Received: 21/4/2022 Accepted: 1/6/2022 Published: 2022

البناء التركيبي لأداء الممثل و اشتغالاته في المسرح العراقي المعاصر

الباحث علي نجم عبد
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
alinejmabd@gmail.com
07901653767

مستخلص البحث:

يعد البناء التركيبي في الأداء مفهوماً معرفياً وفق مجموعة من الرؤى هدفها الاساس عملية تشكيل وخلق لغرض التأثير بالأخرين يرتبط وجود الصورة النهائية بوجوده تكون هذه الرؤى هي الباعث والدافع لبناء صورة شكل العرض الذي يكون مصدره الاساس خيال المخرج المرتبط بقدرة وامكانية باقي المصممين والعناصر المسرحية وعلى هذا الاساس صاغ الباحث عنوانه (البناء التركيبي لأداء الممثل واشتغالاته في المسرح العراقي المعاصر) حيث تكون بحثه من الفصل الاول الذي ضم الاطار المنهجي ومجموعة التعاريف التي سبقتها مشكلة البحث التي شرح من خلالها الباحث موضوعة النمطية في الاداء كما ضم هذا الاطار مجموعة التعاريف الخاصة بالمصطلحات التي وردت في عنوان البحث مع مجموعة التعاريف الاجرائية التي عرفها الباحث فيما ضم الفصل الثاني اطاران الاول اختص بموضوعة مفهوم البناء التركيبي للأداء وفي المبحث الثاني تناول الباحث اداء الممثل واشتغاله في المسرح وفي نهاية هذا الفصل توصل الباحث لمجموعة من المؤشرات التي حلل من خلالها عينة بحثه التي اختارها بشكل قصدي وصولا للنتائج التي ناقشها في الفصل الرابع مع مجموعة من التوصيات التي يراها الباحث مفيدة للعاملين في مجال التمثيل .

الكلمات المفتاحية: البناء التركيبي، الأداء، الممثل، المسرح العراقي

الفصل الاول
الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعد الاداء بما يمتلكه من عناصر على المستويان الصوتي والجسدي البنية الاساسية التي يركز عليها صناع العرض في عملية اشتغالها داخل العرض المسرحي وعملية الاشتغال على المستويان الصوتي والجسدي هي التي تمنح العرض المسرحي صفاته وخواصه الجمالية فصورة العرض تتمظهر لإيصال مختلف المعاني ودلالاته فيكون اداء الممثل واشتغاله هو الاداة التي تعمل على بناء شكلها التي يمكن من خلالها انتاج صورة العرض كما ان عملية البناء الادائي وتحولاته هو من اكثر الاشياء التي يمكن ان تميز المسرح عن باقي الفنون الاخرى كما وصفها ارسطو وحدد شكلها ما بين بداية ووسط ونهاية يكون شكلها متنامياً تركيبياً متحولاً مبنية على فعل وردة فعل أو أن تكون نتيجة الفعل الاول هي سبب لانطلاق شكل ادائي اخر يكون بمجموعه الهيكل العام للعرض من خلال عملية الاشتغال وهو ما يمكن أن يعتمد عليه نجاح العمل المسرحي، والاداء المسرحي من الفنون التي تعمل وفق مجموعة من الاهداف والمعايير الفكرية والفلسفية المبنية على رؤى ومنطلقات فكرية وتكوينية وهذا التنوع الفكري هو الذي يمكن ان يكون أو يشكل البناء التركيبي للأداء الناجم من تعدد وتنوع الافكار خلال العرض الواحد وحتى المشهد الواحد وعملية البناء في الأداء لدى الممثل تشبه عملية إنشاء الهيكل العام لأي بناية أو أي شكل تصميمي وحداتها الاساسية هي العناصر التركيبية لجسد الممثل على مختلف المستويات البايلوجية والسايكولوجية ومحصورة داخل حدود الشخصية التي

يعمل الممثل على ادائها ومن خلال هذا سوف يحاول الباحث الغوص في مصطلح البناء الادائي وتركيباته وعملية اشتغاله بالمسرح بشكل عام والمسرح العراقي بشكل خاص لذا صاغ عنوان بحثه الموسوم (**البناء التركيبي لأداء الممثل واشتغالاته في المسرح العراقي المعاصر**)

ثانياً: أهمية البحث:

تتجسد اهمية البحث بأنه يهتم بالتعريف بالأداء التركيبي للممثل ويكشف معناه ويحدد خصائصه لاعتبارات فنية وفكرية، كما تكمن أهمية البحث في تقديمه معلومات مهمة وجديدة للدارسين والمختصين في العمل المسرحي وما يخص أداء الممثل ومدى اختلافه في المجالات الأخرى وبيان الفارق بين ما هو قدسي وما هو دنيوي.

ثالثاً: هدف البحث:

تسليط الضوء على مصطلح البناء التركيبي والتعرف عن اهميته في بناء الاداء التمثيلي وكيفية اشتغاله داخل العرض المسرحي، كذلك يهدف البحث إلى التعرف على الملامح في أداء الممثل في المسرح العراقي خصوصاً.

رابعاً: حدود البحث

الحدود الزمانية : من عام 2010 – 2020

الحدود المكانية : عروض مسارح بغداد

الحدود الموضوعية : تحدد الدراسة في تناولها لموضوع (البناء التركيبي لأداء الممثل واشتغالاته في المسرح العراقي المعاصر)

خامسا: تحديد المصطلحات

البناء :

لغة: " بنى بيتا، البنيان، الحائط، والبنى بالضم مقصود البناء، يقال بنية وبنى"[1].

اصطلاحا: " هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته اذ يمكن ان تحل إحداهما محل الاخرى "[2].

البناء: هو " انساق وتوازن بين المواد والعناصر التي يستعملها الفنان في تكويناته "[3].

التعريف الاجرائي :

يعرف الباحث البناء على انه مجموعة من الأنساق والقوانين من المواد والعناصر التي تحكم سلوك النظام ومكوناته يستعملها الفنان في تكويناته ويمكن ان تحل إحداهما محل الاخرى .

التركيب (Construction) :

لغة : اجتماع أشياء زوجاً زوجاً "[4].

"التركيب ضد التحليل، وهو تأليف الكل من أجزائه ... وهو أيضاً الجمع بين الرأي وضده، في قول جديد يأخذ بأحسن ما في الرأيين، ويمزج أحدهما بالآخر، مستعيناً على ذلك بوجهة نظر أعلى من وجهتيهما . والتركيب في نظرية المعرفة هو جمع تصور إلى آخر، أو إلى عدة تصورات، بحيث تؤلف صورة عقلية واحدة"[5].

فلسفيا : "بوجه عام، الجمع بين عناصر متفرقة ومحاولة التأليف بينهما . وبوجه خاص، منهج يقوم على السير من البسيط إلى المركب"[6].

اصطلاحاً: هو "تنظيم للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابق مع المقتضيات الخاصة، أو تمثيلٌ لمنفعة ما. وبقدر ما تكون العناصر الجديدة الداخلة في التركيب اكثر تباعداً الواحد عن الاخر بقدر ما يكون الحل اكثر ابداعاً، ان معيار التقويم في هذا التركيب هو الاصالة"[7].

وهو أيضاً: "استخدام الفنان لعناصر منفصلة ليشيد الرموز الصورية بالطريقة نفسها تقريباً التي يركب بها الكاتب اجزاء اللغة المكتوبة ليعبر عن طريقته في المخاطبة"[8].

ويعرفه نجم حيدر بأنه : "تداخل (مادة-فكر-فعل) هما على درجة قوية من الاهمية بالنسبة لظهور الفن والصورة الفنية، اذ ان الإنسان في هذه الحالة، وفي هذه اللحظة يجد نفسه في مجال الحرية، انه يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط، على ان الفكرة والتخطيط يصقلان فيه المهارات الاجتماعية" [9].

ويعرفه الباحث بأنه : هو تنظيم لعناصر منفصلة تتداخل يستخدمها الفنان لبناء رموزه الصورية وفق مقتضيات خاصة يسمو بها حسب فكرة وتخطيط يكون المعيار فيها هو الاصالة.

