشكيلات أداء فن البانتومايم في العراق.

تعريف المصطلحات:

١. التباين لغة:

ورد مصطلح (التباين) في معجم لسان العرب بمعنى "تباينت ألوان "و"تباينت آراء، وجهات نظر "و"تباين عناصر" (١٣٨، ب ت)

التباين اصطلاحا:

التباين في التنظيم الجمالي :

عرفه (ابو هنطش) بإنه "انتقال مفاجئ سريع من حال الرتابة إلى الإثارة، فهو يساعد على جلب الإنتباه، أو هو (الاختلاف) (محمود أبو هنطش،٢٠٠٠، ص١٠)

مفهوم التباين:

يرى (موسى وهبة) أن مفهوم التباين (يظهر بالمقارنة مع المعاني الدالة على المقابلة، مثل الاختلاف والعكس والتضاد والتناقض.. علاقة يطرحها الفكر في مباشرة للمعرفة يقيمها بين المواضيع على أساس التشابه واللاتشابه والتساوي والتفاوت) (موسى وهبة، ١٩٨٦، ص ٢٣٠)

كما عرف (البسيوني) بأنه (المقابلة بين شيئين بغية إظهار الفروق وهو فرق يلحظ عند مقابلة شيء بآخر) (محمود البسيوني، ١٩٨٠، ص٢١٣)

التعريف الإجرائي للتباين الفني:

وهو الاختلاف بين عنصرين في عملية تشكيل الصورة الفنية داخل بنية العمل الواحدة، وهذا الاختلاف قائم على اختلاف وظيفة كل عنصر من عناصر تشكيل الصورة، ولكن على الرغم من الاختلاف في عمل العناصر تبقى الدلالة واحدة في رسم صورة العرض الفني الجمالي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التباين وماهيته في الفن والمسرح

يعدّ التباين العنصر الأساس في بناء تشكيل البنية الأساسية للعمل الفني عن طريق جمع المتناقضات داخل البنية الواحدة، أي إنه أساس في تكوين الشكل المغاير للعمل الذي يربط بين العناصر المختلفة والمتناقضة بشكل تنظيمي وتراتبي في إنتاج الصورة البصرية لجوهر العمل. "إن للتباين رؤية معرفية تدخل في البنائي التشكيلي لكل علاقات التكوين ويمكن أن يعد الجمع بين طرفي النقيض في العمل الفني، أي هو اتحاد المتناقضات، ويعد التباين أحد أهم الوسائل التنظيمية في العمل الفني، والذي يمكن من خلاله عرض الوحدات الداخلية في التكوين ومحتوياته بطريقه تجعل العناصر المهمة قابلة للظهور بشكل واضح ومميز، وهو ما يساعد في إمكانية استثمارها لتحقيق السيادة وإرشاد المتلقي إلى هدفه وتمنحه وحدة الفكرة ضمن الإطار لعام" (روبرت جيلام سكوت، ١٩٨٠، ص٢)، إذ يقوم التباين داخل العمل الفني إلى توضيح الرؤية الفنية التي يريدها الفنان وإيصالها للمتلقي عن طريق هذه المتناقضات التي عند جمعها داخل البنية الواحدة ينتج منها دلالات واقعية وفكرية تذهب بالمتلقي إلى الفكرة أو جوهر العمل وتثير الإنتباه وتخاطب المتلقي فكرين وشعورين، فالتباين هو" في الواقع انتقال وقد يكون الانتقال سريعا أو بالتدرج من حالة إلى أخرى، فمن الهدوء إلى الفزع ومن الرتابة إلى الإثارة، فهو يساعد على جذب الانتباه، وللتباين أهمية كبيرة في الرغبة في التنوع المانع للملل البصري الذي ينجم عن الرتابة والتباين يحكم مقداره في العمل الفني الذوق، فبعض الأعمال الفنية تستلزم مزيدا من التباين لتذوقها الفني وبعضها لا تتطلب منه ذلك" (حمد عبد الله، ٢٠١١، ص١٣٦.١٣٧)

يساعد التباين في خلق الدهشة عن طريق الخلط بين المتغيرات التي تأثر في تكوين الشكل الجمالي " مبدأ التباين في العمل الفني يعطي حيوية ونشاطا ويستطيع أن يرشد المتلقي إلى الأشياء المهمة في العمل الفني ، أي إن التباين يهدف إلى إعطاء العمل الفني مزيدا من الحيوية والنشاط ويساعد في إبراز الموضوعات التي تستحق الإظهار، من خلال الاختلاف في عرض الوحدات الداخلة في العمل الفني فإذا تجاور لونان مثلا حار وبارد ينتج تضاد لوني.. فهو يبعد العمل الفني عن الرتابة والملل ويعبر عن الاختلافات، فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الاشياء". (شوقي إسماعيل،

١٩٩٩، ص٣١٠)، إذ يحصل التباين عن طريق تمازج العناصر المختلفة داخل العمل الفني بصورة عكسية "فالتباين هو أبعد من أن يكون تعاكساً مألوفاً، إذ تبرز الفروقات بشكل واضح وعلى سبيل المثال: شكلان يبدوان متشابهان ببعض العناصر ومختلفان في أخرى، فاختلافهما يبرز عندما يحصل التباين، كذلك شكل ما قد يبدو كبيرا عندما يرى لوحده لكنه يبدو أكبر عندما يقارن بالأشياء الصغيرة المجاورة له". (شيرين أحسان، ١٩٨٥، ص٤)

ومن أهم العناصر التي تنتج التباين "اللون من أهم مقومات طبيعة السطح، وهو عبارة عن إحساس ناتج عن عملية بيولوجية تتميز بالتكامل نتيجة لاستجابة المخ عن طريق العين، واللون عنصر أساس من عناصر العمل الفني وأكثرها تعبيرا لما يحمله من معان ورموز مباشرة؛ مما أثر في نفس الرائي بسبب الخاصية التي توثر في عواطفنا مباشرة، إذ يمتلك المشاهد تفاعلا عاطفيا مباشر مع اللون، وهو أهم القيم البنائية للعمل الفني وبنائه". (طه الخوالد،١٩٩٨، ص٢١) عند المزج بين اللونين داخل بينة العمل وتكوين شكل العمل الفني المعتمد على هذين اللونين الذين يحملان دلالات تثير المتلقي عاطفتين وشعورين وتنتج التباين وتهذب بالمتلقي إلى جوهر العمل والفكرة التي قد تذهب به إلى الحياة "يمثل اللون طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة في الفنون التشكيلية، إذ يعني ذلك انسجام السمة اللونية بتقنياتها المختلفة وتأثيراتها الفيزيائية على الإدراك البصري ومن ثم الإحساس بها، وللألوان أثرها في حياة الإنسان فمنها ترتاح له الرؤيا، ومنها ما يثير الانفعال فيها". (إياد حسين عبد الله،٢٠٠٨، ص٢) أي يعد اللون "مظهرا مهما للتعريف بأي شكل محسوس من خلال الصفة المتشكلة فيه نتيجة لسقوط الضوء عليه، ومن ثم يحصل تفاعل بين اللون والضوء الساقط علية لإنتاج أشعة ملونة من تحليل الضوء وتخضع عملية إنتاج إدراك اللون لعمليات فيزيائية وكيميائية وفسيولوجية، بحيث يبدو اللون عاملا مهما في توليد الصورة والدلالات واكتشافاتها ويضفي على طبيعة العمل الفني توافقات بنائية وذهنية تستكمل من خلال خصائص الجمال المتشكلة في القيم اللونية داخل بنية العمل الفني". (محمد علي علوان، ٢٠٠٦، ص١٠٠)

