فاعلية التعبير الجسدي واداء الممثل في المسرح العراقي المعاصر

أ.د. فرحان عمران موسى
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

م.م. مصطفى لطيف محسن
Mostafa.Nada2201p@cof
arts.uobaghdad.edu.iq
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص

لابد لنا من فهم الدور الذي يؤديه التعبير الجسدي داخل سيكلوجية الانسان من خلال فحص الجذور الخاصة به، والاشارة الى الاسس الغريزية والانثروبولوجية ودوافع الحركة الجسدية للانسان والتي تشكل داخل جملة من الانساق الدلالية تعبيراً جسدياً متكاملا ينتج بدوره اشارات ودلالات متعددة، لأن الدراما ولدت مع البشرية ذاتها وكان التعبير الجسدي هو الشكل الأول للتعبير والتواصل الاجتماعي، فقد كانت هناك رقصات المحاكاة وطقوس السحر ورقصات الخصوبة والطقوس الدينية لكل منها اسلوبا خاماً وحراكات مختلفة يعبر فيها الانسان عن مضامين فكرية محددة تبعا للحدث والمناسبة، لذا تنطلق مشكلة البحث من هذا التساؤل (كيف تتجلى فاعلية التعبير الجسدي واداء الممثل في المسرح العراقي المعاصر ..؟)

اذ حدد الباحث المسارات العلمية للبحث الحالي في أربعة فصول هي. الفصل الاول: الذي ضم الاطار المنهجي المتضمن على مشكلة البحث والحاجة إليه وحددت بالسؤال التالي (كيف تتجلى فاعلية التعبير الجسدي واداء الممثل في المسرح العراقي المعاصر ..؟)

كما تضمن الاطار المنهجي أهمية البحث والحاجة أليه والاهداف والحدود الزمانية والمكانية والموضوعية وتعريف المصطلحات (الفاعلية / التعبير الجسدي /الاداء) .

اما الفصل الثاني: قد تضمن على الاطار النظري والذي احتوى مبحثين وهي، المبحث الاول: التعبير الجسدي عبر العصور. المبحث الثاني: **فاعلية التعبير الجسدي في العرض المسرحي.** كما احتوى هذا الفصل على المؤشرات الاطار النظري.

الفصل الثالث: الاطار الاجرائي وتكوين وادواته واختيار عينات البحث.

وختم بالنتائج ومنها:

١. اسهمت التكوينات الحركية الجماعية في بناء البعد الرمزي للعرض عن طريق تنظيم حركة الاجساد داخل الفضاء المسرحي مما عزز الاحساس بالصراع والتحولات الدرامية .

٢. أن توظيف الايقاع المسرحي المصاحب للحركة الجسدية كشف عن دور مهم في ضبط الانفعال الادائي للممثل ، مماساعد من تحقيق الفعل الحركي والبناء السينوغرافي للعرض.

وعلى وفق الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث .

١. حقق الاداء الحركي للممثل أنسجاماً مع التكوين البصري داخل الفضاء المسرحي

٢. أتاح الجسد للممثل توظيف الايماءة بوصفها نسق تواصل أدائي بارز في العرض المسرحي .

الكلمات المفتاحية: الفاعلية، التعبير، الجسد، الاداء، الممثل.

Abstract

We must understand the role that physical expression plays within human psychology by examining its roots, and by referring to the instinctive and anthropological foundations and motivations for human physical movement, which, within a set of semantic systems, form a complete physical expression that, in turn, conveys specific signals and connotations. This is because drama originated with humanity itself, and physical expression was the primary form of social expression and communication. There were imitation dances, magic rituals, fertility dances, and religious rituals, each of which had a specific style and specific movements through which humans expressed specific intellectual content depending on the event and occasion. Therefore, the research problem stems from this question: (The effectiveness of physical expression and actor performance in Iraqi theater(؟...

The researcher defined the scientific paths of the current research in four chapters: Chapter One: This included the methodological framework, encompassing the research problem and the need for it,

defined by the following question: "How does the Iraqi actor deal with the effectiveness of physical expression and the actor's performance in theater"؟...

The methodological framework also included the importance of the research, the need for it, the objectives, the temporal, spatial, and objective boundaries, and the definition of terms (effectiveness / physical expression / performance.(

Chapter Two: This included the theoretical framework, which included two sections: Section One: Physical Expression Throughout the Ages. Section Two: The Effectiveness of Physical Expression in Theatrical Performance. This chapter also included the indicators of the theoretical framework.

Chapter Three: The procedural framework, its composition, tools, and selection of research samples.

It concluded with the results, including:

1. The circle of relationships through which the characters were governed was drawn through movement and gesture and did not require dialogue. Through movement, the actor was able to establish a mutually communicative relationship
2. The actor's performance was externally constructed, relying on physical prowess in embodying the character, which is consistent with indicators). According to the researcher's conclusions, including:

1. Modern theater has focused on the body in particular, considering it the primary starting point for reviving the elements of ritual, play, and spectacle, which constitute the essence of theater.

Keywords: effectiveness, expression, body, performance, actor**.**

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث والحاجة إلية :

شهد المسرح المعاصر أهتماماً متزايداً بالتعبير الجسدي بوصفه وسيلة أدائية وجمالية تسهم في بناء الخطاب المسرحي ، إلا أن توظيف الجسد داخل العرض المسرحي مايزال يثير تسأولات تتعلق بفاعلية الأداء الحركي للممثل وقدرته على إنتاج الدلالة والتواصل مع المتلقي داخل الفضاء المسرحي . ومع تقدم الوعي الانسان بالحياة والمحيط فقد أصبح التعبير الجسدي مهماً في نظرية التمثيل، لان التعبير من خلال الجسد يقوم مقام الكلام في ايصال المضامين الفكرية كما يفعل اللون في الرسم، لذى على الممثل أن يوفر اقوى الوسائل التعبيرية واكثرها فاعلية لينعش وعي الجمهور بما يحاكيه ووهذا ما دعى الى أغناء مراكز طاقة الممثل وتنوع مصادره لايجاد وأنتاج لحظة درامية ادائية ابداعية غير مألوفة وتوظيف الذات في خلق صورة بصرية من خلال التعبير الجسدي، وبذلك يتحقق التواصل مع المتلقي ضمن هذا الامتداد بوضوح ومهارة فنية على خشبة المسرح لخلق عناصر التكوين الجمالي داخل العرض المسرحي، وتفعيل مهارات التعبير الجسدي وتنشيطها وتوظيفها الى جانب صورة النص الملفوظ. لذا تنطلق مشكلة البحث من هذا التساؤل الاتي (كيف تتجلى فاعلية التعبير الجسدي واداء الممثل في المسرح العراقي المعاصر..؟) .

