

فاعلية تقنيات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي

The effectiveness of representational performance techniques in the Iraqi theatrical performance

علي صلاح العبادي

طالب دراسات عليا/جامعة بغداد

alabadiwe@gmail.com

تاريخ القبول: 2022/09/18

تاريخ الاستلام: 2022/05/02

الملخص:

يتشكل الفعل الأدائي للممثل من خلال تقنياته الأدائية التي توجه مسار هذا الفعل ومدى فاعليته في منظومة العرض المسرحي، فكلما كانت هذه التقنيات تتمتع بمرونة عالية في الاشتغال والإفصاح عن الفعل الباث كلما كانت أكثر تأثيراً في إنتاج المعنى، وتشتمل تقنيات الممثل على نوعين (خارجية) وتضم (الصوت، الحركة، الإيماءة) و(داخلية) تضم (انفعالات، مشاعر، صوت، حركة). لذا أن البحث يهدف إلى التعرف على فاعلية تقنيات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي، وقد أتبع الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، في تحقيق هدف البحث، ومن جملة النتائج التي توصل لها البحث هي:

- 1- (كان للحركة الأثر الواضح في إنتاج معان متعددة عبر التحولات الدلالية التي قام بها الممثلين على مسار العرض، وعلى سبيل المثال لا الحصر، التحول من (إنسان) الى (تمثال) ولأكثر من هيئة.
 - 2- شكلت الإيماءة بعداً جمالياً وتواصلية، من خلال التفاعل التقني لبيئة العرض، والذي تجسده بالتحول في أداء (أحمد محمد) عند بلوغه الثراء الفاحش، نتيجة سرقة أموال المساعدات.
- الكلمات المفتاحية: فاعلية؛ تقنيات؛ الأداء؛ المسرح.

ABSTRACT:

The performative verb turns into the effect of the verb and the extent of the act represented on two types (external) (sound, movement, gesture) and (internal) comprising (emotions, feelings, voice, movement). This research is the goal of the research, and

among the results of the research:

1. The movement had a clear impact in producing multiple meanings through the semantic transformations made by the actors on the course of the show, for example, but not limited to, the transformation from (human) to (statue) and more than one body.
2. The gesture formed an aesthetic and communicative dimension, through the technical interaction of the presentation environment, which was embodied by the transformation in the performance of (Ahmed Muhammad) when he reached the outrageous wealth, as a result of the theft of aid funds.

Keyword: efficacy; techniques; the performance; The theater. Keywords.

المقدمة:

المسرح منذ بواكيره الأولى عرف التصاقه بالجمهور، وفاعليته معه في إنتاج الخطاب المسرحي الباث، وعند الرجوع إلى الملامح الأدائية لتشكيل الفاعل الأدائي لفن التمثيل وفي التحديد في العصور البدائية وتلمس من ذلك أن ملامح الأداء التمثيلي شُيدت معماريتها بفعل غرائزي من أجل اشباع الحاجة الإنسانية ضمن فضاءات الطبيعة آنذاك، وبذلك تشكلت الأدوات التعبيرية لدى الممثل سواء كانت الفيزيقية منها: (الحركة والصوت والإيماءة) أو الميتافيزيقية (المشاعر والأحاسيس) عبر تمرحلات الإنسان في البحث عن ضالته بما يساهم في ديمومته الاجتماعية و"أن تلك الممارسات (الأولية) لم تكن تعدو إلا ممارسات استهلاكية آنية، تخرج عن دائرة التعبير الممنهج والمقترن بحس جمالي. ولكن صعود سلم التطور المعرفي الإنساني، قاد الإنسان إلى الولوج ... طريق المعرفة، الذي أوصله بالضرورة إلى التفكير بمستوى أخلاقي مسؤول، في الآخر المتوجه له الخطاب الفني والجمالي"(1).