وكما نعلم إن اللون يخاطب الحالة النفسية للمتلقي ويثير المتلقي عاطفين والمزج بين اللونين متناقضين يحمل دلالات مختلفة تحرك المتلقي عاطفين وتشكل الصورة البصرية بمساعدة الضوء الذي يتيح للمتلقي كشف هذا الشكل المتباين. واللون هو "أحد عناصر العمل الفني ويدرك من خلال محصلة للتفاعل من ثلاث جوانب: كيفيات الضوء بكيفيات المادة العاكسة، كيفيات عمل الجهاز البصري، ويدخل اللون في التصميم لتأكيد سطح أو مجسم أو لتوحيد عناصر التصميم أو لإبراز مجسم عما يحيط به قد يحدث تأكيدات داخل المجسم نفسه لإظهار الخطوط". (إيهاب بسمارك الصيفي، ١٩٩٢، ص١)

ويقصد بتباين الألوان أي "اختلاف الألوان عن بعضها البعض عند تجاورها، فعندما يتجاور لونان مختلفان يكون التباين هو الزيادة في درجة الاختلاف بينهما، أي إن اللون الفاتح يبدو أفتح مما هو عليه فعلا، وإن اللون الغامق يظهر أغمق مما هو عليه، هذا هو التباين في درجة اللون، ويتصل بالتباين إن

ندرك أن هناك ظاهرة تسمى ظاهرة الإنتشار البصري، وهي إن المساحة الصغيرة من لون أبيض على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الحقيقية؛ لأن هذه المساحة البيضاء تضئ الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية وتبدو الأرض الغامقة كأنها تتناقص". (أحمد حافظ رشدان،١٩٧٠، ص٤٣)

من أهم العناصر التي يستند عليها جوهر العمل الفني هو الشكل الذي يخاطب المتلقي بصرين والتباين بين شكلين مختلفين داخل بنية العرض يساهم في يصال المتلقي إلى ماهية وهوية العمل الفني "ويتحقق التباين في الشكل من خلال الأشكال الهندسية والأشكال العضوية أو شكلين هندسيين أحدهما يختلف عن الأخر، إذ إن التباين في الخطوط المكونة للشكل من حيث استقامتها وانحنائها وتعرجاتها وانكسارها وكذلك اتجاهها تشكل أشكالا وهيئات مختلفة تختلف في قوة جذبها وحركتها، فالأشكال الهندسية على سبيل التمثيل لها قوة في حركة خطوطها وتتوافر فيها قوة جذب أكثر من الأشكال غير الهندسية، والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها". (مايرز برنادر، ٢٠٠٩، ص٢٤٥)

والتباين في الأشكال الهندسية يحمل كثير من الدلالات داخل العمل الفني، وهذه الأشكال المتباينة تذهب بالمتلقي إلى الرسالة التي يريد الفنان إيصالها؛ لذلك يعد الشكل أساس في تفسير رؤية الفنان للعمل الفني، "وهو جزء من الهيئة العامة للعمل الفني والذي من خلاله تنتج فكرة معينة تقدم للمتلقي، وهو رسم ذو بعدين كالدائرة والمربع والمستطيل والمثلث وهو من أهم العوامل في التركيب الجمعي للتكوين الإنشائي. لا بل إنه الأساس في التكوين العام، فالشكل وهو الحد الأساس لتفسير المضمون". (عمار عبد الحمزة، ٢٠٠٠، ص٥)

المبحث الثاني: التباين الفني لتشكيلات الأداء في مسرح البانتومايم

تعددت استعمالات المسرح الصامت لدى الأغريق، إذ اعتمدوا على الرقص الديني والدرامي وغيرها من الأشكال الاحتفالية المعتمدة على الجسد، فـ"الرقص عند اليونان جزءا لا يتجزأ من فن البانتوميم، إذ جاء متداخلا مع فن الرقص كأنه كل واحد متكامل". (اننجييف فاسيل، ٢٠٠٩، ص٣٢)

كانت مواضيع المايم مرتجلة، إذ يقوم الممثل بتشكيلات حركية إرتجالية تحمل أشكالاً طقسية على وفق أداء جماعي غير خاضع إلى قواعد الكوميديا والتراجيديا، بل هو شكل طقسي تعبدي يُبنى الفعل الدرامي الصامت فيه على الرقص الذي يخلق شكلاً جمالياً بمساعدة الأزياء والأقنعة والأكسسوارات التي توحي بجوّ المكان والطقس المقدم.

وبعد سقوط الدولة الرومانية تباين الرومان عن الأغريق في اعتمادهم على البالية كجزء من التمثيل الصامت "سقوط الدولة الرومانية، كانت المسرحيات الماجنة تواصل نشاطها بنجاح، وكان هناك التمثيل الصامت، وهو نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات، بينما يقوم الممثل بأداء الأدوار واحداً بعد الآخر، ويبدو إن هذا كان في أساسه لعبة يلهو بها البلاط الأمبراطوري المتحلل" (عقيل مهدي يوسف، ١٩٨٨، ص٣٢). تباين الرومان عن الأغريق في مواضع المسرح الصامت (البانتومايم)، إذ لم يعتمدوا على الأساطير، بل" اعتمدت مواضيع التمثيل الصامت لدى الرومان على الميثولوجيا، وهذا يعني أن

هنالك مجالا كثيرا لقصص المغامرات والمساخر وغير ذلك، وكان هناك متحدث يتحدث خارج المسرح في تلك العروض، اما الممثلون أنفسهم فلم يكونوا يتكلمون". (عبد الحميد، سامي (و) وليد شامل، ١٩٩٩، ص١٦)