أهمية البحث: يسعى البحث إلى تسليط الضوء على طبيعة فاعلية التعبير الجسدي في دعم وتعزيز الفعل التمثيلي داخل العرض المسرحي المعبر عن الأفكار والعلامات ودلالاتها، والإشارات، والإيماءات وإعادة صياغة تركيبها بما يضيف فائدة إلى كل العاملين في حقل التمثيل والإخراج، ويفيد مؤسسات الفن التعليمية، والفرق المسرحية، والأنشطة الفنية ذات الصلة بالتجربة المسرحية العراقية.

هدف البحث: الكشف عن الأسس الجامعة أو المفرقة بين الثقافات الإنسانية، واسس التعبير الجسدي من قبل الممثل والكشف عن مفهوم فاعلية التعبير الجسدي وإمكانية تطبيقها على المسرح.

حدود البحث: الحد الموضوعي: تتمثل حدود البحث الموضوعية في دراسة فاعلية التعبير الجسدي عند الممثل العراقي. الحد المكاني: المسرح الوطني – العاصمة بغداد/ العراق، الحد الزماني ٢٠١٤.

مصطلحات البحث:

الفاعلية لغويا: تعرف الفاعلية بأنها "النشاط او استخدام الطاقة" (صليبا، ١٩٨٢، صفحة ١٣٥)، وكذلك وردت في معجم مصطلحات اللغة العربية بأنها "مقدرة الشيئ ع التأثير" (عمر، ٢٠٠٨، صفحة ١٦٧).

الفاعلية اصطلاحا: تعرف الفاعلية بأنها "الاتصال في اتجاهين بين المصدر والمتلقي، أو بصفة أوسع الاتصال المتعدد الاتجاهات بين عدد من المصادر والمتلقين" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ١٣٢). وعرف بأنها "كل عملية فعلية او بيلوجية متوقفة على استخدام طاقة الكائن الحي" (صليبا، ١٩٨٢، صفحة ١٣٦).

التعريف الاجرائي: الفاعلية: هي مقدرة تأثير الباعث او المرسل في المتلقي واستخدام افضل السبل والامكانات من اجل الحصول على افضل النتائج المبتغاة.

التعبير الجسدي:

يعرفه الجسد لغويا على انه "جسم الانسان ولايقال لغيره من الجسام المتغذية، ولايقال لغير الانسان جسد من خلق الارض والجسد: البدن تقول منه: تجسد، كما تقول من الجسد: والجسد اصطلاحا هو: كلمة تطلق على جسم الانسان" (ابن منظور، ١٩٥٦، صفحة ١٢٠).

الجسد: "هو نص مادي يبين كيف (تُحس) الذاتية بوصفها مادية ودائمة بشكل حتمي اياَ كانت طريقة صياغتها في واقع الامر" (اشكروفت، ٢٠١٠، صفحة ٢٨١)، ويعرف ايضا على انه" ساحة ثقافية واجتماعية وسياسية واخلاقية ودينية وعرقية وغيرها من المدلولات التي يحتويها بدلالاته المختلفة واشاراته المتنوعة في رسم مساحات الرد على ما هو معلن تاره وما هو

مكبوت تارة اخرى" (الساعدي، ٢٠١٨، صفحة ٢٥). اما التعبير الجسدي يعرفه (بيتر كيلتون) على انه "نوع من التواصل غير الشفاهي" (كلتون، ٢٠٠٥، صفحة ٦).

التعريف الاجرائي: التعبير الجسدي: هو القدرة على استنطاق الكوامن الداخلية للانسان واترجمتها بشكل حركات جسدية تعبر عن معنى معين.

الأداء: يعرف على إنه "هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل" (كارلسون، ٢٠١٠، صفحة ٥)، وقد عرف عالم الاجناس واللغات (ريتشارد بومان) الأداء فقال:" كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج اصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل، مثل جمهور المسرح، أو مدرس الفصل، أو العالم، ولكن الركيزة الاساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي بل هي ثنائية الوعي" (كارلسون، ٢٠١٠، صفحة ١٣).

التعريف الاجرائي: هو آلية تنفيذ الفعل او السلوك او النشاط وفق مهارات معينة وتحويل النص او المتخيل الذهني الى مدرك محسوس.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: التعبير الجسدي عبر العصور:

يمتلك الجسد الانساني في اساسه عنصرين هما المرئي والمتمثل في الشكل الخارجي المدرك بصورة مباشرة واللامرئي الكامن خلف ذلك المرئي والذي يشكله حسب وضعياته المختلفة المدفوعة من الداخل في تحديد الشكل الخارجي للمرئي لان الجسد "هو فعل ثقافي من ناحية التلقي والتعامل، ومن ناحية المعاملة والاستخدام ليتحول الى مخزون من الفعل التراكمي عند الانسان من كلا القرينين" (مشذوب، ٢٠١٤، صفحة ٢٢).

فأن لغة الجسد هي لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات قبل استخدام اللغة الملفوظة، فهي اقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات وحتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الايمائة الجسدية شكلاً من اشكال الاتصال حيث " ترسل رسالات محدودة في مواقف وظروف مختلفة

تظهر لك المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح فتصل من خلالها المعلومات او الافكار عن الشخص الاخر" (بني يونس، ٢٠٠٧، صفحة ٣٤٠)، فقد يتفق الانسان على ان الجسد "هو بيت المتعة، وديمومة الاخصاب ورمزالأمومة، وهو امتداد وصلنا منذ الانسان الاول بعد ان مر بعدة مراحل ابتدئها من الطوطم الى الاسطورة والسحر وصولا الى المقدس" (مشذوب، ٢٠١٤، صفحة ٢٤)، فنجد ان الجسد يحمل في ظاهره وباطنه للمتخيل الكثير من الشفرات والعلامات الدالة، تتجلى في الرسائل غير اللفضية من خلال قنوات صنفها عالم النفس الابريطاني (مايكل اركيل) عام ١٩٧٢ الى عشرة قنوات "الاحتكاك الجسدي، المسافه، التوجه (الجهه التي يتموقع فيها الاخر يمينا او يسارا)، هيئة الجسد (وقوف او جلوس او اتكاء)، الايماءات، حركة الرأس (ايماء –انحناء–تنكيس)، تعبير الوجه، حركة العين، المظهر، المظاهر غير اللسانية للكلام" (محمد الامين، ٢٠٠٣، صفحة ٧٥)، فلابد من ان تكون للحركة قصدية تعطيها معنى او دافع شعوري "فلكل متحرك هناك محرك اما خارجي مؤثر كان ام داخلي تدفع به القوة المحركة الداخلية الواعية او الغريزية، وربما يكون القصد منها التقرب الى القوى العليا او مشاركة الاخرين ضمن الحس الجمعي فقد ظهرات الحركة ذات المقاصد المعينة مع ظهور الشعائر الدينية ومعتقدات الانسان منذ القدم وشكلت جزءا من الطقوس القديمة كما كان يحدث في المسرح الاغريقي من طقوس اللالهه وعبادتها تتجسد في حركة الجوقة التي يقودها شخص ويرافق تلك الحركات مقاطع غنائية لفظية وقد بدات تلك الحركات عفوية ومن ثم اخذت طابع التقليد والمحاكات يتكرر ادائها في المناسبات الدينية، وحتى تلك الحركة اللارادية من دون قصد تكون تلقائية كردة فعل، لابد ان يكون لها محفز داخلي" (سامح، ٢٠١٨، صفحة ١٨)، ومن هنا يمكن ان "يتضح لنا ان الممثل اليوناني الهاوي قد ظهر ببطء، ولكن بوضوح في المهرجانات الدينية، وان هذا الممثل الشاعر الذي يلقي الابيات التي الهم تأليفها قد هبط من خلال قائد الـ(ديثرامب) من الكاهن..الذي كان يعد ألهاً، حيث ان الاله قد حل في جسده" (ديور، ١٩٩٨، صفحة ٣٤).