.التقنيات الخارجية

1.1 الصوت

يأتي الخطاب الأدائي للممثل من خلال الصوت عبر سلسلة من الفعاليات والمرجعيات التي لا بد أن يتمتع بها الممثل من أجل تنفيذ صياغة فرضياته الأدائية عبر منظومته الصوتية، فلا بد أن يتمتع الممثل بوعي بماهية المفردة والجملة الموجودة في المدونة النصية ومعرفة آليات (اللغة/اللهجة) كي تؤسس هذه المدخلات إلى المخرجات المبتغاة من قبل الممثل، من خلال وعيه الأدائي في تنفيذ هذه المعطيات عند الإلقاء، وتمرحل الصوت إلى فن وبذلك يصبح (فن الصوت والإلقاء) بفعل الافرازات الجمالية للصوت وتوظيفه في مناطق الأداء بحكم الفعل الأدائي للصوت من قبل الممثل ومعرفته بآليات الأداء وهي عديدة، منها (الوقوف عند نهاية المعنى وليس عند نهاية الجمل، الإدغام، الإيقاع، التلوين، التنوع، الطبقات الصوتية، السلم الموسيقي).

لذا يرى (كونستان كوكلان) "أن النطق هو الدراسة التي يجب ان ينصب عليها أول مجهود يقوم به الممثل، فهو أول مبادئ الفن وقيمه في آن واحد، لا بد من تعلمه من البداية كما يتعلم الاطفال الأدب، لأن النطق أدب الممثلين. ولا بد من بعد ذلك من الانكباب عليه مدى الحياة"(2). لأن الشخصية التي يجسدها الممثل يتمظهر سلوكها من خلال مرتكزات الصوت وأبعاده الدلالية، وبذلك ولا يقتصر الأمر على الجسد فقط في الكشف عن دوافع ومشاعر الشخصية، بل من خلال الصوت أيضاً، لأن الصوت والإلقاء هما يكشفان عن التعبير المباشر للغة الجسد .

1.2 الحركة

تعد الحركة في خطاب العرض المسرحي محوراً أساسياً في الكشف عن الفعل الأدائي الذي يقدمه الممثل من خلال الفعل الدرامي، وقد حظيت الحركة باهتمام كبير من قبل الدارسين والمشتغلين في الحقل المسرحي، لما تشكله من أهمية في فعل الأداء التمثيلي، وإن صياغة البنية (الجسدية) للممثل تتشكل من خلال الحركة الذاتية للممثل على خشبة المسرح والتعاطي مع الفعل الأدائي و"ان الحركة على المسرح تعني عملية تغير مكاني محسوبةً زمانياً، وتقدم هذه الحركة ضمن سياق العرض فكرة صغيرة تتفاعل مع وحدات أخرى خالقةً الفكرة الاساسية للعرض ولا بد أن ترتبط الحركة بسبب أو قوة تحرك الجسم"(3).

أي إن الفعل الأدائي يشيد معماريته من جزئية الحركة، لتتواشج هذه الحركة مع الحركات الأخرى في صياغة فرضية الفعل، وفي ضوئه يتأسس رد الفعل، وإضافة إلى

ذلك إن الفعل ورد الفعل عبر المعيار الحركي يضم حملات (نفسية) و(اجتماعية)، فتكون هنا الحركة في سرديتها للفعل، كاشفةً عن دوافع وغايات ومشاعر وتطلعات الذات الإنسانية إزاء ظاهرة أو فعل معين، وهي بذلك تتجاوز الفعل الظاهر عبر بثها لخبايا الذات الإنسانية وسردها ضمن نطاق الفعل الدرامي والعرض المسرحي، مما يزيد من حملات الحركة الدلالية في قراءة الفعل الأدائي من قبل المتلقي، وأحياناً يجردها من رواسيها في العقل الجمعي عبر صياغات أخرى تنفتح على تأويلات، بعيدة عن اليومي والمتداول قريبة من الخطابات الجمالية والتي تثير الدهشة والسؤال لدى المتلقي .