تباين الرومان أيضا عن الأغريق في البحث عن مواضيع وأشكال تثير المتعة والنشوة بحثا عن التسلية في مشاهدة المعارك وطرائق القتل في الميادين والاحتفالات التي تقدم لديهم، وكانوا يستعملون العبيد في تقديم مبارزات حتى الموت لغرض التسلية وأيضا استعمال المجرمين المحكوم عليهم بالإعدام في هذه المبارزات "كانت حبكة المايم في ذلك الوقت تدور حول مشاهد الفسق والرذائل، وتشير بعض الأدلة إلى أن أعمال الفسق كانت تقدم على مسارح المايم في عصر الإمبراطورية الرومانية، بل إن مناظر الإعدام كانت تقدم على المسارح باستعمال المجرمين بدل الممثلين". (جون رسل تيلر، ١٩٩٠، ص٣٨١)

تباين الرومان عن الأغريق في جعل التمثيل الصامت وسيلة للتسلية عن طريق التقليد وخلق المتعة، إذ تبلورت ملامح هذا الفن عندهم بشكل واضح، إذ كان اعتمادهم بشكل أساس على الأداء الجسدي والإيماءات والتشكيلات الحركية عكس الأغريق الذين أضافوا إلى الحركة والجسد الكلمات الملفوظة، وكان البانتومايم عند الرومان يطلق على "الممثل الذي يقوم بتمثيل قصة أسطورية ويقلد جميع الشخصيات عن طريق الإيماءات وحركات الجسم وحدها، وعملية التقديم نفسها سميت بالبانتومايم، يقدمها ممثل يؤدي بمساعدة أقنعة متعددة، أدوار من حكايات خرافية" (عثمان عبد المعطي، ١٩٩٦، ص٤٠) إنّ طابع التسلية وخلق المتعة في التمثيل الصامت (البانتومايم) انعكس بشكل سلبي على ممثل (البانتومايم)، إذ كانت العروض التي تقدم من هذا الفن تثير متعة الطبقات الحاكمة وكان هدف المتعة والتسلية هو أساس العرض مهما كانت الظروف والطرائق المتبعة للوصول إلى هذا الهدف؛ لذلك كان الممثلون هم من طبقة العبيد وكان التمثيل "عند الرومان من المهن المحتقرة في فترة من فترات التاريخ، فمعظم الممثلين فيها كانوا من العبيد، ولم يكن الممثل يتمتع بالحقوق التي يتمتع بها المواطن الروماني". (شلدون تشيني، ١٩٦٨، ص١٤٢)

ومن هنا نجد إن التمثيل الصامت (البانتومايم) عند الرومان تباين عن باقي المسارح الأخرى بالنقاط الآتية:

١. كانوا يرتجلون حواراتهم وإيماءاتهم على المسرح.
٢. شخصياتهم المؤداة كانت أقل تقليدية وأكثر تنويعاً.
٣. اعتمدوا على إيماءات وتعابير الوجه للتأثير على الجمهور.
٤. استعانوا بممثلات لأداء الأدوار النسائية.
٥. اتخذوا من موضوعة الغرائز والحاجات مرتكزاً لهم في أعمالهم؛ لذا حازوا على إعجاب الجمهور. (أدوين ديور، ١٩٩٨، ص١١٠)

استمر مسرح البانتومايم من الرومان امتداد إلى القرون الوسطى " كما أن الإيمائيين الذين تمتعوا بأكبر قدر من الشعبية هم فنانوا المسرح الروماني، والذين استطاعوا الصمود والبقاء خلال المرحلة الأولى في الفترة المسيحية، ثم خلال العصور الوسطى". (كوي كول وآخر، ١٩٩٧، ص٨٣.٨٤)

والتباين في المسرح في القرون الوسطى عما سبقه بعد منع المسرح في تلك الحقبة وتحوله إلى هدف التبشير للدين المسيحي، إذ كانت العروض تقام داخل الكنيسة، ومواضيعها كانت مأخوذة من الكتاب المقدس، ولذلك ظهرت فرق جوالة تستعمل الإيماءة، وحركات الجسد تحمل مواضيع تختلف عما جاءت بها الكنيسة، اذ كان المسرح الصامت (البانتومايم) يحمل طابع شعبي معتمد على "رقصات السيوف الشعبية والتمثيليات الايمائية الصامتة، وكلاهما فرعان متطوران عن الاحتفالات الشعبية التي تفرعت بدورها عن طقوسها قبل العصر المسيحي، وسنرى إن رقصات السيوف الشعبية هذه هي التمثيليات الصامتة، ستؤديان أخيرا إلى المسرحية الدنيوية والتي لا شأن لها في الدين". (شلدون تشيني، ١٩٦٨، ص٢٠٥)

وقد كانت العروض الصامتة تقدم في الشوارع والحدائق والأسواق، وهذا تباين واضح بين المسرح الصامت في القرون الوسطى والمسرح الصامت عند الأغريق والرومان، وهذه الأشكال المعتمدة على حركة الجسد والإيماءة كانت بدايات لظهور كوميديا ديلارتي التي تباينت عما سبقها من الأشكال المسرحية في اعتمادها على الارتجال وهنا نجد "الأداء التمثيلي الصامت في المسرح الديلارتي وتصميم حركته كان قد اعتمد على فكرة عمل محددة سلفا وهو آني ارتجالي معتمد على قدرة الممثل وخبرته الأدائية، ومن هذا المنطلق، تصبح البنى الإيمائية ذات دلالات معرفية عقلية إرتجالية تركن إلى مرونة الأداء". (احمد محمد عبد الامير،٢٠١٧، ص١٩)

أما التباين المسرح الشرقي عما سبقه في اعتماده التشكيلات الجسدية الراقصة التي تحمل حركات وإيماءات متعددة تهدف إلى إثارة المتلقي وتحفز الاستجابة لديه، إذ نجد إن المسرح الشرقي يعتمد اعتماداً رئيسياً على التمثيل الصامت الذي يحمل دلالات تخاطب ذهن المتلقي عن طريق التشكيلات الأدائية البصرية، ومن ثم فإن "المسرح الشرقي الهندي والصيني والياباني اعتمد كليا على الصامت، فالرقص الهندي ومسرح الكابوكي واوبرا بكين تعتمد كلها على الأداء الصامت". (عبد الرزاق، وسامي عبد الحميد، ١٩٩٨، ص١٤٠)

ومن أهم أنوع المسرح الشرقي هو المسرح الهندي الذي تباين وتميز عن باقي المسارح مثل المسرح الأغريقي والروماني ومسرح القرون الوسطى في اعتماده على حركة الممثل والرقصات المتعددة التي تحفز حواس المتلقي وتخاطب ذهنه وكانت التشكيلات الحركية الصامتة في هذا المسرح تحمل الطابع الديني الاحتفالي، فاستعملت فيها الموسيقى كعنصر مساند لحركة الممثل التي كانت تحمل الطابع الاحترافي لتباين هذا المسرح عن ما سبقه "إشعار (المهابهارتا) و(الرامايانا) والعنصر الأساس فيه الحركة والايماءة والرقص، إذ لا أقنعة ولا ديكور أو مناظر تعين الممثل على إيصال المعنى، فالمنصة مكشوفة توحي بثقل المهمة على الممثل الراقص ومهارته الجسدية العالية". (احمد محمد عبد الأمير، ٢٠١٧، ص١٨)