البناء التركيبي يعرفه الباحث اجرائيا بأنه : مجموعة من الانساق والقوانين لعناصر منفصلة تحكم سلوك ومكونات يستعملها الفنان في تكويناته يمكن ان تحل إحداهما محل الاخرى يسمو بها حسب فكرة وتخطيط لبناء رموزه الصورية ، وهذه التركيبة الفنية إذن تركيبة مميزة تبتعد عن الفنون النثرية الأخرى، وتعتمد أيضاً على الأداء الفردي، في تقديم المقامة لجمهور يستمع إليها، وهي أقرب ما نعرفه اليوم بـ(المونودراما) أو مسرحية الممثل الواحد ، حيث يقدم لنا الممثل موقفاً كاملاً من خلال الحديث والأداء.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم البناء التركيبي للأداء :

يعد فن المسرح أباً للفنون قياساً بكل الفنون الأخرى فهو قديم قدم الحضارات الإنسانية التي تحمل قيم المدنية والتطور فهو متجذر فيناً وفي مختلف مفاصل الحياة بمختلف مقوماته واسسه التي تنتمي للمجتمع وينتمي لها فكان ظهوره كفن مرتبط بالمجتمع وبكل تطلعات الناس وافكارهم وهمومهم فمفهوم البناء التركيبي هو معرفي جمالي وفق مجموعة من الرؤى هدفها الاساس عملية تشكيل وخلق لغرض التأثير بالآخرين حيث يرتبط وجود الصورة النهائية بوجوده تكون هذه الرؤى هي الباعث والدافع لبناء صورة شكل العرض الذي يكون مصدره الاساس خيال المخرج المرتبط بقدرة وامكانية باقي المصممين والعناصر المتوفرة خاصة وان عقلية المخرج هي تركيبية تحليلية في وقت واحد وهو ما "يعطي للمشهد قوة وديناميكية دافعة للتطور وصيرورة وجودية للشكل المسرحي المتداعي على الخشبة "[10] فعملية البناء هي عملية متنامية يكون فيها الفعل أو الشكل بعضه سببا لحدوث فعل أو شكل اخر وهو ما يجعل العملية البنائية ذات اهمية تجعلها مصدرا للقوة المضافة لتركيب شكل وصورة الفعل أو العرض "فعملية التركيب الصوري واعادة التركيب تبدأ من ذهن الفنان ... والصورة المرآوية تستمد عناصرها من الواقع، ولكن تستقل عنه وذلك بسبب تراكمات الخبرة عند الإنسان فهي تساعد على تلقيه صورا ذهنية من الواقع الحياتي"[11] تتكرر عملية التراكم والبناء الصوري والذهني لدى الإنسان لتنتج من خلال عملية التراكم صورا اخرى ناجم عن هذا التفاعل المتراكم فتكون تأسيساً معرفياً جديداً يستطيع من خلالها منتج العمل ومخرجه بناء انساق من خلال هذا التجمع التركيبي على اعتبار ان التركيب نظام يعمل على ترتيب مجموعة الصور أو العلاقات داخل محيط واحد وفق حركة تنسجم وتتلاءم حتى يكون لها معنى يحمل مجموعة من الدلالات والقيم الفكرية والفنية تكون بمجموعها عبارة عن وحدة واحدة أو جسد واحد بشرط ان " يكون له اثر معرفي وعاطفي لتحقيق الاقناع خاصة في المسرح " [12] لان البناء والتركيب هما رديفان أو معنيان متقاربان فعملية التركيب أو البناء تنظيمية لمجموعة من الاشياء المختلفة أو المتشابهة من خلال مجموعة من القدرات أو المهارات يمكن ربطهم بشكل منتظم يمثل نمطا معينا أو

نمطاً جديداً فهو يحتوي على جوانب ثلاثة هي: "انتاج المضمونات الفريدة، وانتاج الخطط والمشاريع، واشتقاق العلاقات المجردة"[13] فالتركيب أو البناء هو ولادة وانتاج شكل جديد غايتها الوصول إلى نوع من التكاملية وفق فروض أو نظرية موضوعة مسبقا تكون نهايتها عند المتلقي ووظائفها متداخلة على المستوى الجمالي أو الفكري أو الفني حيث " يمكن عزلها عن بعض، فهي متداخلة بنائيا في بنية التركيب الاخراجي رغم تمايزها الوظيفي بسبب خضوعها لثنائية الوعي / المتعة"[14] فالبناء عملية تجريبية كونه عملية انتاج اشكال جديدة تختلف عن تلك الاشكال والبنيات المتوفرة والمعروفة فهو كسر للمألوف على اكثر من مستوى فمنذ ان خلق الإنسان تميز بمحاولته لمعرفة ما حوله في الطبيعة فبدأ التجريب واختبار مختلف المواد والاشكال لتركيبها وتنظيمها بطرق مختلفة لانتاج ما هو مختلف ومفيد فالنزعات التي كانت الركيزة للوجود الإنساني كانت مبنية على التجريب، ومحاولة البناء كانت هي شكلها الاول والخطوة التي انطلقت منها فتحولت من تجربة فردية إلى شكل جمعي وحتى خطوات الإنسان كانت محاولة لشكل بنائي يتطور يوماً بعد يوم من خلال تعلمه لخطوات المشي من الاستلقاء ثم الجلوس والزحف ثم الوقوف والمشي وفي المسرح وعلى مستوى الأداء فلقد كانت عملية البناء التركيبي لشكل الاداء مبنية على مراحل تمثلت في اداء الممثل وتأكيده على صوته وحركته البسيطة التي تقترب من الالية بعد دخول الممثل الاول واشتغاله في العرض في زمن الاغريق فلقد " اضاف اسخيلوس ممثلا أولاً وممثلاً ثانياً إلى الجوقة بعد أن كان الممثل الواحد البطل الذي يمجد الإلهة ويجسد البطولات والملاحم، وتعد هذه الاضافة نوعاً من أنواع التجريب المسرحي فكان هذا النسق التنظيمي شكلا لبناء تركيبي جديد من خلال اضافة الممثل الاول والثاني وعملية تقسيم الجوقة إلى اكثر من مجموعة لم يكن الجمهور الاغريقي قد عرفه أو تعود عليه فجاءت عملية التحول ما بين مجموعة العناصر المختلفة لتعيد ترتيب وتنظيم الشكل الادائي في العرض فرضت معها شكلا جديدا من الحركة والاداء تغير معه نمط الشخصيات وتعددها " حيث تنمو مع نمو الدراما فاعتبرت جزءاً من التاريخ الطبيعي للدراما.. وتقدم الايحاء الدرامي من خلال إتحاد الممثل بالمتلقي إنفعالياً "[15] لان اداء الشخصيات هو الفعل المتنامي القادر على ادارة العرض وربط كل عناصره التي وجدت وسخرت اصلا لمساعدته ودعم وجوده بعناصرها المختلفة والتي يتحرك لإعادة وخلق الفوضى المنظمة لبناء اشكاله التي تتغير ويحل إحداهما بدل الاخر والذي يجعل فيه الممثل يعمل على اعادة المواقف التي اراد المؤلف من المخرج والممثل اعادة تفسيرها وبناء شكلها بصرياً وفكرياً فيظهر تأثير البناء الادائي للممثل " لاسيما في الحالات التي يتحكم فيها بالجزء الأكبر من الشخصية، في التوظيف الرمزي للأداء"[16]، فعملية البناء ترتبط ارتباطاً وثيقاً وهي الشريك الأكبر للشخصية التي من خلالها يمكن ان يتحدد سلوك الشخصية التي تظهر ملامحها والتي من خلالها يمكن ان تنتج نظامها الإعلامي خاصة وان المسرح يبحث عن اكثر من طريقة للتحرر والانطلاق نحو مختلف الافاق حتى يستطيع تحقيق افكاره ويعبر عنها ويعبر عن أفكاره و أصبح عنصراً هاما في مجال التغيير في جميع نواحي الحياة, كما استطاع الفرد ان يجد ضالته من حيث التعبير عن مشاعره والاهتمام بذاته فأصبح محوراً رئيساً في تغيير أنماطه الفكرية والسلوكية والكشف عن كل ما هو عام يخص المجتمع وعن كل ما هو خاص يستطيع عن طريقه إيصال فكره إلى المتلقي, لأن الفن ليس "مجرد معرفة أو تعميم للواقع وإنما أيضاً تعبير مكثف ومؤثر عن التجارب"[17] فالفن هو اعادة صياغة لمجموعة من الالتقاطات من الحياة العامة ومواقفها يقوم الفنان بإعادة تركيبها وتنظيمها وفق نسق في شكل أو تكوين معين ضمن حدود فن معين كأن تكون لوحة أو مشهد أو قصيدة وهو في عملية التركيب هذه دائما يبحث عن الجديد أو الغريب واللامألوف حيث ان مجموعة العوامل هذه هي التي يمكن ان تبعث الدهشة والتشويق على المتلقي فالممثل يذهب للتعامل مع محيطه التقني من اجل