1.3. الإيماءة

الإيماءة هي مفتاح القراءة للفعل المسرحي لدى المتلقي، وهي اختزالات لفضاءات الفعل المسرحي، والذي تكشف عن مقصديات معينة في الفعل، وتتم قراءته من قبل المتلقي وملئه للفراغات والفجوات في ضوء مرجعيات ... النفسية والاجتماعية والثقافية للإيماءة التي تشكل سيرورة العرض المسرحي، إذن هي دالة أو كاشفة عن فعل معين، والإيماءة لا تقتصر على الجسد فقط، بل تتمثل بالصوت أيضاً، وتكون على الشاكلة التالية:

1. الإيماءة الجسدية هي مجتزأ حركي.
2. الإيماءة الصوتية مجتزأ صوتي مشفر.

إن الإيماءة "هي لغة حركة لجزء من أجزاء الجسد أو أكثر تحمل تعبيراً ما، وتحوي دلالات معينة، تشتغل آلياتها على تراكيب عناصرها الداخلية لتوليد المعنى دون الإفصاح عنه تماماً، إذ أنها تعتمد الإيحاء، لها خصائص وسمات من بنائها الداخلي، تخضع لسلطة المرجع المتداول، وتتوقف عند حدود القيم والأعراف والتقاليد"(4).

إذن إن الإيماءة هي مرجع لتشكلات الفعل الدرامي الباث في منظومة العرض المسرحي، لما يحمله من مضمرة دلالية لمقصديات الخطاب المعرفي والجمالي والاجتماعي، وبذلك تكون الإيماءة في بعض الأحيان تتجاوز الحركة الكلية أو الفعل الصوتي الكلي، لبلاغة فاعليتها في منظومة الحدث، وبذلك يتحول الجزء (الإيماءة) أبلغ من الكل (الحركة - الصوت)، ويتجلى ذلك حينما تكتف حملاتها الدلالية في الإفصاح عن شيء ما أو القيام بفعل ما .

2. التقنيات الداخلية

2.1 الانفعالات

إن الفعل الأدائي لدى الممثل يتمظهر من خلال سلوك الشخصية، وإن الانفعال هو نتاج لسلوك الشخصية المتباين من ردود الافعال التي يتطلّبها الحدث، وتشكل الانفعالات لدى الممثل المسرحي كشفاً دلاليّاً للحدث والفعل، بوصفها ردود فعل لظاهرة ما، فهناك انفعال يتجسد من خلال(الحركة، الصوت، الإيماءة)، وإن الانفعالات لدى الممثل المسرحي قد حظيت بالكثير من الدراسات والتنظيرات في هذا المجال، مما أسبغ على آليات تنفيذها علمية في الاشتغال عليها، ولنا أمثلة في ذلك.

إذ نَظَر (ديلسارت) عبر بحوثه حول فاعلية العواطف والأفكار وكيفية التعبير عنها في مسار العرض المسرحي، ويتجلى الانفعال الأدائي لدى الممثل من خلال مخرجات أدواته التعبيرية، الجسد يرشح عن تعبيره الانفعالي (الإيماءة) عبر حركة أو حركات صغيرة مجتزأ كاشفة لبنية الصراع الذي يولد هذه الانفعالات في مسار الحدث الدرامي الباث، والصوت الذي يرشح عنه (طبقات أدائية) مختلفة تتفاوت في مستوياتها الأدائية وفقاً لمتطلبات الحالة والمرجعيات الاجتماعية للفعل المكون لهذه الانفعالات ومدى مواثمتها لدى المتلقي في قرائته للعرض المسرحي، لأن بعض الانفعالات تطيح بمنظومة العرض المسرحي على صعيد الأداء التمثيلي من خلال الافراط في الانفعال على حساب المتطلب الحقيقي لفعل الشخصية، وهذا بالطبع له أسباب كثيرة في مقدمتها الفهم الخاطئ لأبعاد الشخصية وتدني مستوى الوعي لدى الممثل، إذن أن الانفعال الأدائي لدى الممثل لا بد أن يكون علمياً، في كشفه عن بواطن الشخصية، بوصفه واحداً من التقنيات الأدائية لدى الممثل .