وأيضا تباين المسرح الهندي عن المسرح الشرقية الأخرى اعتماده على الألوان مع الحركة التي تحمل صوراً رمزية بدلالات مختلفة ومن أهمها "فاللون الذهبي يشير إلى الشمس واللون البرتقالي يشير إلى الإله، واللون الأحمر يشير إلى الطبقات العليا،بينما يشير اللون الأزرق إلى الطبقات الدنيا من المجتمع" (بدري حسون وسامي عبد الحميد، ١٩٨٠، ص٦٨.٦٧) ركز المسرح الهندي إلى التمثيل الصامت حركيا، وكان "أشبه بالرقص دقيقا في الحركة ورمزيا وخاضعا لقواعد محددة، إذ ليس مسموحا للممثل إرتجالا وإبتكار إيماءات خاصة أو إنفعالية، فهو مسرح شكلي وأقل تصويراً للانفعال، وهو نتاج مدروس لعمل الإرادة الواعية أو ما يسمى (عقلنة الجسد)، فالممثل مدرب على إيماءات تقليدية ذات شبكة من الدلالات يتجاوب معها المتلقي". (احمد محمد عبد الأمير، ٢٠١٧، ص١٩)

والممثل هنا يقوم بحركات رمزية تشير إلى أفعال يومية حركية من دون الاعتماد على أدوات مستعملة معتمدة على الجسد والحركات المبالغ بها و"باعتمادهم الكبير على قدرة الممثل وتعبيراته الإيمائية الصامتة المتقنة التي تثير خيالات المشاهد برمزية الحركة، إذ يستطيع الممثل أن يتسلق الدرج بمجرد رفع إحدى قدميه عالياً فوق الأرض بعد القدم الأخرى، أو يقطع الطريق من بكين إلى التبت بالمشي بضع مرات حول السجادة المفروشة، كما أن إلقاء رأسه إلى الوراء إيماءة بأنه قد شُنِق" (شلدون تشيني، ١٩٦٨، ص١٨٠)

أما المسرح الصيني فقد تباين عن المسرح الهندي باستعمال الرقص والغناء والحركات الجسدية والأزياء والمكياج، وأضا ظهور الأوبرا، ولكن المسرح الصيني تشابه مع المسرح الهندي، إذ اعتمدت أيضا على الطقوس والاحتفالات إلاّ أنها تباينت معه في اعتمادها على تحفيز الخيال من خلال التمثيل الصامت وإيماءاته التي ترسمها الرؤية الإخراجية، وهنا نجد إن التباين يحدث داخل العملية الإخراجية التي تدفع المتلقي إلى الإبحار في الخيال، إذ يقوم "الممثلون بالتعبير عن الكثير من الأفعال والأشكال المسرحية بالصامت، كالدق على الأبواب أو الصعود على السلم، وقد استعمل الأثاث والأدوات بدلاً من المنظر، فبمجرد وضع الكراسي والمنضدة على المسرح يشير إلى مكان المحكمة أو القاعة الملكية، وقد تستعمل الكراسي كشجرة أو حائط، وقد تستعمل المنضدة لتمثيل تل أو جسر، وتمثل الستارة ممراً جبليا". (بدري حسون وسامي عبد الحميد، ١٩٨٠، ص٦٨)

واعتمد المسرح الصيني على الاوبرا متباينا عما سبقه من المسارح وعلى الاداء التمثيلي الصامت المندمج مع الاغاني والموسيقى الذي يكون تشكيلات حركية بصرية معتمدة على الاداء والموسيقى والازياء والغناء، وهذا يأتي نتيجة تقسيم الى قسمين اولهما "التمثيل فالمسرح الصيني مصمم لها على ابراز التمثيل ويعطيه القسط الاكبر من الاهمية، اما النوع الثاني فهو التأثير الذي تحدثه الاوبرا وتبعثه في النفس الموسيقى والتوزيع الغنائي الممتزج بالفضائل ذات الصيغة المسرحية التمثيلية". (عبد الكريم عبود، ٢٠١٤، ص١٤٦.١٤٧)

أما المسرح الياباني تباين عن المسارح الشرقية الأخرى في إعتماده على الرقص وحركة الجسد الصامتة بالشكل الأكبر وإبتعاده عن الكلمة المنطوقة في إيصال جوهر العرض، إذ كانت التشكيلات الجسدية الصامتة هي الأساس في خلق جماليات العرض البصرية وإيصال هدف العمل، وهناك نوعان من المسرح الياباني "هما (مسرح النو والمسرح الكابوكي) وهذان النوعان قائمان على التفاوت الذي خلقه نظام الحكم الطبقي الياباني... وعلى الرغم تمسك كل نوع بخصوصية ومنطلقات نشأته إلّا أن النوعين يظلان من الأشكال الإبداعية والجمالية التي أنتجتهم اليابان على مستوى تقنين العرض من خلال استعمال مفردات العرض بلغة بصرية قادرة على تفجير المعاني الجمالية والفكرية النابعة من الصميم، وصلب اليابانيين لفنونهم". (عبد الكريم عبود، ٢٠١٤، ص١٤٧)

وأيضا تباين المسرح الصيني في استعماله الدمى والأقنعة ذات الدلالات والإيقاع والديكورات الرمزية التي تعطي معاني أخرى تختلف وتتباين مع الشكل الخارجي لها"كون التمثيل كان مزيج من الحركات الإيمائية، والرقص، والغناء، وقد استعمل المسرح الياباني الأقنعة ذات الدلالات المختلفة، واستعمل أيضا الألوان بشكل رمزي، واستعملت قطع من الديكور للدلالة فقط، فالسجادة البيضاء مثلا تشير الى الثلج، والسجادة الزرقاء تشير إلى الماء، والسجادة الرمادية تشير إلى الأرض". (بدري حسون وسامي عبد الحميد، ١٩٨٠، ص٦٨)