خلق وبناء مجموعة من الاشكال والروابط التي يمكن تمنح " الشكل المعنى أو القصد، ويعطي الاشياء والمضامين قيمة لأنه هو من يدركُها"[18]، لان الممثل أثناء عملية الأداء والتمثيل يمكن ان يؤثر ويتأثر بالمحيط الذي يعيشه وهذا التأثر من اهم الاسباب التي تعمل على صياغة شكل البناء أو الاداء في مختلف الفنون وعلى مختلف المستويات لأنها أو يمكن ان يكون بمثابة الذات التي يمكن ان تمنح الاداء البنائي شكلا مميزا ومختلفا تجعل للشخصية قيمها الفنية المختلفة وهو ما يرفع من قيمة واهمية الاداء البنائي التركيبي للشخصية وتكوينها ففاعلية " الاداء تعطي المتعة للخيال من خلال تمكّنها في الاسهام في البناء الدرامي فضلاً عن كونها من اساسيات البناء الشكلي للعرض المسرحي"[19] فالمتعة يمكن ان تتحقق من خلال التعدد والتنوع الادائي على اعتبار ان المتلقي يبحث عن تنوع وتعدد الصور أمامه أما بالنسبة للممثل فالتنوع في شكل الاداء يمكن أن يكون قوة دافعة تساهم في زيادة القوة لديه من اجل انتاج اشكال أخرى معتمدة على خبرة ومهارة الممثل نفسه حيث يمكن للممثل الجيد والمهاري انتاج وبناء اشكال قد يعجز ممثل اخر عن ادائها فقدرة الممثل الاحترافي تكمن في امكانيته على تأدية الاشكال التي يمكن ان يقترحها ويقوم ببنائها وفق نظام ونسق منتظم تكون هي المنتج النهائي لصورة العرض مع امكانية تحويل وتبديل في عناصره الادائية التي يعتمد عليها ويمتلكها في بناء نظامه العلاماتي فالأداء " يحتاج إلى حيز فكري اكثر من أي حيز آخر للتعبير وفهم ذلك التعبير من قبل المتلقي"[20]، لأن الأداء وبناءه يمكن ان يختلف تأويله حسب مجموعة من الضوابط والقيم منها ما يمكن ان يرتبط بزمن الفعل أو شكل الشخصية وتأريخها وقد يكون شكل البناء نفسه سببا مختلفا لتأويله ظاهرياً فالبيئة والافعال والزمن وباقي العناصر الاخرى التي تتعامل معها الشخصية هي العناصر التي تطرح المعاني وتنتجها وهو ما يجعل الاداء وتوظيفه جوهر العمل المسرحي لان البناء الادائي يكون " بمثابة الاداة لدى الممثل أو المؤدي للتعبير وعن طريق عملية الابتكار والتنظيم والسيطرة على مجموعة وسائل الارتجال لديه وسرعة التحول والانتقال من حالة إلى اخرى ومن وضع إلى اخر "[21] لان عملية الابتكار المنتظم هي شكل من اشكال التجريب المبني على انساق علمية يمكن ان يستخدمها الممثل في انتاج اشكال ادائية مختلفة فالارتجال الغير عفوي يكون مبنياً على خبرة الممثل واحترافيته التي تسمح بعرض وانتاج اكثر من شكل حين تكون خبرة الممثل المحترف هي الارض التي يمكن ان ينطلق منها ومن خلالها لعالم الابداع والتألق فعناصر الابتكار هي ادوات مساعدة للممثل في اشتغاله يستطيع عن طريقها من "السيطرة على وسائل الابتكار أو الارتجال والسرعة في الانتقال من حالة إلى أخرى "[22] حيث يمكن ان تكون التقنية الادائية للممثل هي القوة التي يرتكز عليها للتنويع وبناء اشكاله المختلفة وهو الذي يميزه عن الممثل التقليدي وغير المبتكر .

المبحث الثاني: اداء الممثل واشتغاله في المسرح

لقد اصبحت الدراما نشاطا له قواعده التي يشترك بها الممثل والمؤلف بوجود الجهور ومن ينظم العرض عندما كان الإنسان البدائي يعبر عن دواخله من مشاعر الخوف والشجاعة أو الفرح وصراعه مع الطبيعة فقد كان " التمثيل من اقدم الوسائل التي كان الناس يتنفسون بها عن انفعالاتهم من خلال التحول الغريزي ومفارقة الذات "[23] فالغريزة هي الدافع الاول للإنسان لتقليد الاشياء وتمثيله للصراع ما بينه وبين القوى الطبيعية وما يحيط به وهو ما جعل الإنسان يبتكر فن الدراما والصراع والذي يشكل الممثل واداؤه فيه عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي كونه حلقة الوصل بن كل العناصر والمسؤول عن نقل افكار المخرج والمؤلف وهو ما جعله يحظى بكل الاهتمام منذ لحظات ظهوره على الخشبة ايام الاغريق ومنذ اضافة الممثل الاول وانحسر اداء الجوقة وصارت " مجرد مجموعة من المنشدين منفصلة، تسرف في تقديم الأناشيد التي لا تكاد تتصل بالموضوع الرئيسي"[24]، وزاد حجم وتأثير الممثل وصار محور العمل المسرحي بأدائه وما يمتلك