وبما ان المحاكات هي فعل غريزي لدى الانسان لاشك انه كان هناك ممثلين من نوع او اخر قد مارسوا التمثل قبل ذلك بفترة طويلة "لم يكونوا محترفون، ولم يكن لديهم نصوص مكتوبة، ونستطيع ان نحدس انه دائماً ما تواجد ممثلون، وقد توصلنا لهذا الظن من خلال قناعتنا الشخصية بأن الناس في كل مكان لابد ان شعروا بميل غريزي للعرض، للتظاهر والتقليد والتمثيل، بكلمات او ايماءات وحركات يتقمصونها" (ديور، ١٩٩٨، صفحة ٣٠)، بما ان درجة الوعي البدائي قاصرة عن استيعاب تلك العلاقة فان استخدام "القناع قد يكون سبيلاً للتصوير الطقسي او المسرحي ونمذجة اشكال الحيوان في الرسوم التي اختارها الانسان عن قناعة في التعبير عن حالة المحاكات والتقمص للحيوان" (طابور، ٢٠٠٧، صفحة ١٦٨)، ولكن هذا لم يكن كافي في التعبير عن الكوامن الداخلية في عملية المحاكات "لان سلوب الاقناع هو الاخر عاجز عن الاظهار الجلي للحقيقة الداخلة للحيوان الذي تقمصه الانسان من خلال قناعة في الطقس اذ ان الميل نحو هذه النمذجة لايأتي على التوافق السليم بين الشكل المحتوى وانما جل مايقوم به التوفيق السطحي بين الاشكال بالتالي لايكون غير التحجر والجمود في مظهر الاقناع الا تشوبها للحقيقة الموضوعية" (طابور، ٢٠٠٧، صفحة ١٦٨)، وبتطور الوعي الانساني بالجسد لم يعد اليوم مكان الشهوة كرغبة بيولوجية، بل تعدى تلك الوظيفة على الرغم من وجودها واستمراريتها، حيث عرف(الكسندر باكشي) الغريزة على انها "دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعاً، انها المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفاً عن حقيقته، انها ممارسة التصنع، فنحن نسعى في هذه الحياة لتحقيق هذا التنكر الجزئي او الكلي كي نحقق مجموعة من النتائج العملية بعضها يكون عن حسن النية وبعضها يكون ذو نوايا سيئة" (ديور، ١٩٩٨، صفحة ٣٠)، مع يتوافق مع النوايا الداخلية للانسان، وأياً كانت النتيجة فالفعل الدرامي يشكل جزءاً من تصرفا وربما نمارسه بلاوعي على الاطلاق، فان البشر يمتلكون مايمكن تسميته بالميل الغريزي للتمسرح "والتظاهر والتشخيص لادراك الفعل الدرامي وتقليده يمكن القول بتواجد لممثلين منذ بداية الحياة، وزهاء عشرة الاف سنة يحوطها الغموض كانوا يعرضون لجماعاتهم مغامراتهم، ونكاتهم، ومعتقداتهم، وافكارهم وخيالاتم مهما

يكن الشكل فجاً وبدائياً" (ديور، ١٩٩٨، صفحة ٣٢). اذ يمكننا القول ان الحدث التمثيلي "قد مر في ثلاث صيرورات تاريخية اثرت به يشكل كبير وهي مرحلة ما قبل التاريخ التي كان فيها التمثيل يشكل عملية محاكاة الطبيعة والسلوك الغريزي للإنسان والمرحلة الثانية التي تعرف بعصور التاريخ القديم والتي اصبحت فيها الدرما نصاً مدوناً يجسد بشكل كامل على المسرح والذي ساهم في تطوير صفاة النص من حيث التعبير والاداء التمثيلي، مما ذكرنا سابقا في المسرح الاغريقي، الذي حقق مثالا رائدا في المسرح من حيث الشكل والمضمون والتي ابدع فيها فنا يحتل فيه الجوهر الاخلاقي مادة اساسية، وما المرحلة الثالثة والتي تعرف بالعصور الحديثة التي اخذت فيها المدارس والمذاهب المسرحية بالظهور ووضع النظريات التي تجسد افكار المخرجين في نوع الحركة وهدفها ودلالاتها الرمزية تبع لنوع العمل الفني ورؤى الفنية لدى المخرجين واشتغالاتهم الفكرية والفلسفية" (طابور، ٢٠٠٧، صفحة ١٩)، ويمكن ان يصنف الاداء الجسدي "وفق المرجعيات الاولي لتكوين ونشوء السلوك الحركي المتوارث أذ نرى ان الجسد يمتلك لغته الخاصة به من قبيلة الى قبيلة او من مكان لأخر، فلكل منطقة ظروفها ومنخها ومعطياتها، هو ذلك الجسد الذي يمتلك لغته الخاصة، كما ان له تاريخاً تمتد مراحل على طول امتداد التاريخ البشري لذا فأن الجسد مر بمراحل من الامتحان والتحول، حتى أضحى جزءاً من تاريخ وتطور الانسان الفكري والديني لا نه، ذلك الجسد الذي يمتلك حضورا كلياً في السلوكيات والافعال ويتنوع بتنوع الحضارات" (مشذوب، ٢٠١٤، صفحة ١٠٣)، فقد اصبح الهدف الاول من "الاداء الجسدي في العرض المسرحي هو تشكيل وعي ادائي يسهم في تكوين خطاب العرض وملئ فراغاته من خلال الاداء الجسدي والحركة المستمرة القابلة الى التواصل مع بنيان تشكيل العرض المسرحي" (الساعدي، ٢٠١٨، صفحة ٤٣)، وهنا تكمن فاعلية الاداء الحركي حيث نجد ان "الجسد في المسرح يكره السكون، بل هو عدوه، لانه متى ما استكان يعلن موته، فهو في حراك وديمومة مستمرة، ليكون شاهداً وريقباً على مايدور حوله كمشارك وربما شاهد على انه الجسد الذي يسجل الحقيقة، دراما يموت فيها كل ما هو ساكن ولحظوي" (مشذوب، ٢٠١٤، صفحة ١٠٥)، حيث تختلف انواع الحركة المعبرة على الخشبة