وهناك تباين في المسرح الصيني بين المسرح (الكابوكي) ومسرح (النو)، إذ نجد إن اشتغالات مسرح النو تركز على إن " العرض يخضع إلى نظام متكامل يكتسب منه قيمه الجمالية والفكرية ودلالته الرمزية، إذ نرى هذا الكمال الفني متجسداً بالتقاليد الفنية الثابتة والقائمة على خصائص معينة من الإيماء الذي تشير فيه المفردات باستعمالاتها الحركية على المسرح. وتأسس مسرح النو متأثر بالطابع الديني سمي (نو) وكان مؤسسه (زيامي موتوكيو) (1363-1444) وهو الذي وضع جماليات هذا النوع التقليدي من المسرحيات، وكان التأثير الأساسي للنو هو الديانة البوذي"(احمد محمد عبد الامير،٢٠١٧، ص١٩) وتباين المسرح الكابوكي في أفكاره الدينية وطرق تجسيدها على المسرح، إذ كان الرقص في هذا المسرح يمثل حركات تعود إلى الآلهة، وتأكد أن الآلهة هي من ابتكرت هذه الرقصات، وهذا تباين كبير في مفهوم الإشتغال الإخراجي والأدائي الصامت مختلف تماما عن المسارح الأخرى، إذ "تروى إحدى الأساطير أن الرقص الذي نشأت منه مسرحية (نو) رقص إبتدعته الآلهة؛ وذلك حينما اختبأت إحدى الربات من جماعة الآلهة، وهي ربة الشمس ذات الأهمية القصوى لمدة طويلة في كهف السماء الصخري؛ مما كان سبباً في ظلام دامس شمل أرجاء العالم، فابتكر أحد الآلهة رقصة قام أحد منهم بأدائها، وكان أداؤه فوق قمة جفنة مقلوبة، وقد اقبلت ربة الشمس لترى ماذا كان هذا الصوت الأجوف الذي كانت تحدثه أقدام الإله الراقص". (شلدون تشيني،١٩٦٨، ص١٨٦)

أما المسرح الكابوكي تباين عن مسرح النو في عدم اعتماده على تعابير الوجه والغناء وقدم أشكال وتشكيلات بصرية تعتمد على الإيماءة في الحركة، وتحمل دلالات مشهدية مسبقة للمتلقي، إذ "يحيل

الماكياج كما في مسرح (النو) التعابير المرسومة على قناع الممثل في مسرح (الكابوكي) محل الإيماءة، ويكون الإرتكاز معتمداً على قدرة الممثل الحركية والإيمائية في خلق البيئة المادية، وهي ذات قواعد وأصول معروفة سلفا عند المشاهد، وهي تمتاز بالإتقان". (احمد محمد عبد الامير،٢٠١٧، ص١٩) وتباين المسرح الكابوكي درامين في موضوعاته عن مسرح النو وبقية المسارح الشرقية، إذ حاول الإبتعاد عن المواضيع الدينية في تشكيل العرض. ومن أهم أنواع الدراما في هذا المسرح:

١. المسرحية التاريخية وتتحدث عن قيم الساموراي.
٢. رقصة تمثل قصص ممزوجة بالعاطفة.
٣. دراما تتحدث عن أحداث في أوساط التجار والصناعيين والحرفيين.
٤. الرقصة المضحكة مع (الكابوكي) ابتعد المسرح الياباني عن الأصل الديني وتحول إلى الممارسة المدنية الدنيوية". (بدري حسون وسامي عبد الحميد،١٩٨٠، ص٦٨)

ويرى (مارسيل مارسو) أن التمثيل الصامت هو" التمثيل الإيمائي فن إتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا في الترجمة التشكيلية، في كلام الجسد يرتسم فن التمثيل الإيمائي". (علي مزاحم،٢٠٠٤، ص٧)

وأيضا تباين المسرح الصامت في انكلترا في اعتماده على أربعة أنواع من المسرح هي "الاوبرالي، والمشهدي، والرقص الإيمائي، والمحاكي، إذ كانت القصة تروى عن طريق الحركات التعبيرية الصامتة، والتمثيل الصامت بأداء مسرحي تأتي عن طريق فرق فرنسية وإيطالية " (الادريس نيكول،١٩٨٠، ص٢٣١).

وهنا شهد التمثيل الصامت قبول واسع لدى الجمهور؛ بسبب محاولة إثارة الكوميديا وتكوين الأشكال الراقصة غير المألوفة لدى الجمهور وتحريك جانب الدهشة والمتعة لديه، وأيضا ظهر الباليه في هذا الحقبة الزمنية والذي تباين عن باقي الأداءات الصامتة والذي اعتمد على أنّ التعبير الإيمائي (التمثيل الصامت)؛ يكون مشحوناً دائماً بشحنات شعورية، فضلاً عن أنه أكثر تحرراً من الباليه الذي يغلب عليه الطابع الحرفي المقنن". (علي عبد الله،١٩٩٥، ص٤٥) وقد كان يطلق على المواضيع التي تقدم عن طريق رقصات الباليه في القرن الثامن عشر بالبانتومايم والعروض التي يقدمها الممثلون الاستعراضيون (المهرجون) والتي كانت مواضيع مسرحياتهم تتباين عن الباليه، إذ إن الباليه رقص شعوري، أما العروض التي يقدمها المهرجون في تلك الحقبة كانت تحمل مواضيع كوميديا تصل إلى مرحلة الإسفاف والمبالغة في الطرح والتعبير.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١. يشكل التباين قيمة أساسية في بناء تنظيم البنية الأساسية للعمل الفني عن طريق جمع المتناقضات داخل البنية الواحدة، أي إنه أساس في تكوين الشكل المغاير للعمل الذي يربط بين العناصر المختلفة والمتناقضة بشكل تنظيمي وتراتبي الإنتاج الصورة البصرية لجوهر العمل.

٢. يوضح التباين الرؤية الفنية التي ينتجها الفنان وإيصالها للمتلقي عن طريق هذه المتناقضات بتوافق جمالي نحو البنية الواحدة، بما ينتج منها دلالات واقعية وفكرية تذهب بالمتلقي الى الفكرة أو جوهر العمل وتثير الإنتباه وتخاطبه فكرياً وشعورياً.

٣. يعد عنصر الدهشة تباينا داخل العمل الفني، عن طريق الخلط بين المتغيرات التي تأثر في تكوين الشكل الجمالي، عن طريق تمازج العناصر المختلفة داخل العمل الفني بصورة عكسية.

٤. يشكل التباين في اللون بصراً وعنصراً يخاطب الحالة النفسية للمتلقي ويثير المتلقي عاطفيا، والمزج بين اللونين المتناقضين يحمل دلالات مختلفة تحرك وتشكل الصورة البصرية بمساعدة الضوء الذي يتيح للمتلقي عملية الكشف عن أسرار العرض.

٥. يهدف التباين لِلغة جديدة إلى استفزاز خيال عن طريق الأشكال والصور الشعرية المتناقضة التي تحمل دلالات وأفكار ومواضيع أثرت في الحياة الواقعية للإنسان.

٦. يعد التباين في المكان عنصر أساسي في معرفة الحالة المناخية للعرض وعملية انتقال الحدث من مكان إلى آخر داخل المشهد الواحد.

الفصل الثالث

مجتمع البحث: –

يتضمن مجتمع البحث المسرحيات التي عرضت في المهرجانات العراقية لمسرح البانتومايم التي حدد الباحث بها سنة العرض من الحقبة الزمنية (٢٠١٣– ٢٠٢٣).