من طاقة صوتية وحسية ساعده في ذلك مجموعة التقنيات التي ابتكرها الاغريق من باب خلق الدهشة ودعم الصراع وتطويره ولقد كان التمثيل عندهم " خطابياً جامداً بسبب عدم وجود القوانين والمعايير الخاصة لفن التمثيل وقد تنوع التمثيل عند الإغريق إلى نوعين مهمين وهما التمثيل التراجيدي والتمثيل الكوميدي"[25] وهو ما ظهر في كتابات اغلب الكتابات المسرحية عند الاغريق على يد اشهر كتابهم واستمر الحال مع تغير تقنية الاداء ودخول الممثل الثاني حتى، جاء الرومان بمسارحهم مع التي اقتبسوا الكثير من معالم وعناصر المسرح الاغريقي من معمارية وشكل بالإضافة للتقنيات التي يعمل بها إلا أن مسرحهم كان له خصوصية خاصة وأن المسرح بدأ يأخذ الجانب الدنيوي، وبعد سقوط الامبراطورية اليونانية جاءت سلطة الكنيسة التي وضعت بصمتها على كل مفاصل الحياة وربطتها بالدين فكان المسرح احد الامور التي حرمتها الديانة المسيحية فتغير الاداء في تلك الفترة كونه يرتبط بالديانة المسيحية فظهرت أربعة أنواع من المسرحيات هي (تمثيليات الأسرار، وتمثيليات المعجزات، والمسرحيات الأخلاقية، تمثيليات الاستراحة) ولقد كان من الضرورة استخدام تقنيات جديدة في اداء الممثل في افتراض الحلول وكان لبيئة عروض المسرحيات الدينية واماكن تقديمها دوره في ذلك الاستحداث "[26]، فتميز الاداء فيها بالغناء الممزوج بالغناء والترتيل مع التركيز على ادوات العرض الاخرى خاصة الازياء وبعض ادوات الممثل التي يستخدمها الرهبان اما في عصر النهضة وظهور الثقافة الشاملة لمختلف شعوب أوروبا بعد الثورة الصناعية التي شملت كل مفاصل الحياة واستفاد منها المسرح الذي تخلص من سلطة الكنيسة وزاد اهتمام النبلاء بالفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص فتطورت المسارح والتقنيات التي تعمل عليها واصبح الممثل هو العنصر الرئيسي وتقسم الادوار ما بين ممثل بطل واخر ثانوي ومجاميع يعتمد اداء الممثل فيها على خبرته وتكون معظم مشاهد المسرحية في " مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله يتجمع الآخرون من الممثلين، وكذلك يوجه الممثل خطابة وإلقائه إلى المشاهد مباشرة ولا يوجهه إلى الممثلين "[27] حيث اضاف هذا التنظيم طريقة جديدة للأداء تفرض على الممثل نوعاً خاصاً من الاداء يحتاج إلى طاقة صوتية وجسدية عالية تسمح له بمقابلة الجمهور واستمر هذا النوع من الاداء لفترات وصلت إلى نهاية القرن التاسع عشر حيث تغيرت طريقة الاداء واصبح " الممثل يستخدم كل اجزاء المسرح بدلا من المقدمة واصبح يعطي ظهره للمتلقي بحسب الموقف الدرامي مع وجود الايهام بالواقع مع ظهور الصمت كعنصر ادائي يستخدم لفترات طويلة اثناء التعبير عن بعض المواقف الانفعالية والعاطفية وهذا الصمت من العناصر المهمة التي تحتاج لتقنية ادائية مختلفة تعتمد على تفاصيل وجه الممثل أو جسده حتى في حالة السكون للتعبير عن الاحداث وفي القرن العشرين تعددت وتنوعت المدارس والمذاهب المسرحية فظهرت الرمزية والواقعية والتعبيرية وكل منها يرتكز على مجموعة من التقنيات والادوات التي يعمل عليها الممثل الا ان طريقة ستانسلافسكي كانت اشهرها واهمها حيث اعطى للممثل فرصة حقيقية لتفحص الشخصية والاندماج بالدور اندماجاً كاملاً، واعتبار الممثل هو الركن الأساسي في العرض المسرحي"[28] فأصبح الممثل امام تقنية مختلفة تتطلب منه التخلي عن كل ما هو فائض ومبالغ به أو مصطنع لإيصال كل الافكار فظهرت ثلاث انواع من التمثيل وساهم مجموعة طلبة ستانسلافسكي ومجموعة اخرى على ظهور اساليب متنوعة اخرى من الاداء تميزت بما يأتي :

1. " الاتجاه التمثيلي الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية ويقترب من الإيهام بالواقع .
2. الاتجاه التقدمي وفيه يكون التمثيل معبراً عن الصفة المسرحية له وبعيداً عن الحياة .
3. الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع ما بين الاتجاه الأول والثاني " [29].

لقد انفرد مايرهولد عن استاذه بمنهج خاص استخدم مجموعة من الاساليب التي اغنى به نظريته الادائية لأنه يعتبر المسرح نقيضا للحياة من خلال ايقاعه المختلف عن ايقاع جوهرها وهو ما دفع مايرهولد للتركيز على بلاستيكية الممثل ومرونة جسمه " معتمدا ومركزا على الحركة قبل الكلمة لبناء شكل العرض فالممثل من خلال هيئته الخارجية يستند على الواقع وارضه بصورة فنية لا تشبه أو تمثل فيها من صور الحياة والواقع "[30] حيث يطلب ان تتطابق حكاياتهم مع كلمات الاغاني وما تحمل من معانٍ ومفاهيم فهو يرى ان الممثل يجب أن يتحرر من كل القيود الداخلية التي تسيطر عليه وأن يرسم حركاته على ضوء ايقاع الموسيقى التي يتعامل معها محكومة بمرونة جسده وبلاستيكيته التي يمتلكها ويحفز الممثل على توفر " الطابع السيكولوجي عند الممثل. إلا إن ما يتحكم به ليس المعاناة، بل الثقة التامة من الدقة التقنية للأداء عنده"[31] لان اساس اداء الممثل لديه جسدي نفسي لهذا كان يطلب من ممثليه تعلم الرقص فحركة الجسد الإنساني هي الشاعرية الموسيقية التي يمكن ان يتحرك من خلالها بكل مرونة ودقة عالية وهذا ما جعل مذهب مايرهولد مذهباً أدائياً سنيوغرافياً مبنياً على تناسب الحركة الالي المتناغم .

أما برشت الذي عارض القواعد الارسطية في اشتغاله للمسرح مستفيداً من تجارب راينهارت وبسكاتور في بناء مسرحه الملحمي الذي اثر وغير الفرد منطلقا منه إلى تغيير الجماعة أو المجتمع لأن" التوظيف الواعي للمسرح بهدف التغيير الاجتماعي أحد الملامح البارزة الهامة للمسرح في القرن العشرين فهو يستعير الأدوات من أجل تغيير التفكير لدى الفرد والذي يتحقق داخل المجموع ليعمل على تغيره والتأثير به "[32] وهو ما دفع برشت للمغامرة وسعيه لطلب تغيير خطاب المسرح وشكله من خلال تأكيده على مبدأ التحول وتغير أنماط التعليم الفكري الموجه الذي يستطيع تغيير المجتمع من خلال خطابه حتى يكون نافعاً حسب وجهة نظره فهو مؤمن بأن " الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته"[33] وهو ما كان سبباً في ظهور المسرح الملحمي بسبب التحولات التي حصلت في أوروبا والمانيا تحديداً بعد الحرب العالمية الثانية وهو ما جعل هذا المسرح مرتبطا بالتحولات الحضارية والتقدم ومن رحم المعاناة التي عاشتها الشعوب الالمانية ايام الحرب ثم تبلور بطروحات ونظريات حصنته وجعلته مذهباً خاصاً استطاع ان يؤثر على الإنسان والمجتمع فكانت له مميزاته الخاصة وملامحة المتمثلة بأن يكون لا ايهامياً مدركاً للحقيقة وبعيداً عن كل ما يمكن أن يؤثر عليها أو يغلفها لهذا ذهب إلى مفهوم التغريب بكل ما يحمل هذا المصطلح من معانٍ وعلى مختلف المستويات ولكل العناصر المسرحية وسيتناول الباحث ابرزها على مستوى الاداء موضوع بحثه حيث شكل الاداء عند برشت منطقا مختلفا عن كل الاساليب التي سبقته بتكنيك على وفق منظومة اقترحها منطلقا من ان " الاختلاف بين الأساليب والنظريات الكبرى في الفن التمثيلي هو فقط ما قد يضعنا في حيرة التساؤل العبثي: في البدء هل كان التحول أو التجسيد؟ الكلمة أو الفعل؟ الشعور أو الفكرة الداخل أو الخارج؟ الشخص أو الشخصية؟ الحقيقة أو القناع "[34] حيث ان الممثل في المسرح الملحمي مطالب بفهم السياق العام للمنهج فالممثل مطالب بخلق التركيب الخاص بالمواقف من خلال الاداء النقدي والتعليمي لا بالايهام "فمركب (عنصر الإدهاش) الذي يصنعه (برخت) لا يستدعي الانصهار العاطفي أو الإندماج الكامل للممثل أو المشاهد, بل الإيعاز للقراءة العقلية المحايدة المتأنية لاتخاذ الموق"[35] فالممثل يحاول وصف اعطاء وصف ادائي واضح عن صورة الحدث التي تساهم في نشر احساس الابعاد عن الاندماج فيكون المشهد معزولا عن المشاهد الاخرى وبدلالات مستقلة ومن خلال بناء ادائي يتلاءم ويتحول صوتيا وجسديا حسب شكل الشخصية ومواصفاتها .