لتعطي معاني ودلالات تبعا لتلك الحركة والدافع من وراءها، لو اخذنا الرقص على سبيل المثال كاحد اشكال التعبير الحركي نجد "في ابداعه للتشكيل الحركي يكون نتاج تداخل مجموعة من العناصر الساكنة / الممتحركة في عملية ابداعية معقدة تكون محصلتها صورة العرض البصرية، فالتشكيل الحركي ماهو الا صورة متحركة تمتلك معنى أذ ان التشكيل الحركي هو عنصر أساس من عناصر توصيل رسالة العرض لامكانيته في تنظيم الصورة وتفجير عناصرها الجمالي" (سامح،، ٢٠١٦، صفحة ٦٥)، لذى فالحركة الدالة هي التناغم بين الاجزاء الجسدية في التعبير "ان الحركة على المسرح مقترنة بوجود الحركة. وعليه فأن التركيب/ التكوين/ التشكيل يتمظهر من خلال الحركة، ذلك ان الحركة في فن الرقص الكوريوكراف / لاتقتصر على جزء معين من جسد المؤدي بقدر مايقترن بالجزء المتحرك منه، اذ تقاس الحركة دائماً باجزاء الجسم" (سامح،، ٢٠١٦، صفحة ٧٢).

المبحث الثاني: التعبير الجسدي وفاعلية اداء الممثل.

ترتبط نظريات فن تمثيل بشكل مباشر بنظريات (ارسطو) في كتاب (فن الشعر) من خلال تحديده لمكونات التراجيديا/الدراما حين يؤكد على محاكاة الفعل الانسانى بوصفه القاعدة للفن المسرحي "ويعد (سوفوكليس) اول منظر لفن التمثيل في تاريخ المسرح وذلك عندما قام بالفصل بين تأليف النص المسرحي وتمثيل الممثلين واشارته الى ضرورة تصوير الشخصية الدرامية كما يجب ان تكون في اكساء الممثل ملامح جمالية قد لا تكون موجودة في سلوك الانسان الاعتيادي، مثل الخطابة في الالقاء والسعة والرشاقة والبطء بالحركة والتعبير الجسمائي التي قد يحوي على نوع من المبالغة والتكلف في الاداء الحركي والصوتي، اما (يوربيدس) فقد اختلف في تنظيراته عن (سوفوكليس) حيث اقترح على الممثل ان يكون اكثر انسانية، عن طريق الاقتراب من السلوك الانساني الواقعي مع المحافظة على البلاغة بالتعبير الصوتي والحركي" (عبد الحميد، ٢٠١١، صفحة ٢٦)، ومع تطور المسرح وتحديدا في عصر النهضة و"ظهور فرق (كوميديا دي لارتا) وعلان حالة التمرد الى القوالب المتبعة سابقا واستبدالها بتقنيات جديدة نادى بها (كارلو غولدوني) المتمثلة بترك الاقنعة والاتجاة نحو التعبير الجسدي وترك التشدق

بالكلام والخطابية وان يلقو الكلام بطريقة طبيعية، بحث يمكن ان يصبحوا اشخاص يمكن التعرف عليهم" (عبد الحميد، ٢٠١١، صفحة ٢٩)، يعزز ذلك بالاداء الحركي وفاعلية في تحديد ابعاد الشخصية، ومن ثم تبعهم بعد ذلك عدد من المنظرين امثال "(جارلس غيلدون) الذي ناقش الفعل وتعبيرات الوجه والايماءة وحركة اليدين والساقين والقدمين، وايضا (ليويجي ركبوني) الذي اكد على ضرورة شعور الممثل بما يفعل وان يتعلم كيفية اظهار مشاعره والتعبير عنها، وايضا (سانت الباين) الذي ركز على جوانب علم النفس بالاستقبال الحسي والنشاط الانفعالي للممثل، ويضا (ديدروا) الذي يؤكد على محاكات الممثل لشخصيات حياتيع وليس (منيكانات) جامدة، اما (فرانسوا دلسارت) فهو يرى ان للفنان ثلاث اهداف: ان يحرك ويمتع ويقنع، فيمتع باللغة ويحرك بالفكر ويقنع بالايماءة، وأن الايماءة هي الوسيط المباشر للقلب وهي توضيح كامل للشعور في الكشف عن الفكرة" (عبد الحميد، ٢٠١١، صفحة ٤٢)، وصولاً الى نظام (ستانيسلافسكي)، "المعروف أيضًا باسم طريقة ستانيسلافسكي، فهو نظام شديد التأثير للتدريب الدرامي تم تطويره على مدار سنوات من التجربة والخطأ من قبل الممثل والمخرج الروسي (كونستانتين ستانيسلافسكي) بدأ بمحاولات لإيجاد أسلوب تمثيل أكثر ملائمة للواقعية الأكبر لدراما القرن العشرين من أساليب التمثيل المسرحي في القرن التاسع عشر ومع ذلك، لم يقصد أبدًا تطوير أسلوب جديد في التمثيل، بل كان يقصد بالأحرى تدوين الطرق التي حقق بها الممثلون الكبار دائمًا النجاح في عملهم، بغض النظر عن أساليب التمثيل السائدة" (ستانسلافسكي، ب.ت، صفحة ٧). كانت الميكانيكا الحيوية عبارة عن نظام لتدريب الممثلين طوره مايرهولد لتوسيع الإمكانات لدى الممثل المسرحي في التعبير عن الأفكار التي لايمكن تقديمها بسهولة من خلال الوقعية لتلك الفترة "كان هدف البيوميكانيك اعداد الممثل الجديد بكل مبادئ الحركة المسرحية" (الجاف، ٢٠١٢، صفحة ١٥٣)، حيث تم تطوير هذه التقنية من خلال التدريبات في سلسلة من المسرحيات التي أخرجها مايرهولد في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي عندما كانت الواقعية الاشتراكية في أوجها في روسيا "وبتقسيم كل حركة الى ايماءة في التمرين الى سلسلة من الحركات الدقيقة استطاع مايرهولد الاستفادة من معطيات