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	المكان	السنة
١	حدث في؟	صلاح عبد الستار الربيعي	صلاح عبد الستار الربيعي	بغداد	٢٠١٣
٢	السندباد	أحمد محمد عبد الامير	أحمد محمد عبد الامير	بغداد	٢٠١٨
٣	Gate	حليم هاتف	حليم هاتف	بغداد	٢٠٢٣

اختار الباحث العينة بموجب الخطوات الآتية: –

١. تطابق ما جاء من مؤشرات الإطار النظري التي عدّها الباحث صياغتها كسؤال معيار بما يضمن الآلية البحثية وعرضها على لجنة الخبراء.

٢. يستفيد الباحث من مشاهدة العروض المسرحية والمقابلات مع المخرجين والممثلين التي سهلت علية تحليل العينة.

٣. توفر أقراص ونسخ الأصلية (الأقراص المدمجة)؛ مما أتاح للباحث مشاهدة العروض وتحليليها.

٤. تتوافر فيها الخصائص والشروط الواجب تواجدها في عروض مسرح البانتومايم.

٣-منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث لكي يصل إلى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع هدف البحث ونتائجه واستنتاجاته.

٤-أداة البحث: -

لأجل تحقيق الغرض من البحث ولعدم توفر أداة سابقة (التباين الفني إخراجيا لتشكيلات أداء فن البانتومايم المسرحي) وجد الباحث لزاما عليه أن يقوم ببناء أداة لقياس موضوع البحث، وعليه قام الباحث بالخطوات التي من خلالها استطاع بناء أداة بحثه: -

١. اعتمد الباحث على المؤشرات التي استخلصها من الإطار النظري.

٢. المقابلات مع المخرجين والممثلين المشاركين في العروض مسرح البانتومام

٣. توفر اقراص كافية مدمجة للعروض الذي اختارها الباحث في تحليل عينة بحثه.

مسرحية (حدث في؟)

تأليف وإخراج: (صلاح عبد الستار الربيعي)

فكرة المسرحية

تتحدث عن شركة من الفضاء تحاول إعادة بناء كوكب الارض في المستقبل، وتهبط هذه الشركة في مكان مهجور أشبه بالمسرح في العراق، أي إن المكان هو أحد مسارح العراق بعد تعرضه إلى الدمار؛ بسبب الصراعات المستقبلية. تدخل هذه الشركة إلى هذا المسرح محاولة إعادة بناءه. أثناء عملية البحث والتنقيب عما هو موجود من بقايا وذكريات هذا المكان تجد قرصاً ليزريا، يحاول الأشخاص تشغيله، وهنا يظهر لنا إنتقال زمني ما بين الماضي والحاضر، إذ تظهر فرقة الإنشاد التي كانت تعمل في الماضي داخل هذا المسرح وهم يؤدون تمارينهم اليومية محاولين ترديد أنشودة الحرية، وهم يصورون لنا المشاكل الاجتماعية والسياسية التي تمر في العراق عن طريق حركة الجسد والإيماءة والعزف، إذ يخرجون من تحت الأرض محاولين تجسيد أو تصوير ما حدث لهم في تلك الحقبة القديمة من الزمن معالجين جميع المشاكل السياسية والاقتصادية التي مرّت بالعراق منها الطائفية والاختلاف في الأفكار ومنها الحرب التي لا جدوى منها غير الموت، إذ صورت لنا فكرة هذا العمل على أن الإنسان عبارة عن رقم الإنسان في تلك الحقبة في العمل مجموعة من الأرقام والإحصائيات التي توضع بشكل استهلاكي إلى الذين يصنعون الحروب ويصدرون الموت، وأيضا حقبة البحث عن خلاص من هذا الواقع المروع ومحاولة المغادرة من هذا المكان أو من هذا المجتمع باحثاً عن ملاذ آمن يستطيعون فيه تقديم هذه الأنشودة ألا وهي أنشودة الحرية، ولكن في فكرة العمل نجد أن كل هذه المحاولات هي محاولات يائسة، وهناك دائما قوة خفية تمنعهم من تقديم هذه الأنشودة حتى يصل إلى أن هذه الأنشودة لو قدموها تصبح خطراً على حياتهم، وقد يتعرضون للموت بأبشع الطرق، ولكن هذه الشخصيات قبلت مصيرها ورددت الأنشودة وتعرضت للموت، وهي تردد هذه الأنشودة. هنا نجد أن الفكرة خيالية في تكوينها، واقعية في موضوعاتها تعكس الواقع العراقي منذ ٢٠٠٣ وإلى يومنا هذا، مصورة جميع ما مرّ به الفرد العراقي من ضغوطات ومشاكل

صنعتها السلطات ومن أهمها تكميم الأفواه وعدم قدرة الفرد العراقي التخلص من هذه المشاكل والصراعات التي لا جدوى منها والتي دائما ما يكون إنتاجها الموت، فالأنشودة التي حاولت هذه الفرقة إنشادها هي الصوت الرافض لكل هذه الصراعات وأيضا هي الصوت الرافض للموت وتعدد طرقه، فماتوا وهم يرددون هذه الأنشودة ويعزفونها بآلاتهم وأجسادهم حتى تصاعدت أرواحهم. وهنا يعود بنا المؤلف إلى المستقبل وعمليه التنقيب، إذ تقوم شركة البناء والتنقيب إلى محاوله التخلص من هذا القرص الليزري وكسره، دلالة على رفضهم لهذا الواقع ومحاولة التخلص من الأخطاء التي حصلت في الماضي.

الفصل الرابع

النتائج

١. اعتمد تركيب فكرة المسرحية على الخيال والواقعية في موضوعاتها المتباينة من خلال تصوير طرائق الموت المتعددة والحوادث وعملية الرفض المستمر من قبل هذه الشخصيات.

٢. في المشهد الأول أعطى الضوء والإضاءة في هذا المشهد المكان هويته بمساعدة الموسيقى والأزياء وحركه الممثل، إذ نجد أن هناك تباين في تكوين هذه الصورة وتنظيمها وتراتبيتها من عنصر إلى آخر، إذ نجد التباين بين عنصر الموسيقى وحركه الممثل، ونجد إيقاع الموسيقى هو إيقاع تصاعدي يتناقض أو يتباين مع حركة الممثل البطيئة وأفعالها الآنية التلقائية، وأيضا التباين ما بين الإضاءة الحمراء وبين حركة الممثل وإضاءة الأدوات التي يستعملونها، وهناك تباين واضح في تشكيل هذه الصورة التي أوصلت لنا فكرة المشهد وعملية بناءه على وفق الرؤية الإخراجية.