اما في المدارس الحديثة للأداء فقد كانت طروحات (دينس ديدرو) مقسمة إلى مرحلتين هما:

- كانت دعوة بأن يكون التمثيل اسلوبا شبيها بالحياة وبدون اي استعارة لان الشخصيات والاداء سيكون مطابقاً لما موجود في الحياة الطبيعية الا انه إهتم بتقديم الإحساس الداخلي للممثل، حيث قال أن الممثل العظيم، هو ذلك الممثل الذي يعيش داخل الشخصية ويتماثل مع أحداثها وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له وليس للشخصية، فالإحساس يقود إلى فهم المواقف الروحية للشخصية مع حرصه على وجود الجدار الرابع وان يكون احساس الممثل اثناء الاداء هو الانعزال التام عنه
- وهذه المرحلة هي تماما عكس المرحلة الاولى حيث طالب الممثل بأن لا يكونوا " مجرد ناسخين حساسين للطبيعة، بل يجب عليهم أن يكونوا حاذقين حتى يصبحوا مبدعين، وعليهم الموازنة بين العقل وبين الإحساس، وعلى الممثل ألا يطلق العنان لعواطفه على الخشبة، كما يفعل بالحياة، بل التعامل مع النص بوصفه عملاً فنيا مخططاً أو مؤلفاً، وأن الممثل الذي لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة، والممثل الذي لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيفاً، وأن يبقى الممثل بحدود الشخصية وألا يكون مفرط الإحساس، وألا يلعب الشخصية بدل المؤلف، ولا يشتت نفسه، بأن يظل هو نفسه، أما النقطة المهمة والرئيسة فكانت هي يجب أن يسيطر عقل الممثل على قلبه"[36].

ومن خلال ما قدمه (ديدرو) فأن الباحث يرى ان الفرق بين الأدائين أو الرأيين محصور ما بين الاحساس والتفكير لأنه يركز على المضمون في المرحلة الاولى لهذا كان الممثل مطالباً بالأداء بإحساس مفرط، والشكل كان هو هدفه في المرحلة الثانية فكان وعي اداء الممثل هو الطاغي والاكثر وضوحا في الرأي الثاني هذا يعني انه حاول الربط ما بين الشكل والمضمون .

أما كوكلان فقد سار بمنهج قرب من منهج سابقه ديدرو خاصة في رايه الاول فيقول بأن " وجود الممثل يكون ازدواجياً. في الواقع ان الموهبة المميزة التي للممثل هي .. هذه الازدواجية"[37] ويكون الاداء هنا مزدوجا ما بين عملية استيعاب الشخصية التي يعمل الممثل على بنائها ادائيا وما بين ذاته كممثل وكيف يستطيع السيطرة وخلق التوازن بينهما ويمكن ان ندرك بأن كوكلان بأن قيمة هذه النظرية هي من خلال خلق عملية التوازن التي يعمل الممثل على خلقها اثناء الاداء من خلال ربط الشكل مع المضمون .

ما أسفر عنه الاطار النظري

1. يعتبر مفهوم البناء التركيبي مفهوماً معرفياً وفق مجموعة من الرؤى هدفها الاساس عملية تشكيل وخلق لغرض التأثير بالآخرين يرتبط وجود الصورة النهائية بوجوده تكون هذه الرؤى هي الباعث والدافع لبناء صورة شكل العرض الذي يكون مصدره الاساس خيال المخرج المرتبط بقدرة وامكانية باقي المصممين والعناصر المسرحية
2. ان عملية البناء التركيبي هي عملية متنامية يكون فيها الفعل أو الشكل بعضه سببا لحدوث فعل أو شكل اخر وهو ما يجعل العملية البنائية ذات اهمية تجعلها مصدرا للقوة المضافة لتركيب شكل وصورة الفعل أو العرض
3. ان عملية التركيب الصوري واعادة التركيب تبدأ من ذهن الفنان والصورة المرآوية تستمد عناصرها من الواقع يعطي للمشهد قوة وديناميكية دافعة للتطور وصيرورة وجودية للشكل المسرحي المتداعي على الخشبة
4. يمكن للممثل أثناء عملية الاداء والتمثيل ان يؤثر ويتأثر بالمحيط الذي يعيشه وهذا التأثر من أهم الاسباب التي تعمل على صياغة شكل البناء أو الاداء في مختلف الفنون وعلى مختلف المستويات ويمكن أن يكون بمثابة الذات التي تمنح الاداء البنائي شكلاً مميزاً ومختلفاً تجعل للشخصية المسرحية قيمة فنية مختلفة.

5. ان البناء الادائي هو أداة لدى الممثل أو المؤدي يعبر بها عن طريق عملية الابتكار والتنظيم والسيطرة على مجموعة وسائل الارتجال لديه وسرعة التحول والانتقال من حالة إلى اخرى ومن وضع إلى اخر.
6. إن فاعلية الاداء تعطي المتعة للخيال من خلال تمكّنها في الاسهام في البناء الدرامي فضلاً عن كونها من اساسيات البناء الشكلي للعرض المسرحي.

الدراسات السابقة:

بعد التقصي والتحري في مكتبات الكلية وعمل الباحث (Search) في الكوكل لم يجد الباحث دراسة مقاربة في عنوان بحثه .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية المحصورة بين عام 2010 إلى 2020، وقد بلغ عدد العروض خمسة عروض.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
1	عربانة	حامد المالكي	عماد محمد	2013
2	تقاسيم	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2017
3	ساعة السودة	مثال غازي	سنان العزاوي	2018
4	فلك أسود	علي عبد النبي الزيدي	رياض شهيد	2020
5	شباك اوفيليا	جواد الاسدي	مناضل داوود	2020

عينة البحث:

اعتمدت الباحث العينة القصدية لتحقيق هدف البحث، كونها تتطابق مع مؤشرات وحاجة بحثه

منهج البحث:

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة عينة العرض المسرحي ولاسيما في مادة البحث (البناء التركيبي لاداء الممثل واشتغالاته في المسرح العراقي المعاصر) من خلال التحليل تناول الباحث النتائج المطلوبة التي تتوافق مع أهداف بحثه.

أداة البحث:

يتم تحليل عينة البحث اعتمادا على :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.
2. مشاهدات العروض.
3. صور فتوغرافية.
4. أفلام فيديو.
5. صحف ومجلات.

تحليل العينية :

مسرحية فلك اسود

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج : د . رياض شهيد الباهلي

تمثيل : ضياء الدين سامي، حسن هادي، صفا ابراهيم

مكان العرض : المسرح الوطني

فكرة العرض :

تتحدث فكرة العرض عن اوضاع العراق وما مر به من حروب دمرته حيث ضاع الامن والامان معها وسلبت الناس حياتهم وسكن الخوف معهم في بيوتهم وما يمكن ان يكون عندما تتحول المدن إلى غابات تحكمها قوى وعصابات منفلتة يسلبون أرواح الناس متى ما يريدون وكيفما يريدون وكيف يمكن ان تتوالى المصائب على بلدنا وكيف سلبت منه ضحكته وارواح ناسه وحرياتهم وظهر واضحا منذ اللحظة الاولى التي ظهرت فيها شخصية الزوجة اعلانا منها على اغتصاب الغزاة للبلد وسط نوم عميق لكل الحراس الذين تمثلوا بالزوج النائم وسط احلامه مع كل اصوات الرصاص والفوضى التي حصلت حوله .