العلوم المختلفة خصوصا المبادئ التاياورية لاقتصاد الحركة وكذلك نظرية الانفعالات لعالم النفس الامريكي (وليم جيمس) من خلال حمل الممثل على الاحساس اوتوماتيكيا بكامل اختلاجات انفعالاته بفضل التغيرات المستمرة في توظيف عظلاته" (الجاف، ٢٠١٢، صفحة ١٥٣)، فقدأصبح مايرهولد مهتمًا بكيفية ارتباط الشخصية ثلاثية الأبعاد للممثل بالتوافق مع ثنائية الأبعاد لتصميم المنظر في ذلك الوقت "غالبًا ما كان تصميم المنظر يتألف من سلسلة من الخلفيات المرسومة التي يتحرك الممثل أمامها، ويتحدث النص في بيئة ثابتة إلى حد كبير، وسرعان ما بدأ مايرهولد بتجربة مساحة المسرح والقاعة، وتصميم المسرح وعلاقة الممثلين بتلك المساحة ومع بعضهم البعض، وخلص في النهاية إلى أن المسرح يحتاج إلى نوع جديد من الممثلين" (التكمة جي، ٢٠١١، صفحة ٢٨)، والمسرح يعتمد على الحركة والديناميكية كعامل أساسي في كل إنتاج "اذا على الممثل ان يمرن مادة جسده من اجل ان يكون بوضع يمنكه من اداء المهمات التي تتوالد من الخارج في الحال وبطريقة مشروطة" (الجاف، ٢٠١٢، صفحة ١٥٨)، وهذا ما يتوافق وما جاءت به نظرية (بافلوف) التي تنص على ان "جميع انواع المثيرات اضواء روائح الوان لابد ان تنتج استجابة شرطية لدى الفرد وقد ربط مايرهولد مفاهيم بافلوف بالمسرح على اعتبار ان خلق المثيرات في العرض يؤكد حصول استجابة عامة في الصالة" (التكمة جي، ٢٠١١، صفحة ٢٨)، وهنا نجد ان الفعل التمثيلي لدى مايرهولد ينطلق من الخارج نحو الداخل على عكس (ستانسلافسكي)، اما (بسكاتور) فقد نادى بالمسرح ذو الاهداف الثورية او ما يعرف بالمسرح (البولتياري) "حيث لم يقم بالتركيز على الاهداف الدرامية وانما التركيز على الاهداف الثورية في استخدام التقنيات الحديثة التي تعزز المعاني الثورية والنزواء نحو تجنيد الممثلين من طبقة العمال وليس من المحترفين، لذا كان جميع افراد الفرقة من الهواة فلجاء الى استخدام دلالات المفردة المسرحية بدلا من التمثيل، فقد استمد جذور المسرح (البوليتاري) من الطبيعية والتعبيرية والفن الشعبي" (عبد الحميد،، ٢٠٠٨، صفحة ١٧٢)، فهو مسرح توعوي يتطلب اهداف ثورية تقف بالضد من الايهام والتقمص بالاداء لتكون فاعلية الحركة فيه مقتصرة على التحرك وحمل اللافتات والقاء الخطب الحماسية، اما (برشت)

جاء بنظرية المسرح الملحمي فهو يرى "ان الممثل لا يتقمص الشخصية الدرامية بل ان يروي عن سلوكه وذلك بالنظر اليها عن بعد بعين ناقد لكي يضع المتفرج في مجال نقد ما هو سلبي او خاطئ في سلوك الشخصية ومواقفها، وك>لك لا يقبل (برشت) ان يلبس الممثل لبوس الشخصية" (عبد الحميد، ٢٠١١، صفحة ٥١)، بل عليه الكشف للمتفرج كيف تتصرف الشخصية، لنجد ان الممثل لدى (برشت) يقف موقف المحايد من سلوك الشخصية "يطلب برشت من الممثل ان لا يندمج عاطفيا مع الشخصية التي يمثلها بل علية ان يقف موقفا حياديا من تصرفاتها وبذلك يبتعد عن ايهام المتفرج ويجعله يتعاطف مع الشخصية وبدل من ذلك على الممثل ان يبقى في موقع المراق والناقد للحدث والشخصية " على حد سواء لتحقيق تأثير في الصالة، حيث رفض برشت العملية النفسانية التي جاءت بها نظرية استانسلافسكلي وايضا، ليس على الممثل تحقيق متعة بصرية على قدر من تحقيق استثارة المتلقي نحو الحدث وتشكل بدائل وقناعات نقدية جديدة، كما تقوم الية التمثيل عند برشت على عنصر التغريب "وهي الية تتمخض عن ايجاد عدة اساليب لتحقيق هذ الغرض، منها ما تقضي بوجود مسافة بين الممثل والشخصية، وان يضفي المؤدي على الشخصية نوع من الغرابة كأن يستخدم اقنعة انسانية او حيوانية كما جاء في تعاليمه، او ان يتحدث الممثل بلسان المفرد الغائب، او ان يتبادل الممثلون الادوار" (التكمة جي، ٢٠١١، صفحة ٧٠)، الغاية منها هو كسر الايهام ووضع فاصل بين الشخصية والممثل لعدم احداث استثارة عاطفة مع الشخصية لدى المتفرج، وبالانتقال الى ارتو نجد ان نظريته في فن التمثيل تنطلق من رفضه "المنطق والعقل باعتبارهما القيدين اللذين يكبلاننا داخل اطار ذهنية متحجرة وساذجة ومن ثم يطرح ارتو التلقائية واللاعقلانية والهذيان كبديلين يمكنهما تحرير الميول المكبوته في عملية تطهير عاطفي شبيه بأثر عملية التطهير التي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية" (اينز، ١٩٩٦، صفحة ١١٣).

فهو يركز على تحقيق الصدمة لدى المتلقي من خلال اخراج الكوامن الداخلية للمثل "فقد اعتبر ارتو ان مشاكل الانسان الاهم هي تلك المدفونة في تخوم العقل السرية، تلك الامور التي تسبب الانقسام داخل الانسان وبين البشر تلك الامور التي تقود الى الكراهية والعنف والكارثة

فالمسرح يجب ان يوظف لمهمة سبيهه بمهمة المحلل النفسي ولكن للمجتمع بكاملة وليس للفرد فقط" (عبد الحميد،، ٢٠٠٨، صفحة ١٥٦)، حيث نجد ان ارتو ذهب في تعزيز الاداء الطقسي للمثل من خلال "رقص جزر بالي والرقصات البدائية لدى المكسيكيين في المناطق النائية وك>لك طقوس منطقة التبت والصين والهند" (التكمة جي، ٢٠١١، صفحة ٧٥)، فهو كان يفرض على ممثليه تقليده، ويؤكد ذلك احد ممثليه بقوله "كان ارتو يحوم على خشبة المسرح مستخدما صوتا رفيعا وكان يلتوي بجسده ويعوي ويصارع كل منطق ونظام وكل منهجية محددة، وعندما يستشعر بأنه وجد الحقيقة التي افضت بها أليه رحلته الداخلية فكان يقرها ويثبتها " حيث كان يترجم الانفعالات اللاشعور لدية الى لغة جسدية تستمد جذورها من الاسطورة " رفض ارتو تقنيات المسرح الشامل الذي يستعسر عناصر من الفنون الاخرى مؤكدا على الممثل على جسده والعواطف النفسية التي تحرر المحفزات الداخليه فتظهر عبر الجسد بعد ان ترفع جميع القيود" (عبد الحميد، ٢٠١١، صفحة ٦٨).