٣. انتج التباين في استعمال مستويات المسرح من عمق المسرح إلى وسط الوسط، وهنا التباين في بنائية الفعل والذي تمثل في خروج الممثلين من قطع الديكور، فنلاحظ التباين هنا في هذه الصورة وتكوينها يكمن في أن المخرج بدأ الفعل الأدائي في عمق المسرح ثم يتحول بصورة مباشرة الى الوسط؛ لنجد صورة متقنة في تسلسل الفعل ومتباينة في نوع الفعل، وإذ تمثل في إن لكل يد تخرج حركة أو أداء يتباين ويتناقض مع الأخرى؛ لتكوين صورة أو شكل قائم على التباين في الأداء والعناصر وليشكل فوضى مرتبة، إذ نجد تداخل وتناقض في أن واحد بين الضوء والحركة وشكل الممثل والمكان الذي خرج منه والموسيقى وأداء المجموعة.

٤. أوحى التباين والإختلاف في الأداء الجسدي وحركة الممثل ولون الإضاءة وتصاعد الموسيقى لنا بأنها عملية بحث، وهذه الصورة شكلت عناصر العرض بصورة متباينة ومختلفة صنعت لنا هذه الدلالة ووصولها لنا عن طريق الأداء الجسدي والضوء والموسيقى لإيضاح ماهية هذه الشخصيات، وماذا تريد. وأيضا نجد في هذه الصورة تباين عنصر الضوء بألوانه الأخضر والأحمر والأزرق مع لون الغبار المتصاعد؛ نتيجة حركه الممثلين في عملية البحث، ليشكل هذا التباين صورة جمالية تخاطب المتلقي فكريا عن طريق مجموعة من الدلالات التي توحي للمتلقي جو المكان وتوضح دلالة على أن هذه الشخصيات من الماضي بإستعمال دلالة الغبار المتصاعد من هذه الأجساد.

الاستنتاجات

١. إنّ التباين في مسرح البانتومايم قائم على التحول المشهدي من حدث إلى آخر عن طريق دعم عناصر العرض للفعل الأدائي الذي يقوم به الممثل.
٢. يحتاج المخرج في مسرح البانتومايم إلى الخيال في تكوين الفكرة وتباين أحداثها، وتجسيدها على خشبة المسرح بتنوع أسلوبي يحمل دلالات توصلنا إلى جوهر المسرحية.
٣. اعتماد الممثل على التنوع في الأداء، عن طريق التعرف على أجناس هذا الفن الأخرى من الرقص التعبيري والكيركراف والرقص الحديث واعتماده أيضا على الحركات اليومية في إيصال المواضيع الواقعية التي تجسده.
٤. إن التحول في طريقة استعمال الديكور من مشهد إلى آخر، وتنوع وتباين وظيفته يعطي جمالية صورية تدعم أسلوب المخرج وفكرة العرض.
٥. يدعم التحول الايقاعي في الموسيقى أداء الممثل الجسدي، ويوضح دلالة الفعل الذي يقوم به الممثل وإيصاله إلى المتلقي بطريقه حسية شعورية.
٦. إن تعدد أجناس وألوان المسرح داخل العمل الواحد يعطي التنوع في أسلوب المخرج، وخلق عنصر الدهشة والإستمرارية في التلقي.

المصادر والمرجع

الكتب

١. احمد حافظ، فتح الباب عبد الحليم: التصميم في الفنون التشكيلية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠
٢. احمد سلمان عطية: الإتجاهات الإخراجية الحديثة، ط١، بابل، مؤسسة دار الصادق الثقافية،٢٠١٢
٣. احمد محمد عبد الامير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، ط١، دار الأيام للنشر والتوزيع)
٤. ادوارد جردون كريج: في فن المسرح، ط ١، ت: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٦.
٥. اردش سعد: المخرج في المسرح المعاصر، ط١، الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩.
٦. اريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، ط١، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
٧. أصلان، أوديت: فن المسرح، ت: سامية أحمد أسعد، ج ٢، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٠.
٨. افنر، جيمز رووز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ت: أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٧.
٩. انتونان آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية اسعد، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
١٠. انجييف فاسيل: فن البانتوميم التمثيل الصامت، ت: محمد عبد الرحمن الجبوري واخرون، ط1، مكتب الفتح، بغداد،2009.

١١. أونا شودهورى، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: أمين حسين الرباط، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار،٢٠٠٠.
١٢. إياد حسين عبد الله: نظرية الجمال في فن التصميم.
١٣. اينز كرستوفر: المسرح الطليعي، ط ١، ت: سامح فكري، اكاديمية الفنون، ١٩٩٤.
١٤. أيهاب بسمارك الصيفي: الاسس الجمالية والانشائية للتصميم، ط١، الكاتب المصري للطباعة والنشر، ١٩٩٢.
١٥. بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، مؤسسة دار الكتب للطباعة، ١٩٨٠.
١٦. بريخت، برتولد: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٣.
١٧. بيتر بروك، المساحة الفارغة، ط ١، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
١٨. بيتر بروك، النقطة المتحولة أربعون عاما في اكتشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، الكويت: عالم المعرفة (١٥٤) سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٩١.
١٩. تاداشي سوزوكي، منهج سوزوكي في الأداء المسرحي، ط١، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠٢.
٢٠. تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ط١، ت: دريني خشبة، مكتبة الاداب، ١٩٩٨.
٢١. تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبرشت، ت: ضيف الله مراد، وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية،
٢٢. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، ط ١، الشارقة الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١١.
٢٣. جواد، عبد الله: التمثيل الصامت الحديث في فرنسا، جريدة الصباح، العدد ٤٧٩، الأربعاء ٧ شباط، بغداد، ٢٠٠٥.
٢٤. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ط ١، ت: نهاد صليحة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
٢٥. جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج٢، ط ١، ت: سمير عبد الرحيم، بغداد: دار الاعلام، ١٩٩٠.
٢٦. ديور، أدوين: فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ت: مركز اللغات والترجمة، مراجعة: سامي صلاح، ج ١، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٧. روبرت جيلام سكوت: اسس التصميم، ط ١، ت: محمد ابراهيم سالم، مصر: دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠.
٢٨. شوقي إسماعيل: فن التصميم، القاهرة: كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩.
٢٩. شيرزاد، شيرين إحسان: مبادئ في الفن والعمارة، بغداد، دار الحرية للطباعة،١٩٨٥.
٣٠. عادل امين: التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة، القاهرة: دار مصر