تحليل العينة :

يحتوي العرض على مجموعة ادائية مليئة بالبناءات والتحولات التركيبية في كل شخصيات العرض وهو ما كان حاضراً منذ اللحظة الاولى التي كانت مبنية على فهم معرفي ظهر في مجموعة التشكيلات واللوحات المتغيرة الناتجة عن التركيب ما بيت الاضاءة والقطع المنظرية وحركة الممثلة ظهرت على شكل صورة نهائية منسجمة البناء والتركيب يفصح عن تقارب افكار مخرج العمل مع مجموعة المصممين في العرض وعلى مستوى التحول الادائي للممثلة فقد كانت عمليات التحول متنامية كان فيها مجموعة الحركات سبباً لأفعال اخرى تنامى معه احساسها الذي ظهر بالتنوع الحركي والصوتي لها كانت الحوارات سببا في خلق قوى اصبحت مصدرا استفادت منه الممثلة في عملية التحول البنائي لأداء وتركيب اكثر من شكل حيث ظهرت عملية تنظيم الشكل واضحة من خلال مجموعة الصور التي انتجها شكل الاداء حمل معه الكثير من القيم الدلالية فنيا وفكريا تجانس معها شكل المشهد بهارمونية جيدة اصبح كوحدة واحدة، اما المشهد الثاني وهو مشهد الدفوف فقد ظهر كأنه مشهد مضاف ولا ينتمي لجنس العمل حيث كان صورة اضافية خالية من اي تركيب بنائي على كل المستويات يمكن ان يكون محطة لتحول الشكل والاداء ما بين مشهدين يكسب من خلالهما الممثلون وقت لإعادة تنظيم اشيائهم وفي مشهد الزوج الذي يعتبر المشهد الثالث حيث انقسم البناء الادائي التركيبي بين الممثلان حيث ظهرت عملية التنامي في هذا المشهد بشكل كبير توزع بين اداء الممثلين فكانت الافعال سببا لتعدد شكل الصور المنتجة اذ انطلقت بوصلة الاداء إلى قمة من التنامي الواضح بسبب مركز القوة الذي انتجه قطبي العمل (ضياء)، و(حسن) كما في الصورة (6)، حيث انتقل تأثير هذا الاداء على شكل فضاء العرض الذي تحول بديناميكية صاغت مجموعة من الصور الادائية المتنوعة التي تأسست وفق خيال جيد تحول إلى اداء منظم ومتنامٍ كانت عبارة عن اداة استطاع من خلالها الممثل (حسن أو الزوجة المتحولة) من بناء اكثر من شكل ادائي متحول اظهرت قدرته الابتكارية على كمية التحول في هذا المشهد الطويل والصعب من خلال التجريب المتقن الذي يعتمده الممثل اثناء التمرين أو حتى ساعات العرض التي تستطيع تفجير طاقة كبرى يستفيد منها الممثل خاصة المحترف في تنوع وانتاج اشكل وصور مختلفة وفي هذا المشهد تحديا يمكن للمتلقي ان يدرك مدى الارتباط الوثيق ما بين الشخصية الحقيقية للممثل وسلوكه كشخصية حيث كان هناك بناءان الاول لشخصية الممثل نفسه والاخر لنفس الممثل بعد التحول حيث تحدد سلوكان مختلفان تماما يمكن الفصل والتمييز بينهما بكل سهولة صارت شكلين علاميين مختلفين ينتمي كل منها لشكل ادائي وبنائي مختلف عن الاخر ولنفس الممثل يمكن ان يكون هناك تقارب في بعض اللحظات الا ان الشكل العام ظل مختلفا ومتميزاً لكلا الادائين لقد انتج التكرار الحواري الذي التزم وتزامن مع الحركة في بعض اللحظات صورا تطابقت مع صور ذهنية لدى المتلقي تعمد المخرج التركيز عليها كإشارة أو علامة

لتفعيل الذاكرة البانية للمتفرج بمجموعة الصور التي عرضت على الشاشة الخلفية في المسرح، ان عملية البناء والتحول الذي اعتمده الممثل (الزوج) كما في الصورة (3) ، حيث ساهم بتعددية الصور المنتجة حيث استطاع ان يقنع المتلقي بشكل ادائي وبنائي انتج كماً كبيراً من الصور اختلفت معها الدلالة التي جاءت بشكل مختلف هن نفس الصور الادائية التي لو كانت بدون تكرار فجاء التأكيد على مضمون الصورة من خلال هذا التكرار ولقد جاءت بنسق معرفي منتظم وواضح وببلاغة حوارية جيدة مستندة لصيانة نص جيد الصنعة، ولقد انتج العرض شكلين من الاداء قسمهما الباحث كما يلي الاول ما بين الزوج والزوجة بتول والاخر ما بين الزوج والزوجة المتحولة فكان الاداء الثاني يحتوي على الكثير من ملامح الابتكار والبناء الادائي خاصة الزوجة المتحولة فكان نسقا ادائيا انتج مجموعة من العلاقات المنسقة صارت فارقا ادائيا عن شكل العرض التقليدي العادي كان سببه التحول في شخصية الممثل إلى مرأة تطلبت تحولا في اكثر من مستوى تقني للممثل (حسن) كما في الصورة (5) على اعتبار ان الزوجة تختلف شكلاً وجسداً وصوتاً عن الممثل شكلت نظام علامي مختلف ولو تتبعنا تاريخ شخصية الرجل المتحول لشاهدنا انعكاس صورة الاداء عبارة عن انعكاس لنموذج حياتي موجود داخل المجتمع حاول الممثل تقليده نقله إلى الخشبة بشكل فني مخلوط بقليل من المبالغة التي تتطلبها الضرورة الفنية على اعتبار ان موضوع نص العرض يتمرجح بين الفنتازيا الساخرة والكوميديا السوداء وهو ما جعل البناء التركيبي للأداء متنوع بسبب تنوع خط سير الاحداث وشكله وظهر الاداء على شكل صور مرتبطة بعلاقات داخل محيط واحد تلاءمت في انتاج معنى واضح له دلالاته وقيمه الفنية ناتجة عن قراءة دقيقة للمخرج كانت تحليلية نقدية مركبة في نفس الوقت بنسيج من الخيال توازى ما بين مضمون النص وشكل العرض الادائي اما الشكل الثاني للأداء ما بين (الزوج والزوجة الحقيقية)، كما في الصورة (1)، فلقد كان عبارة عن صور قريبة من الاداء الطبيعي لم تحمل الكثير من علامات البناء التركيبي أو التحولات في بعض المشاهد سوى على مستوى الصوت وتنوعه فلقد تعمدت الممثلة (الزوجة) كما في الصورة (4) إلى تعددية الصور الصوتية وتركيباتها في اغلب مشاهدها خاصة في المشهد الثالث في خلفية ومؤخرة المسرح اما في المشهدين الانفراديين للزوجة المتحولة (الممثل حسن) كما في الصورة (2)، في مقدمة المسرح والمشهد الاخر في نهاية المسرح ونزولها للسرير فلقد تجدد البناء التركيبي للشخصيتين بشكل واضح في المشهدين الانفراديين بكل وضح انتج مجموعة من الصور المتراكبة ضمن سياق معرفي استطاع الممثلان في المشهدان على التأثير بالموجودات كان الاول للممثل المتحول في فضاء العرض رغم فراغه من كل قطع المنظر وبقاء الممثل في نفس مكان اما الثاني فكان ما بين الممثلة الزوجة مع السرير والباب في اسفل يمين المسرح تداخل وتراكب معها شكل الصور وعاد لينتظم مرة اخرى حققت معها متعة خيالية على المستوى العالي لشكل العرض والتي هي اساس من اساسات بناء العرض وصل بغايته إلى هدفه الحسي الذي استشعره الجمهور من خلال طبقتي الصوت التي عمل عليهما الممثلان بشكل عالي التقنية كما ان عملية الالتزام بحدود الشخصية والمعرفة التامة بها خاصة وان كل الشخصيات تنتمي لواقعنا واحداثها قريبة ساهم في تشكيل شكل معرفي انتج صورة لشخصية الزوجة الحقيقية والزوجة المتحولة كانت باعثاً وقوة عملت على بناء الصور المتعددة في الاداء أصبحت باعثاً جمالياً وفكرياً استطاع الممثل (حسن) من الاستفادة من سرعة التحول الادائي في التنقل من الحالات التي يتطلبها أداء الشخصيتين المتحولة والعادية جهداً كبيراً تمكن من خلال عملية السيطرة على ما يمتلكه من ادوات من انتاج اكثر من حالة ظهر بينم الفرق فكانت هذه التحولات كالسلاح الذي استطاع الممثلان من خلاله اداء الشخصية بدرجة من الاقناع العالية كما استطاع الممثل المتحول من السيطرة في اغلب لحظات العرض على خيوط الشخصية بشكل جيد رغم اللحظات التي تحول فيها الصراع

وصعد إلى درجات عالية تمثلت بمجموعة من الذروات المتعددة تنامى معها الفعل وكانت عبارة عن سبب ونتيجة بعضها للبعض الاخر مرتكزة على مجموعة من المتعاليات النصية بسيميائية ترتبط بمجموعة من المرجعيات المتوزعة ما بين ثقافة وخلفية المؤلف وخيال المخرج وطريقة اشتغاله للنص .