ما اسفر عنه الاطار النظري:

١. لغة الجسد هي لغة عالمية مشتركة عن طريق فاعلية الاداء الحركي الذي يمكن ان يعبر عن الكوامن الداخلية.
٢. يمكن للغة الجسد ان تكون لغة بديلة عن اللغة المنطوقة عن طريق الحركة ذات الدلالات المعبرة.
٣. يمكن لفاعلية الاداء الحركي للممثل ان تعوض عن جميع العناصر المشهدية المعززة (الالوان والاكسسوار والموسيقى...الخ) .
٤. جسد الممثل هو المادة العيانية بالنسبة للمتلقي تحقق حركتها في الفضاء وتوجيه الخطاب للاخر.
٥. اصبحت الاداء الحركي وفاعليته لغة تجريدية او تعبيرية في المسرح الحديث
٦. المسرح الحديث يمنح الجسد الحرية في ابتكار طرق جديدة وابداع اشكالا ونماذج لتقنية اداء الممثل وفاعلية حركته على الخشبة.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

لغرض تحقيق اهداف البحث قام الباحث بالاجراءات التالية:

عينة البحث: اعتمد الباحث عينة قصدية مسرحية (اهريمان) اخراج (علي دعيم) قدمت عام ٢٠١٤.

منهج البحث: استعان الباحث بالمنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينة: مسرحية تهريمان

تأليف وأخراج: علي دعيم

مكان العرض : المسرح الوطني – بغداد – العراق

تاريخ العرض : ٢٠١٤ .

تحليل:

يبدأ العرض بدخول أربع شخصيات يقومون بدفع سرير العمليات (السدية) والدخول بخطوات هادئة من اجل الحفاظ على راحة المريض وهذه الشخصيات مرتدية بدلات الاطباء والممرضين وكل مال يلزم الاطباء من قفازات واغطية الرأس وعند دخول هذه الشخصيات الاربعة واستقرارها على خشبة المسرح يتضح لنا أن هنالك عملية ستقام داخل صالة العمليات لكن مامن وجود لمريض على السرير ليكون المريض عبارة عن كتاب بعد ذلك يقوم الممثلون بأدوارهم كأطباء ليقوما بواجبهم في اجراء ماليلزم ليأخذ احد الممثلين على عاتقه كطبيب بفتح هذا الكتاب ليتناوبون في مابينهم على تمزيق هذا الكتاب مع وجود صوت مصاحب للحدث وهو صوت نبضات القلب والمتصاعد مع تأزم الحدث او المشهد وفي ظل هذا الحدث فهنالك حدث اخر مزامن لهذا المشهد وجود سلالم خلف الحدث الاصلي وبعض القطع الديكورية المحجوبة بقطعة قماش بيضاء وظهور اربع ممثلين الواحد تلو الاخر يصعدون السلم بخطوات هادئة حاسري الرأس لياخذوا اماكنهم على السلم، ومن طريقة مشيهم وخطواتهم المريبة يتضح

لنا كمية الانكساروالوتوهان اذ تتداخل العلامات في حركة التشكيل فالحركة والتوقف تعبر عن الجانب الحسي والمرئي وابراز للطابع الطقسي بسرمدية فضائية ليس لها حدود، وفي خضم هذه الاحداث تبدأ الايقاعات الموسيقية بلتصاعد ليعلن عن فشل العملية وانتهاء المشهد الاول او اللوحة الاولى _بعد ذلك يبداء المشهد الثاني بوجود ممثلين اثنين متوسدين بقعة من الضوء الخافت على خشبة المسرح حليقي الرأس وصدورهم عاية مرتددين سراويل سوداء فقط ليقومون بحركات جسدية منضبطة ومنظمة وفق ضربات ايقاعية واصوات لطبول تقرع ليذهب بنا الى بدائيات الانسان وصراعاته المستمرة من اجل البقاء ليصاحب هذا الحدث دخول شخصيات ثلاثة متشحة بالسواد من بينها شخصيتان نسائية الشخصية الاولى تتحرك بميكانيكية اما الشخصيتان فيقومن بدورهن بتنظيف الملابس ليتحول المشهد وكأنه في المكوى فنهنالك ملابس تغسل وملابس تنثر على حبل الغسيل كما يحدث في أي بيت وفي هذه الاثناء يدخل شخص مرتدياً ملابس عصرية ليصاحب دخوله دخول مجموعة من الممثلين في البدء ينقسمون الى مجموعتين ويأدون حركات جسدية تختلف عن المجموعة الاخرى ولكن بعد ذلك تصبح مجموعة واحدة والكل يؤدي الحركة ذاتها وتكون ملقنة من قبل القائد او (الكايد) وهذا التشكيل من الحركات اوالافعال تعبر عن مهن معينة كالنجار والفلاح ألخ وهكذا تتكرر الافعال نفسها بين الحين والاخر ولكن بتشكيلات مختلفة لتؤسس لنا مستويات جديدة للصراع فالحركات الراقصة التي يقوم بها الممثلين، تعطي دلالة على حرية الجسد في مواجهة القيود المتكدسة في أزمان غابرة، فالارتجال يخلق افعال حركيةمنطلقة من التكوينات المتعددة لجسد فأن المخرج قد صور لنا من خلال تصاميمه والنحت على الجسد جمهوراً من الناس يقومون بممارسة حياتهم الطبيعية والروتينة واعمالهم اليومية، وكل فعل او حركة يقوم بها جسد الممثل على خشبة المسرح حدثت وفق الضربة الايقاعية والموسيقية وتناغمها من اجل اتمام المعنى الجمالي والكامن في جسد الممثل، وكالعادة تم تفليش اللوحة الثانية من العرض من أجال الاتيان وتشكيل لوحة جديدة، وفي هذه اللوحة يتم ظهور شخصيتان على هيئة الانسان البدائي وسرعان ماتتحول حركاتهم الى رقصة ثنائية تبدأ هادئة ثم تصل الى تواتراتها الجسدية في انتاج افعالها