2.2 المشاعر

إن كل ما ذكر سلفاً فيما يخص التقنيات الأدائية الخارجية لدى الممثل تعود مرجعيات تشكيلاتها إلى المشاعر، وإن الإحساس بالشيء من قبل الذات بواسطة المشاعر، يتمظهر بردة فعل، وإن المشاعر هي المضمحل هذه الاستجابة، والتقنيات الأدائية وما يشتمل عليها من تعبير هي الظاهر الكاشف لمستويات المشاعر والانفعالات .

إن الناس في طبيعتهم يختلفون عن بعضهم البعض سلوكاً وهيئة ومشاعراً وإحساساً، وإن واحدة من مهام الممثل هي خلق الحياة الداخلية للشخصية والتي لا تشبه حياته الخاصة، فإنه الشخصية التي يمثلها لها مشاعرها وسلوكها وأفعالها وردود أفعال إزاء ظاهرة ما أو فعل ما، وإن هذه الحياة الداخلية للشخصية تضم الغرائز والعواطف والمشاعر والأحاسيس، ومن

الجدير بالذكر أن بعض المشاعر لا يتم التعبير أو الإفصاح عنها بحكم الاعراف والتقاليد، لذا بات على الممثل أن يتعرف على حياة الشخصية الداخلية كي يتمكن من تحقيق هذه المشاعر عبر الخيال والافتراض، إذن هو يترجم سلوك ومشاعر الشخصية وانفعالاتها في ضوء قراءته لها بما يحقق مقبولية لدى المتلقي لأدائه (ينظر: 5).

وإن هذه المشاعر والأحاسيس والانفعالات هي اختزال نسبي لفضاءات الروح الداخلية للشخصية وصراعها مع أمر ما، وتتجلى هذه الأحاسيس عند التعبير عنها من قبل الممثل من خلال الجسد والصوت وبواسطة وسائلها التعبيرية .

2.3 الصوت

إن الصوت يعد من التقنيات الداخلية للممثل والذي يتجلى بالنطق الملموس عبر الصوت بوصفه تقنية خارجية، ويمر الصوت بعمليات داخلية لتشكيل النطق لدى الممثل ومنها فاعلية الحجاب الحاجز من خلال أخذ أكبر كمية من الشهيق بأقل وقت وطرحها بأطول وقت، مما ينعكس ذلك على الإلقاء بوصفه تقنية خارجية، إذ يساعد ذلك على إمكانية الممثل في نطق حوارها بأطول فترة زمنية ممكنة دون عناء وبوضوح دون بتر لحرف من حروف الحوار، إذن إن التقنية الخارجية للصوت هي نتاج التقنية الداخلية للممثل في تطويع إمكانياته لتحقيق فاعلية الصوت عند التعبير.

وإن الصوت يتشكل من خلال أربع مراحل وهي كالتالي :

1. مرحلة التحريك: أي تحريك العضو المسؤول عن الفعل الصوتي .
2. مرحلة التصويت: هي المرحلة التي تلي (مرحلة التحريك) ويقصد بها صدور الصوت من العضو الخاص بتشكيل النطق مثل (التجويف الفمي والأنفي والحنجرة).
3. مرحلة التقوية: ويتم ذلك في هذه المرحلة تقوية الصوت بواسطة الرنين ودفع الصوت إلى الخارج .
4. مرحلة التشكيل: أي تشكيل الصوت بواسطة حروف وجمل ويتم ذلك بواسطة أجهزة النطق وهي (اللسان، الحنجرة، الشفتان، اللثة، الأسنان، البلعوم، سقف الفم) (ينظر: 6).