لقد كان النص مزيجا من الثيمات والكوميديا السوداء التي تدعو للسخرية في محيط وجو عبثي ولامعقول توصل إلى مأساة تجعل من الممثل يصل إلى حد البكاء من شحة الامل وفقدانه بأنساق حياتية ضائعة ما بين مسؤول خائن واخر سارق ولقد حاول الكاتب من خلال بناء شخصياته في النص والتي اعتمدها مخرج العرض إلى تعميم الشخصيات على المجتمع ما بين مظلوم مغتصب وهي الزوجة واخر غافل وحالم ولا يعلم بأي شيء وسلطة أو قوى غيبية تتحكم في كل الوضع وما يمكن ان يهدد امننا وحياتنا . وبصورة عامة فلقد كان العرض ثريا بالبناء التركيبي للممثلون بشكل عام يمكن ان يكون اكثر كثافة ووضوحاً في شخصية الممثل المتحول افترض المخرج شكلا حركيا حاول تمرير المتعة وكسر الملل من خلاله من خلال تعدد وتحول مراكز الفعل في اكثر من منطقة داخل بيئة العرض بالرغم من اللغة العالية التي يمكن ان تسيطر على شكل العرض الا ان نوع الاداء استطاع كسر القاعة من خلال توازي الشكل البنائي للأداء مع الملفوظ من النص وما مكتوب من حوارات للشخصيات فتحرر من سلطة اللغة الشعرية إلى فضاء حركي بمساحات شكلت صورا مبتكرة ومتنوعة كما ان الاداء اشتغل بطريقة قصدية مقترحة لكسر دورانية النص أو الاحداث شكلت معادلاً فنياً مع الاخراج بإيقاع كسر الملل في الكثير من اللحظات ساهم البناء التركيبي للمثل بشحن الشخصيات بطاقة ادائية كبيرة .

الفصل الرابع
النتائج ومناقشتها

النتائج :

عن طريق مجريات تحليل العينات يمكن أن نلتمس النتائج الاتية:

1. ان تكرار عملية التراكم والبناء الصوري والذهني لدى الإنسان تنتج من خلال عملية التراكم هذا صورا اخرى ناجم عن هذا التفاعل المتراكم لتكون سبباً معرفياً جديداً يستطيع من خلالها منتج العمل ومخرجه بناء انساق من خلال هذا التجمع التركيبي
2. ان التركيب نظام يعمل على ترتيب مجموعة الصور أو العلاقات داخل محيط واحد وفق حركة تنسجم وتتلاءم يكون لها معنى يحمل مجموعة من الدلالات والقيم الفكرية والفنية تكون بمجموعها عبارة عن وحدة واحدة أو جسد واحد يكون له اثر معرفي وعاطفي لتحقيق الاقناع خاصة في المسرح
3. ان البناء والتركيب هما رديفان أو معنيان متقاربان
4. ان عقلية المخرج هي تركيبية تحليلية في وقت واحد

الاستنتاجات:

1- التركيب أو البناء هو انتاج شكل جديد غايته الوصول إلى نوع من التكاملية وفق فروض أو نظرية موضوعة مسبقا تكون نهايتها عند المتلقي
2- البناء عملية تجريبية لأنه عملية انتاج اشكال جديدة تختلف عن تلك الاشكال والبنيات المتوفرة والمعروفة فهو كسر للمألوف على اكثر من مستوى

3- ترتبط عملية البناء ارتباطا وثيقا بالشخصية التي من خلالها يمكن ان يتحدد سلوكها الذي تظهر ملامحه ومن خلالها يمكن ان تنتج نظامها العلامي من خلال التحرر والانطلاق نحو مختلف الافاق لتحقيق الافكار

4- ان عملية الابتكار المنتظم هي شكل من اشكال التجريب المبني على انساق علمية يمكن ان يستخدمها الممثل في انتاج اشكال ادائية مختلفة

التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي :

1. اقامة الورش والمختبرات لانتاج اجيال من الممثلين يمكن ان يكون لديهم بصمات في المستقبل
2. المشاهدة والمشاركة في المهرجانات يمكن ان تساهم في خلق عنصر الابتكار لدى الممثلين

المقترحات:

يقترح الباحث بدراسة فاعلية العناصر التركيبة لأداء الممثل في عروض مسرح الاطفال

الملاحق

صورة (5)

صورة (6)

الهوامش:

(1) محمد بن ابي بكر بن عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: دار القلم)، ص 65 .
(2) نعمان بوقرة، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، (عمان: عالم الكتب الحديث، 2008)، ص 94 .
(3) ارون كوبلاند، ما الذي نستمع اليه في الموسيقى، ترجمة محمد حنانا، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، 2009)، ص 149.
(4) أندريه لالاند : الموسوعة الفلسفية، (عويدات للنشر والطباعة، 2012) ، ص182.
(5) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط1، (منشورات ذوي القربى، 1385هـ)، ج1، ص268.
(6) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، (مصر- القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983)، ص43.
(7) اسكندرو روشكا، الابداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي ابو فخر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة ، 1989).
(8) ناثان نوبلر، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابرهيم جبرا، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة والنشر، 1987)، ص48
(9) زهير صاحب، واخرون: دراسات في بنية الفن، (بغداد: دار الكتب والوثائق 1085، 2002)، ص172.
(1) ابن رسول جواد الليثي، التركيب الاخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية (مكاشفات) انموذجا، مجلة الاكاديمي مجلة فصلية تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، العدد 91، سنة 209، ص 97 .
(2) شروق مالك حسن، البناء الجمالي والتعبيري للقطة الطويلة في الفلم الروائي المعاصر، مجلة الاكاديمي مجلة فصلية تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، العدد 86، سنة 2017، ص 94 .
(1) أبو الحسن سلام، المسرح بين التوظيف الابداعي والتوظيف العلمي، مجلة الحوار عدد 2871 – 2009.
(2) سعيد الصديقي، رؤى استراتيجية، (أبو ظبي: مركز الامارات للبحوث والدراسات الستراتيجية، 2014)، ص 72
(14) ثابت رسول جواد، مصدر سابق، ص97.
(15) عقيل مسلم، فلسفة الأزياء المسرحية (دار الارقم، بابل، 2009)، ص 37 .
(16) راضي شحادة، تأثير مسرح الممثلين على خيال الطفل، مؤتمر أدب الطفل الثاني حزيران2007، ص2.
(17) ميخائيل أوفسيا نيكوف، ميخائيل خرابشنكو، جماليات الصورة الفنية، تر: رضا الظاهر (عدن: ط1، 1984)، ص55 .
(18) كولن كونسول، علامات الاداء المسرحي ترجمة أمين حسن (القاهرة: دار الثقافة، 1998)، ص132 .
(19) تطور الازياء المسرحية في الميلودراما، ميشيل نوشيرا، ترجمة: سعاد خليل، مجلة الحوار، العدد 1174، ص 36 .
(20) غالية آل سعيد، الأزياء والتصوير الفوتوغرافي ؛ هل هما من الفنون ؟ جريدة الاتحاد العمانية العدد 14، 2009
(21) ينظر: قاسم البياتي، بيتر بروك والبحث عن الحقيقة الإنسانية، مجلة الاجيال، العدد6، 1986، ص15.
(22) عبد الناصر حسّو، بناء الشخصية الدرامية، ملحق مجلة الثورة الثقافي، عدد 8-12، 2009، ص 23.
(23) عباس محمد ابراهيم، الكفايات التدريسية لمدرسي مادة التمثيل في كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية، اطروحة مقدمة لمجلس غير منشورة، بغداد، 1997، ص 42 .
(24) ينظر: باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1992)، ص67 .
(25) عباس محمد ابراهيم، الكفايات التدريسية لمدرسي مادة التمثيل، مصدر سابق، ص 48 .
(26) سامي عبدالحميد، فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، (لبنان- بيروت: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2011)، ص 17.
(27) عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى والديني والهزلي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1997)، ص 39 .
(28) عباس محمد ابراهيم، مصدر سابق، ص 71 .
(29) عباس محمد ابراهيم، المصدر السابق ، ص 81-83 .