الرمزية وانتاج مختلف العلامات اذ ان الرقصة تتشابه مع حركة الحيوانات، وأن احد هذه الشخصيات يكون حامل لذلك الكتاب الذي كان على السرير وأن هذه الشخصيتان عاريتان مع وجود قطعة من القماش ماتستر الجز السفلي من الجسم واجسادهم مغطاة بالطين ويبدأ تسليط الضوء عليها مما تتسبب في قلب سير الحدث الدرامي مع امتعاض وقلق المجموعة فأن التشكيل الصوري في هذه اللوحة يعتمد على دلالة العلاقات الانسانية التي يتم تفعيلها بواسطة تشاركية الجسد وارتجالية الاداء في لحظة الفعل الرمزي والتي تبرز من خلال التشابك الفضائي مابين الجزء الامامي للمسرح والجزء الخلفي، وان ذلك الانسجام قد جعل الاشكال تمارس افعالها والمنطلقات المظمونية التي احتوى عليها العرض الا وهي الصراع مابين الخير والشر فهو صراع متجذر منذ الخليقة الاولى والمتسبب في صراع دائم والمتمثل في سيطرة فضاء على فضاء اخر مما يسبب زيادة في طاقة الفضاء، كما ان العرض قد اعتمد انشائية العرض وبنيته على ثنائية الهدم والبنيان في بنائيته الطقوسية، ومع ظهور هذه الشخصيتين والذي يرتبط بالصورة المركبة للاوعي الذي يكتنف الزمن البدائي، وكذلك عبر التشكيل الحركي للجسد والتي هيأت مكاناً ترميزياً لابراز التعايش مع المجموعة الراقصة، والتي حولت الرقص الى مجموعة من الاشكال الرياضية والهندسية كالمثلثات والمربعات والدوائر المتمثلة بجسد الممثل، اذ تم استخدام الجسد كممارسة طقسية تستعير حركات الرأس والايادي والاصابع والارجل لانتاج افعالها الادائية المتماثلة في صراع يحول النموذج التشكيلي من موقع الى اخر محققاً استرتيجية ادائية تمثل استعداداً دائماً، ومحركاً مستمراً لانتاج حقولاً فضائية متنوعة، فالجسد يمتلك حقوله الرمزية في تهيئة المشاعر واغضابها، لهذا فالجسد يمتلك استعداداً لتقبل كل التغيرات التعبيرية وبناء عالم صغير لكنه سرعان ما يتحول لدى الاخر الى عالم كبير، كما ان لجسد الراقص يسمح بتكثيف المضمون بواسطة بناء هيئات واشكال وصور تشكل سلسلة لها القدرة على انتاج الواقع الاسطوري مرة ثانية، لهذا تهدف رقصة الممثلين الستة الى اخضاء كل عضلات الجسد المرن الى تأكيد حقيقة المضمون اللانهائي المستمد من الصورة الطقسية وحضور رمزيتها، بعد ذلك لينصاع هولاء الممثلون الستة الى امر هذه الشخصيتان والتأثير عليهم والانصياع الى

اوامرهم وتنفيذها ليصور لنا احدى الشخصيات الفضائية او البدائية انه ماسك لعصى ويسوقهم بطيرقته وواجب على هولاء الراقصون الستة الامتثال لأومرهم، كذلك فضلاً عن الموسيقى اذ تبدو وقد تغلغت في الاجساد والصوت المنبعث من بعيد عل شكل مكانية مهجورة، والتي كانت تعبر عن اصوات القلق والترقب لما يحدث وكأنها ذرات تنتشر في الهواء، اذ كان الراقصون يترقبون ويضعون وما تحريك الرؤوس والايادي ماهي الا علامات تدل على نمو الاشكال وتواتر وتصاعد الاحداث التي توفر صراعاً اخراً للتشكيل الحركي المتمثل بجسد الراقص، وكذلك تعبر عن حضور وغياب في تأسيس الدلالة المرجئة التي تقبض على المعنى، وفي تصاعد للاحداث يبداء الراقصون الستة بالتعري والسير بخطى محفوفة بالقلق والسير في طريق مجهول وتتضاعف الحركات ويتصاعد الحداث الدرامي، اذ تستمر الحركة في الخلفية فليس هنالك توقف انما هي استمرار في ديناميكية حركية تسعى الى تأسيس طقوسية صورية مادتها الاساسية وعمودها هو ذلك الجسد والتي تمتلك تصوراتها الذهنية القادرة على بناء وهدم اشكال متنوعة وكذلك لها القدرة على الحضور، بصورها التي تخفيها وتظهرها في مختلف الاتجاهات تنتهي الرقصة يتم هدم المشهد ثم ظلام، بعدها مباشرة يرسم العرض صوره التشكيلية بوساطة الحركة الجسدية والمنظومة السينوغرافية التي تحول فيها الجسد بأبعاده العلاجية الى لغة أيحائية تزداد ثراءً بدلالتها المتعددة وسط الفضاءات التي تتحول بفعل قدرتها الترميزية على انتاج قوة اتصالية عن طريق تحفيز الفضاءات التشكيلية التي تم بنائها بواسطة وحدة الجسد عبر مختلف العمليات الايمائية للوجه واليدين والقدمين وخلق ثنائيات متعددة كالسكون، الحركة، الظهور، الغياب، الهدم، البناء، حيث ان هذه الثنائيات تؤسس لاختلافات في ايقاعية الحركة مما ينشأ زخماً متسارعاً في طاقة التشكيل لأنشاء حدود طقسية متعددة، فالرقص والحركات الاكروابتيكية تلزم الجسد بتحرك محكم للعضلات والتي تتوافق مع الجهاز العصبي لأنجاز مستويات متعددة من الابنية الطقسية بايقاعات مختلفة، ويستمرالصراع والتداخل بين المجموعتين وعلى ايقاعات موسيقية حادة، وقد تتباطئ اصواتها وتتسارع وفقاً لطبيعة حركة الفضاء المشهدي، وفي ظل هذه الاحتدامات والصراعات والجو الذي يشوبوه القلق والوتور

الحركي تقوم الشخصيات الفضائية بعمل حفرة والقاء احد الممثلين الراقصين في وسطه دلالة في حركة احتدامية تمثل صراعاً للقتل والنفي، بينما في الخلفية فتزداد الحركة بواسطة ممثلين اثنين ملثمين احدهم يحمل الاخر ويرميه في صندوق من الخشب وفي حالة طقوسية يقوم بنثر الماء عليه كأنه ميت ويجب تغسيله واتمام مراسيم الميت وهكذا يتبادولون الادوار بين الحين والاخر وكأن الجسد في حالة من الشقاء، وتبدأ اصوات الموسيقى تتعالى شيأ فشيأ مع اصوات الطبول واصوات غريبة وصرخات توحي الى الهلع والخوف والذعر من شيئ مجهول بعدها تصبح الخلفية حمراء ويبدأ الراقصون في اداء حركات فيها نوع من التضرع الى الاله لكن هنالك شيئ ما يحيد بنيه وبين مايريد فالرقصة التي تم تأديتها بواسطة اجساد اراقصين العراة، تظهر لنا الممارسة الوجدانية الدينية التي تمتلك طاقتها الروحية والاتصالية بقوتها على محاكاة الرموز الاسطورية وحكايتها التي تتغلغل في اللاوعي الجمعي، لهذا يجد العرض في الرقص البدائي صور لنماذج تأصلت في الوجدان البشري وما الرقص سوى انتقال من الحادثة الواقعية الى الحادثة الاسطورية التي تعد موضوعاً لاادراك جديد بواسطة الخيال، فالصورة المتشكلة بجسد الراقصين تقوم يتمثيل الواقع بوصفهه موضوعاً يمتلك مجموعة من العلامات الفردية والجماعية والمتمثلة بايقاعات صراعية مرئية مستخدمين فيها الاندفاعات الحركية الراقصة لباء علامات تماثلية وتبادلية مابين زمنين وواقعين يتمثل حضورهما بوساطة عملية التحويل ما بين الفضاء الواقعي والفضاء الرمزي الذي يقوم باستحضار الصور العقلية الجماعية للاسطورة الازلية وربطها بمجموعة الادوات والحركات الجسدية والصوتية واللونية والديكورية لانتاج صور طقسية تحول الذات الفردية الى ذات جماعية تمتلك نفس المصير الذي يتحكم في الجميع، بعد ذلك ليعود احد الشخصيات الفضائية ليأتي بالكتاب الذي تم تمزيقه في المشهد الاول ويجلس الى جانب المجموعة ليكونوا كتلة واحدة، وكالعادة تم هدم هذا المشهد ليظهر لنا شخص في بقعة بيضاء مرتدياً البدلة الرسمية جاكيت اسود وبنطال اسود وقميص ابيض حامل معه جهاز الحاسوب (اللابتوب)، فدلالته الرمزية التاريخية حقيقة الانسان ووجوده في هذا الكون، فالمجموعة التي مثلت اللاتوازن مع الممثل الجالس امام (اللابتوب) قد شكلت انتظاماً دلالياً في