3.4 الحركة

إن الحركة هي الأخرى تعد من التقنيات الداخلية، وإن الحركة لها مرجعيات في العقل الجمعي من خلال فاعلية الوعي الذي يكسده تأكيدات على الفعل الحركي ولتأتي طريقة تقديمه بطريقة انسيابية من جراء افرازات اللاوعي الذي يحتفظ بمدخلات الوعي، إضافة إلى أن الفعل الحركي لدى الذات الإنسانية مرتبط بالتشكل البنائي للجسد وسلامة القوام، لربما أي اختلال في حركة الجسد قد تبدو ظاهرة للعيان. وإن الحركة قبل تمظهرها تخضع لعمليات من قبل الممثل وهي (الاحساس الاسترخاء والخيال) الذي يحيل الشيء إلى ما ينبغي وفق رؤى (المؤلف والمخرج والممثل) ذاته في صياغة الحركة.

إذن إن الحركة هي كتقنية لها مرجعيات داخلية من خلال الرصد اليومي لشخص الممثل وتبني ذلك في وعيه، وتتجلى في أدائه بوصفه خزين أدائي، وإن الخيال هو الذي يرسم محددات هذه الحركة، التي تتشكل في أداء الممثل عبر أفصاحها عن دافع أو فعل أو رد فعل معين، من خلال المسار الجمالي لفرضية العرض المسرحي، وما ينبغي المخرج من طرحه من رؤى وتصورات، وهذا مما يفسح المجال للابتكار الحركي في فضاء المسرح بأطر جمالية (ينظر: 7).

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

1. تعد الإيماءة الحركية والصوتية العتبة الأولى في قراءة الخطاب المرسل من قبل الممثل إلى المتلقي.
2. حركة الممثل لها أبعاد دلالية مختلفة تسهم في تشكل معان متنوعة.
3. الوعي الأدائي للممثل أهم مرتكز في أدائه وتعاطيه مع جسده من خلال تقويضه للفعل الأدائي السطحي .
4. المرونة لدى الممثل هي العصب الأدائي؛ لما تحمل من خصوصية في قيادة بنية الجسد وتحولاته واستجاباته الحركية .
5. إن التحول الدلالي للجسد يسهم في تشكيل البنية الجمالية والتواصلية للعرض.

خامساً: تحليل العينة

مسرحية: طابور (*).

إخراج: أحمد محمد عبد الأمير (**).

عن القصة واحداثها:

تدور أحداث المسرحية حول سرقة المساعدات الانسانية التي يتلقاها الفقراء في ظل الذل والقهر والاستلاب الذي يعانون منه من جراء لصوص السلطة، وسعيهم للحصول على طعام من أجل مواصلة الحياة، لذا يحاولون ان يقفون في طابور حسب توجيه من مدير توزيع هذه المساعدات، فيلعب الشخص الذي يدير توزيع المساعدة لعبته من خلال تهميشهم والعبث ببنييتهم الجسدية. وتقطير المساعدات عليهم، ويعد إقصائهم، يحاول أن يهرب بمعية حقيبة تضم ما كثره من أموال المساعدات التي سرقها، ليأتي شخص يخطف الحقيبة معلناً عن انتهاء العرض

التحليل:

يبدأ العرض بحضور سلطة التقانة الرقمية من خلال عرض مشهد فيديو على الستارة البيضاء بحركة كاميرا (Tilt up) لتأخذ الحركة مساراً افقياً كاشفة عن أواني الطعام لتستقر على أحد الأواني حيث تدخل الكاميرا (zoom in) فيه، لينتقل الفعل الأدائي الظلي للممثل في الدخول إلى فضاء الحدث وحسب التسلسل الادائي وهم كل من (أحمد محمد، جمال ناصر، كمال ناصر، علي المؤمن، حسين مالتوس).

(*) قُدمت على مسرح كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل في (9 / 5 / 2015) من قبل (ورشة دمي للتمثيل الصامت) التابعة للكلية، مثل فيه مجموعة من طلبة الكلية / قسم المسرح.