(30) مارفن كارلون، فن الاداء، ترجمة: منى سلام (القاهرة: مركز اللغات والترجمة في اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 2011)، ص 27.
(31) ينظر: مايرهولد، فيسفولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، 1979)، ج1، ص71.
(32) ينظر : أحمد العشري، برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت المجلد (21)، العدد (3)، 1993، ص 67 0
(33) برخت، برتولد : الأورجانون الصغير، نظرية برتولد برخت في المسرح الملحمي، تر: فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح (18)، هلا للنشر والتوزيع، د ت، ص 14 0
(34) بوريس زاخوافا، فن الممثل والمخرج، ترجمة: عبد الهادي الراوي، (عمان- الأردن: منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الاولى ، 1996)، ص 29 .
(35) عوني كرومي ،الخطاب المسرحي وفن المشاهدة، (مطبوع) وزارة الثقافة والشباب والترفيه، أيام قرطاج المسرحية، الدورة الحادية عشر، تونس، 2003.
(36) كوين كونسل ، علاقات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: امين حسين الرباط، (القاهرة- مصر: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة التجريبي الدورة العاشرة، 1998)، ص 96 .
(37) بوريس زاخوافا، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبد الهادي الراوي، (عمان-الاردن: منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الاولى، 1996)، ص41 .

قائمة المصادر:

أولاً: الكتب:

1- بافيس، باتر يس، لغات خشبة المسرح، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
2- برخت، برتولد، الأورجانون الصغير، نظرية برتولد برخت في المسرح الملحمي، تر: فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح (18)، هلا للنشر والتوزيع، د ت.
3- بوقرة، نعمان ، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، عمان، 2008.
4- جبرا، ابرهيم، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة والنشر، 1987.
5- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح، دار القلم، بيروت.
6- روشكا، اسكندرو، الابداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي ابو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، مطابع السياسة، الكويت، 1989.
7- زاخوافا، بوريس، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الاولى، عمان، الاردن، 1996 .
8- زاخوافا، بوريس، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الاولى، عمان- الاردن، 1996.
9- شحادة، راضي، تأثير مسرح الممثلين على خيال الطفل، مؤتمر أدب الطفل الثاني حزيران 2007.
10- صاحب، زهير واخرون، دراسات في بنية الفن، دار الكتب والوثائق 1085، 2002.
11- صدقي، عبد الرحمن، المسرح في العصور الوسطى والديني والهزلي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1997.
12- الصديقي، سعيد، رؤى استراتيجية، مركز الامارات للبحوث والدراسات الستراتيجية ، ابو ظبي ، 2014 .

13- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط1، منشورات ذوي القربى، الجزء الأول، 1385هـ .
14- عبد الحميد، سامي، فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، 2011 .
15- كارلون، مارفن، فن الاداء، ترجمة منى سلام مركز اللغات والترجمة في اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة، 2011 .
16- كرومي، عوني، الخطاب المسرحي وفن المشاهدة، (مطبوع) وزارة الثقافة والشباب والترفيه، أيام قرطاج المسرحية، الدورة الحادية عشر، تونس
17- كوبلاند، ارون ، ما الذي نستمع اليه في الموسيقى، ترجمة محمد حنانا، دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ، 2009.
18- كونسل، كوين، علاقات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: امين حسين الرباط، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة التجريبي الدورة العاشرة، القاهرة- مصر، 1998.
19- كونسول، كولن، علامات الاداء المسرحي ترجمة أمين حسن، دار الثقافة، القاهرة، 1998 .
20- لالاند، أندريه، الموسوعة الفلسفية، عويدات للنشر والطباعة، سنة 2012.
21- مايرهولد، فيسفولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي ، الجزء الأول، 1979.
22- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة، 1983،.
23- مسلم، عقيل، فلسفة الازياء المسرحية، دار الارقم، بابل، 2009.
24- نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا
25- نيكوف، ميخائيل أوفسيا، وخرابشنكو، ميخائيل، جماليات الصورة الفنية، تر: رضا الظاهر، عدن، ط1، 1984.
26- ياغي، عبد الرحمن، في الجهود المسرحية الاغريقية والاوربية العربية (من النقاش إلى الحكيم)، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980 .

ثانياً: البحوث والدوريات:

1- آل سعيد، غالية، الأزياء والتصوير الفوتوغرافي ؛ هل هما من الفنون ؟ جريدة الاتحاد العمانية العدد 14، 2009.
2- البياتي، قاسم، بيتر بروك والبحث عن الحقيقة الإنسانية، مجلة الاجيال، العدد 6 – 1986 .
3- حسن، شروق مالك، البناء الجمالي والتعبيري للقطة الطويلة في الفلم الروائي المعاصر، مجلة الاكاديمي مجلة فصلية تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، العدد 86 , سنة 2017 .
4- حسّو، عبد الناصر، بنـاء الشخصية الدرامية، ملحق مجلة الثورة الثقافي، عدد 8-12، 2009.
5- سلام، أبو الحسن، المسرح بين التوظيف الابداعي والتوظيف العلمي، مجلة الحوار عدد 2871 – 2009 .
6- العشري، أحمد، برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت المجلد (21)، العدد (3)، 1993 .
7- الليثي، ثابت رسول جواد ، التركيب الاخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية (مكاشفات) انموذجا، مجلة الاكاديمي مجلة فصلية تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، العدد 91، سنة 209

8- نوشيرا، ميشيل، تطور الازياء المسرحية في الميلودراما، ترجمة سعاد خليل، مجلة الحوار، العدد 1174.

ثالثاً: الرسائل الجامعية:

1- ابراهيم، عباس محمد، الكفايات التدريسية لمدرسي مادة التمثيل في كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية، اطروحة مقدمة لمجلس غير منشورة ، بغداد 1997.

The structural structure of the actor's performance and his work in the contemporary Iraqi theater

Ali Najm Abd
University of Baghdad/ College of Fine Arts
alinejmabd@gmail.com
07901653767

Abstract:

The performance in the theatrical performance constitutes artistic, aesthetic and philosophical values whose value increases with the rise in the form of performance. The research deals with this case, which formed a phenomenon in our Iraqi theater, according to which he formulated the title of his research (Performance between Modularity and Innovation in Theatrical Performance) to address this case, as his research is from the first chapter, which included the methodological framework and a set of definitions that preceded the research problem in which the researcher explained a topic. Modularity in performance as this framework organized a set of definitions for the terms that were mentioned in the title of the research with a set of procedural definitions that the researcher knew, while the second chapter included two frameworks. The first concerned the position of the typical representative between monotony and consumption and how stereotypes could affect the form of performance. And what he can offer for the example in terms of the ability to break the stereotypes that he can fall into. At the end of this chapter, the researcher reached a way A group of indicators through which he analyzed his research sample, which he deliberately chose, to arrive at the results discussed in Chapter Four, along with a set of recommendations that the researcher deems useful for workers in the field of representation.

Keywords: structural construction, performance, actor, Iraqi theater.