جانبين من التناقض الذي ارتبط طقسياً مع المنظومة الشعائرية المتواصلة التي تدل على عدم انقطاع العملية الصراعية وانها تتواجد بفعل المتناقضات المستمرة لحياة الفرد والجماعة.

نتائج البحث ومناقشتها:

١. عبرت فاعلية الاداء الحركي للمثلين عن المعنى المضمر في بنية المشاهد .
٢. ان دائرة العلاقات التي كانت الشخصيات محكومة من خلالها تم رسمها من خلال الحركة والايماءة ولم تكن تحتاج الى حوار فمن خلال الحركة استطاع الممثل ان يقيم علاقة اتصالية متبادلة مع الاخر .
٣. كان الاداء التمثيلي للممثل مبني من الخارج معتمدا على البراعة الجسدية في تجسيد الشخصية .
٤. أسهمت التكوينات الحركية الجماعية في بناء البعد الرمزي للعرض عن طريق تنظيم حركة الأجساد داخل الفضاء المسرحي ، بدورها عززت الأحساس بالصراع والتحولات الدرامية .
٥. أن توظيف الايقاع المسرحي المصاحب للحركة الجسدية كشف عن دور مهم في ضبط الأنفعال الأدائي للممثل ، مما ساعد من تحقيق الفعل الحركي والبناء السينوغرافي للعرض .
٦. أظهرت العروض المسرحية المعاصرة دوراً مهماً للتعبير الجسدي بوصفة وسيلة لأنتاج صور بصرية ذات أبعاد فكرية وجمالية مما منح المتلقي تأويل الدلالات بعيداً عن اللغة المنطوقة المباشرة .

الاستنتاجات:

١. أسهم التعبير الجسدي في تعزيز البنية الدلالية للعرض المسرحي المعاصر .
٢. حقق الاداء الحركي للممثل أنسجاماً مع التكوين البصري داخل الفضاء المسرحي .
٣. أتاح الجسد للممثل توظيف الايماءة بوصفها نسق تواصل أدائي بارز في العرض المسرحي المعاصر .
٤. أن التنوع الحركي ساهم في توسيع مستويات التأويل الفكري والجمالي للعرض المسرحي .

٥. كشف توظيف الحركة عن تحول الجسد الى عنصر فاعل في بناء الخطاب المسرحي المعاصر .

٦. أن التنوع في التعبيرات الحركية والجسدية أغنى الاداء التمثيلي ، مما انعكس بصورة واضحة على قوة حضور الممثل وفاعليته على المتلقي .

التوصيات: يوصي الباحث : أقامة ورش تدريبية متخصصة في تقنيات الاداء الجسدي بما يسهم في تنمية القدرات التعبيرية للممثل وتطوير كفاءته الادائية داخل العرض المسرحي المعاصر

المقترحات: العلاقة الجمالية بين الاداء الصوتي والتعبير الجسدي في أداء الممثل المسرحي المعاصر .

المصادر والمراجع:

١. *احمد مختار عمر. (٢٠٠٨). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهره: عالم الكتاب.*

٢. *احمد موسى محمد الامين. (٢٠٠٣). الاتصال غير اللفظي في القران الكريم. الشارقة: اصدرات دار الثقافة والاعلام.*

٣. *أدوين ديور. (١٩٩٨). فن التمثيل الأفاق والأعماق. القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.*

٤. *بيتر كلتون. (٢٠٠٥). لغة الجسد. مصر: دار فاروق.*

٥. *بيل واخرون اشكروفت. (٢٠١٠). دراسات ما بعد الكولونيالية. (احمد الروبي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.*

٦. *جميل صليبا. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.*

٧. *حسين التكمة جي. (٢٠١١). نظريات اخراج. بغداد : دار المصادر .*

٨. *رامي سامح. (٢٠١٨). الرقص الدرامي. بغداد: مكتبة الفتح.*

٩. *رامي سامح،. (٢٠١٦). فن الكوريوكراف. بغداد: مكتبة الفتح.*

١٠.سامي عبد الحميد. (٢٠١١). فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد. بيروت: دار ومكتبة البصائر.

١١.سامي عبد الحميد،. (٢٠٠٨). ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين. بغداد: دار المصادر.

١٢.سعيد علوش. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.

١٣.علاء مشذوب. (٢٠١٤). الجسد صورة سرد. بغداد: دار ومكتبة عدنان.

١٤.فاضل الجاف. (٢٠١٢). فيزياء الجسد – ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع. بغداد: دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع.

١٥.قسطنطين ستانسلافسكي. (ب.ت). اعداد الممثل. (محمد زكي، المترجمون) مصر: مكتبة النهضة.

١٦.كريستوفر اينز. (١٩٩٦). المسرح الطليعي. (سامح فكري، المترجمون) القاهره: إصدارات اكاديمية الفنون.

١٧.مارفن كارلسون. (٢٠١٠). فن الأداء (مقدمة نقدية). (منى سلام، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨.محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (١٩٥٦). لسان العرب. مصر: الدار المصرية لتأليف والنشر.

١٩.محمد كريم الساعدي. (٢٠١٨). الرد بالجسد وخطابات اخرى. دمشق: دار نينوى.

٢٠.محمد محمود بني يونس. (٢٠٠٧). سايكلوجيا الواقعية والانفعالات. عمان: دار المسيرة.

٢١.مهند طابور. (٢٠٠٧). الطقس واثره في التمثيل. بغداد: مكتبة الفتح.