(**) أحمد محمد عبد الأمير (1970): من مواليد الحلة، مخرج ومؤلف وممثل مسرحي، من أعماله: (في انتظار...، أسطورة عودة التنين، الشاهد والمشهود، معقول، حافلة الزمن المفقود...). ومن أعماله الصامتة: (شك، لاصقي إعلانات، كرستال)، وله عدة جوائز فنية مهمة: جائزة أفضل عمل متكامل في مهرجان منتدى المسرح، وجائزة نقاد المسرح العراقيين (1998)، جائزة أفضل ممثل وأفضل نص في مهرجان المسرح البابلي الأول والثاني، وجائزة الإبداع من ملتقى الدولي الخامس في مصر (2002)، وجائزة تقديرية من (مسرح خورفكان) الإماراتي، وجائزة الإخراج من مهرجان الوفاء الخليجي (2001)... عضو في مجموعة (أكيبتو للرقص الدرامي) ومنها المشاركة في مهرجان القاهرة التجريبي (2008) في عمل (الهروب إلى اللأين). أسس ورشة دمي للتمثيل الصامت. حالياً مدرس في كلية الفنون الجميلة. مدرس مادة التمثيل الصامت واللباقة المسرحية.

يفتح الممثل (أحمد محمد) المشهد بدخول جزء من جسده تمثل بقدمه ويديه فقط، وأثناء دخوله يومئ للفقراء (الممثلين) بالدخول، ليضج الفضاء بالفوضى، فما كان منه إلا أن يبادر في تهدئة الوضع، إذ طلب منهم الهدوء والوقوف في طابور بشكل منظم .

يؤسس الممثلون اشتغالهم على الإيماء بدخولهم في فضاء العرض؛ لكونها العتبة الأولى في تشكيل بنية العرض وقراءة حمولات الجسد الفيزيقية من قبل المتلقي، ومن خلال محاولة اصطفاهم في الطابور نلاحظ انعكاس الفعل الاقتصادي على السلوك الاجتماعي واضحاً من خلال محاولة أحد الفقراء الممثل (حسين مالتوس) بخرق النسق الاجتماعي الذي يدعو إلى النظام عند محاولته التخفي في الوصول الى صدر الطابور، مما يجعله هذا الفعل يلاقي ردة فعل عنيفة من الجهة المانحة للمساعدات الممثل (أحمد محمد) بركله خارج بؤرة الحدث، في هذه الجزئية الإيمائية من المسرحية حاول الخطاب (المائي) أن يؤثت لبنية احتجاجية عند عرضه لمدى الاستلاب الذي يعاني منه الانسان في ظل حكومات جائرة، استلبت قيمة الإنسان وجعلته في آخر قائمة اهتماماتها.

لا يشغل الممثلون الفقراء (كمال، جمال، مؤمل، حسين) الاصطفا بطريقة منظمة؛ بقدر انشغالهم بالجوع واستجدائهم للطعام من الجهة المانحة (أحمد محمد)، عبر ترسيمة فضاء العرض بإيماءاتهم الدالة على الفعل الأدائي هذا، وقفزاتهم تحت ملعقة الطعام الكبيرة .

حملت حركة (الممثل المائي) دلالة تعبر عن مدى الوجع الذي يعتري هؤلاء (الفقراء)، وهنا الدلالة انتجت معنى لاضطراب هذا الجسد الراقص تحت سياط الملعقة، لتشكل الأواني بيد الممثلين المرفوعة إلى الأعلى من أجل الحصول على الطعام الذي تحمله ملعقة الجهة المانحة الممثل (أحمد محمد) علامة في خطاب العرض المسرحي، وتشير إلى شدة الجوع، وفي غضون تلويح الممثل (أحمد محمد) للفقراء بالملعقة، يحاول أحد الفقراء (مؤمل علي) أن يلوح للأول معبراً عن جوعه الشديد، فما كان من الأول؛ إلا أنه يقوض بنيته الجسد عند اخفاء رأسه وجعله أقرب إلى الدمية، مما كشف العرض عن بنية المجتمع المتهرئ التي تزيد من فداحة المشكلة لا معالجتها وقد تمثل ذلك بالفقير (حسين مالتوس) عبر ركله ل (مؤمل علي) وهو يخرج من فضاء الحدث، لكن (مؤمل علي) لم يستجيب لهذا الفعل الادائي من قبل (مالتوس)، وفي الاغلب انه مرتجل من قبل الأخير.