المحروسة للنشر، ٢٠٠٥.
٣١. عبد الحميد سامي: وليد شامل، التمثيل الصامت ثلاثون درسا في التعبير الصامت، الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٩٩.
٣٢. عبد الحميد سامي: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ط: ١
٣٣. عبد الفتاح، محمد هناء: مسرح البانتومايم– الصمت يتكلم والكلمات تختفي، مجلة الكويت، العدد ٩٠، السنة التاسعة، فبراير، الكويت، ١٩٩٠.
٣٤. عبد الله، علي: المسرح الموسيقى في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.
٣٥. عبد الوهاب شكري: المكان المسرحي دراسة تاريخية وتحليلية لتطور منصة التمثيل وما يقدم عليها من أعمال، ط٣، الاسكندرية: دار فلور للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
٣٦. عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ط١، منشورات ضفاف، ٢٠١٤
٣٧. عثمان، عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦
٣٨. عدلي محمد عبد الوهاب، محمد عبد الله الدراسة: نظرية اللون، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١١
٣٩. عقيل مهدي يوسف، الاطار الفني للممثل، بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية،٢٠٠٧
٤٠. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨
٤١. علي مزاحم، فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق،ط1، دار الشدؤون الثقافية العامة، بغداد،2004

References:

books

1. Ahmed Hafez, Opening the Door Abdel Halim: Design in the Fine Arts, Cairo: Dar Al-Maarif, 1970
2. Ahmed Salman Attia: Modern Direction Directions, 1st edition, Babel, Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, 2012
3. Ahmed Mohamed Abdel-Amir, The Silent Theater between Concept and Technology, 1st Edition, Dar Al-Ayyam for Publishing and Distribution.
4. Edward Gordon Craig: On the Art of Theater, 1st Edition, T: Drini Khashaba, Cairo: Library of Arts, 1956.
5. Ardash Saad: Director in Contemporary Theatre, 1st edition, Kuwait: a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters, 1979.
6. Eric Bentley: The Theory of Modern Theatre, 1st Edition, T: Youssef Abd

Al-Masih Tharwat, House of General Cultural Affairs, 1986.

7. Aslan, Odette: The Art of Theater, T: Samia Ahmed Asaad, Part 2, Anglo Bookshop, Cairo, 1970.

8. Avner, James Rose: Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, T: Anam Najm Jaber, Dar Al-Mamoon for Translation and Publishing, Baghdad, 2007.

9. Antonin Artaud: The Theater and its Consort, translated by: Samia Asaad, Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1973.

10. Anngiev Vasil: The Art of Pantomim, Mime, T: Muhammad Abd al-Rahman al-Jubouri and others, 1st Edition, Maktab al-Fatah, Baghdad, 2009.

11. Una Choudhuri, Theatrical Place, Geography of Modern Drama, Translated by: Amin Hussein Al-Rabat, Cairo: Press of the Supreme Council of Antiquities, 2000.

12. Iyad Hussein Abdullah: Theory of Beauty in the Art of Design.

13. Inez Christopher: The Vanguard Theatre, 1st Edition, T: Sameh Fikry, Academy of Arts, 1994.

14. Ehab Bismarck Al-Saifi: The Aesthetic and Structural Foundations of Design, 1st Edition, The Egyptian Writer for Printing and Publishing, 1992.

15. Badri Hassoun Farid, and Sami Abdel Hamid, Principles of Dramatic Direction, Dar Al-Kutub for Printing, 1980.

16. Brecht, Bertold: The Theory of Epic Theatre, T: Jamil Nassif, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1973.

17. Peter Brook, The Empty Space, 1st Edition, Hala Publishing and Distribution, 2002.

18. Peter Brook, The Turning Point, Forty Years in Discovering Theatre, Translated by: Farouk Abdel Qader, Kuwait: The World of Knowledge (154), a monthly cultural book series issued by the National Council for Culture, Arts and Letters, 1991.

19. Tadashi Suzuki, The Suzuki Approach to Theatrical Performance, 1st Edition, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre, 2002.

20. Cheney, Sheldon: The History of Theater in Three Thousand Years, 1st Edition, T: Drini Khashaba, Library of Arts, 1998.

21. Tamara Surina, Stanislavsky and Brecht, T: Daifallah Murad, Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts,

22. Jamil Hamdawi, Theatrical Direction, 1st edition, Sharjah Arab Theater Authority, 2011.

23. Jawad, Abdullah: Modern Mime in France, Al-Sabah Newspaper, Issue 479, Wednesday, February 7, Baghdad, 2005.

24. Julian Hilton, The Theatrical Presentation Theory, 1st Edition, T: Nihad Saliha, Egypt: The Egyptian General Book Organization, 2000.

25. John Russell Teller: Theatrical Encyclopedia, Part 2, Edition 1, T: Samir Abdel Rahim, Baghdad: Dar Al-Ilam, 1990.

26. Dior, Edwin: The Art of Acting, Horizons and Depths, T: Center for Languages and Translation, Revised by: Sami Salah, Part 1, Ministry of Culture, Cairo International Festival and Experimental Theatre, Cairo, 1998.

27. Robert Gillam Scott: Foundations of Design, 1st edition, ed.: Mohamed Ibrahim Salem, Egypt: Dar Nahda for printing, publishing and distribution, 1980.

28. Shawky Ismail: The Art of Design, Cairo: Faculty of Art Education, Helwan University, 1999.

29. Shirzad, Sherine Ihsan: Principles in Art and Architecture, Baghdad, Dar Al-Hurriya for Printing, 1985.

30. Adel Amin: Experimentation in the Japanese Theater between Authenticity and Modernity, Cairo: Dar Misr Al-Mahrousa for Publishing, 2005.

31. Abdul Hamid Sami: Walid Shamil, Mime Thirty Lessons in Silent Expression, Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1999.

32. Abdul Hamid Sami: Innovations Playwrights in the Twentieth Century, vol.: 1

33. Abdel-Fattah, Mohamed Hana: Pantomime Theater - Silence Speaks and Words Disappear, Kuwait Magazine, Issue 90, Year 9, February, Kuwait, 1990.

34. Abdullah, Ali: Musical Theater in Iraq, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1995.

35. Abdel Wahab Shukry: The Theatrical Place: A Historical and Analytical Study of the Development of the Acting Platform and the Works Presented on It, 3rd Edition, Alexandria: Dar Fleur for Publishing and Distribution, 2002.

36. Abdul Karim Abboud, Movement on the Stage between Theoretical Indications and Applied Vision, 1st Edition, Difaf Publications, 2014

37. Othman, Othman Abdel-Moati: Elements of Vision for the Theatrical Director, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1996.

38. Adly Muhammad Abd al-Wahhab, Muhammad Abd Allah Study: Color Theory, 1st edition, Arab Community Library for Publishing and Distribution, 2011.

39. Aqil Mahdi Youssef, The Technical Framework for the Actor, Baghdad: House of Cultural Affairs Press, 2007.

40. Aqil Mahdi Youssef, Looks in the Art of Acting, Mosul: Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988

41. Ali Muzahim, The Art of Mime (The Meem) in Iraq, 1st Edition, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2004