هذا مؤشر على أن الوعي الأدائي لدى (مؤمل علي) لم يكن عميقاً في تعاطيه مع بنيته الجسدية، كذلك الحال مع (كمال) عند حركته التي اعقبت خروج (مؤمل علي) قد تعثر ب(جمال)، وهنا لا نجد مهيمنات للوعي الأدائي على البنية الجسدية للممثل (كمال) في حين نرى

أن الوعي الادائي لدى (كمال) كان مقبولاً إلى حد ما في ضوء المعطى الحركي الذي قدمه ضمن السياق الدرامي للفعل، على العكس مع (مالتوس) حينما انهال عليه (أحمد محمد) بالضرب بطريقة ايمائية على رأسه لأكثر مرة وبطريقة تواصلية وانتهى به الامر بركلة خارج فضاء الحدث، فقد اشتغل بوعي أدائي عميق من خلال التحكم ببنية جسده، وبمقاييس دقيقة جداً، وكذلك الحال مع (أحمد محمد) على طوال العرض نجد أن حضور وعيه الأدائي واضحاً في إدارة بنيته الجسدية والمحافظة عليه، مما ساهم ذلك في خلق بعداً دلاليّاً جمالياً لجسده عبر مسارات العرض المسرحي، بدأ من دخول جزء من جسده إلى الانقضاء عليه بواسطة الحقيبة .

ووفق لذلك نستطيع القول أن المرونة لدى (أحمد محمد) و(حسين مالتوس) كانت العصب الادائي في قيادتها لبنية الجسد من خلال تحولاته واستجاباته الحركية على مسار العرض، في حين أن (كمال وجمال ومؤمل) قدموا مرونة جسدية جيدة على مسار العرض، بالرغم من بعض المثالب التي وقع بها (مؤمل وكمال) وقد تم الإشارة إليها انفاً من جراء عدم حضور مهيمنات الوعي الأدائي لدى الممثلين في قيادة جسده، بالإضافة إلى أن المرونة الجسدية لدى (كمال وجمال ومؤمل) لم تشكل حضورها في بداية تحول معمارية الجسد إلى (تمثال)، وهنا لم يؤكد الوعي الأدائي حضوره بوصفه سلطة على خطاب الجسد (المايهي) السرد لبنية الحدث.

انفتحت الإيماءة على فضاءات التقانة الرقمية بفعل التحول الدلالي للجسد؛ مما شكل حضور جمالياً للخطاب الإيمائي الباث، وقد تجلى ذلك بدفع الباخرة المعروضة على الشاشة من قبل (أحمد محمد) بيده، وكذلك الحال مع الممثلين (كمال وجمال وحسين ومؤمل) الذين شكلوا هيئة تمثال يحمل أواني الطعام، مقريناً بالعبودية إلى السلطة المانحة له فتات الطعام والنقود، ليشكلوا بأجسادهم تمثال آخر هيئة أخرى على هيئة كرسي، يجلس فيه (أحمد محمد) بوصفه سلطة تعناش على جوع واستلاب المجتمع بفعل الفساد الإداري والمالي التي تحترفه.

وهنا نجد التحول الدلالي للجسد وتأثيره في تشكيل الخطاب جمالياً وتواصلياً عبر التقانة الرقمية، وقد تجلى بهذا الفعل البعد الدلالي لحركة الممثل (أحمد محمد) في دفع الباخرة، كونه أصبح ثرياً، وجلسه على الكرسي وورمي النقود في الفضاء وعلى رؤوس الممثلين (التمثال)، تأكيداً لحضوره السلطوي، وأيضاً نجد البعد الدلالي واضح لدى الممثلين في تشكيلهم لهيئة (التمثال) من خلال التحولات الحركية التالية .

1. إنسان عادي .
2. تمثال يحمل أواني طعام .

3. تمثال يتحول جزء منه إلى كرسي .

4. التمثال يحتج عبر الحركة لينتفض على السلطة .

هذه التحولات الدلالية للحركة التي قام بها الممثلين انتجت لنا معان عديدة، منها : (السلطة، الثراء، العبودية، الاحتجاج)، وبدخول الممثل (جمال) الذي يقوم بسرقة الحقيبة التي تضم الأموال التي سرقها (أحمد محمد) والمخصص للمساعدات الإنسانية، ينتهي العرض بعد أن يسحق (أحمد محمد) بالحقيبة من خلال وضع الحقيبة أمام جهاز (الدانشو) ليصبح حجمها موازياً للستارة البيضاء لخطاب التقانة، لتنزل على جسده تدريجياً، لتعلن قتله، وهي بذلك تعلن البقاء للشعب وليس للسلطة، من خلال البعد الدلالي للحركة .

النتائج

إستناداً لما ورد في الإطار النظري وبعد تحليل العينة بالاستناد إلى (أداة

البحث) وبغية تحقيق هدف البحث توصل الباحث إلى جملة نتائج، وكالاتي :

3- لعبت الايماءة دوراً واضحاً في أداء الممثل في انتاج البعد الدلالي للفعل الدرامي على مدى مسار العرض، وهذا أدى الى كشف مقصديات الخطاب الجسدي الباث، مثل (القهر والاستلاب) الذي يعاني منه المجتمع من جراء السلطة .

4- أتسم أداء كل من الممثل (حسين مالتوس) والممثل (أحمد محمد) بمرونة عالية من خلال معطيات الجسد الباث لخطاب العرض، في حين كان مستوى المرونة أقل لدى الممثلين (كمال ناصر) و(جمال ناصر) و(مؤمل علي) في ضوء ما كشفه الأداء .

5- كان للحركة الأثر الواضح في أنتاج معان متعددة عبر التحولات الدلالية التي قام بها الممثلين على مسار العرض، وعلى سبيل المثال لا الحصر، التحول من (إنسان) الى (تمثال) ولأكثر من هيئة .

6- شكلت الايماءة بعداً جمالياً وتواصلية، من خلال التفاعل التقني لبيئة العرض، والذي تجسده بالتحول في أداء (أحمد محمد) عند بلوغه الثراء الفاحش، نتيجة سرقة أموال المساعدات .

الإستنتاجات

- على ضوء النتائج توصل الباحث الى جملة استنتاجات منها :
1. تعد الايماءة عند الممثل المايبي أداة مهمة في الكشف عن مقصديات الفعل الدرامي دلاليًا وجماليًا وتواصلياً .
 2. المرونة لغة الكتابة بالجسد عند (الممثل المايبي) على وجه التحديد، وإن أي تلوؤ في منظومتها الأدائية ينعكس سلباً على أداء الممثل.
 3. الحركة لدى الممثل الماييم ليست وسيلة انتقال من (هنا) إلى (هنا) ؛ بل هي تنتج بعداً دلاليًا ضمن السياق الدرامي للفعل .
 4. ان قلة الخبرة الادائية، والمشاهدة، والملاحظة تنتج وعيا ادائيا ليس بالمستوى المطلوب في تحقيق الفعل الجمالي .

قائمة المصادر والمراجع:

1. عبود حسن المهنا و(آخرون): أساليب الاداء التمثيلي عبر العصور، (: دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، 2016)، ص9.
2. أوديت أصلان، فن المسرح، تر: سامية احمد سعد، (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970)، ص491.
3. سامي عبد الحميد ، (2001)، مدخل الى فن التمثيل، (بغداد: جامعة بغداد)، ص19.
4. الحميد، سامي عبد: المصدر نفسه، ص42.
5. عبد الكريم عبود ، (2014)، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، (العراق: دار الفنون والآداب)، ص26.
6. أحمد محمد عبد الأمير : المسرح الصامت بين التقنية والمفهوم، (دار الايام للنشر والتوزيع، عمان، 2017)، ص32.
7. عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، (: دار الفنون والآداب، العراق، 2014)، ص98.