Fnon Al-Rafidayn Journal
Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 1

The aesthetic variable of the actor's performance in open space theatre

Nashat Mubarak Sliwa[1,a], Saddam Salim Hanna[2,b]

1, 2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: nashat1978@uomosul.edu.iq

b E-mail: saddamsalim1982@uomosul.edu.iq

Received: 10 February 2024 Revised: 23 April 2024 Published: 30 April 2024

Abstract:

The aesthetic variable is based on the value of beauty achieved in the form of the actor's theatrical performance and includes in its details several juxtapositions that constitute in their content a dramatic aspect that seeks to nourish the intellectual and emotional side of the spectator. In the open spaces, the actor relies on a set of theoretical and experimental principles through which he acquires his artistic knowledge. Through practical practices that lead him to discover the correct methods in performing his duties in the performance space, and in light of the above, the research was divided into four chapters, where the first chapter (methodological framework) included the research problem that revolved around the question: the aesthetic variable of the actor's performance in the theater spaces. open? Then the importance of research and the need for it, then the goal of the research and its limits, then the definition of terms. As for the second chapter (theoretical framework), the two researchers discussed the first topic: aesthetics of performance in theatre, and the second topic: acting in the open theater space, then the indicators of the theoretical framework. As for the third chapter (Research procedures) included the research population, then the research tool, and the research methodology. The chapter ended with an analysis of the sample. The fourth chapter included the research results and conclusions, and the researchers concluded their research by listing the sources and references.

Keywords: Variable, aesthetic, performance, open space.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المتغير الجمالي لأداء الممثل في مسرح الفضاءات المفتوحة

نشأت مبارك صليوا[1]، صدام سالم حنا[2]

ملخص البحث:

يستند المتغير الجمالي على قيمة الجمال المتحقق ي شكل الأداء المسرحي للممثل، ويشتمل في تفاصيله على مجاور عدة تُشكل في مضمونها جانباً درامياً يتطلع الى تغذية الجانب الفكري والوجداني لدى المتفرج، وفي الفضاءات المفتوحة يعتمد الممثل على مجموعة من المبادئ التنظيرية والتجريبية التي يكتسب من خلالها معارفه الفنية عبر الممارسات العملية التي تقوده الى اكتشاف الطرق الصحيحة في تأدية مهامه ي مساحة العرض، وفي ضوء ما تقدم فقد قُسم البحث إلى أربعة فصول حيث شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي) على مشكلة البحث التي تمحورت في التساؤل حول: المتغير الجمالي لأداء الممثل في مسرح الفضاءات المفتوحة؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه ثم هدف البحث وحدوده ثم تعريف المصطلحات، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد ناقش فيه الباحثان المبحث الأول: جماليات الأداء في المسرح، والمبحث الثاني: التمثيل في فضاء المسرح المفتوح، ثم مؤشرات الإطار النظري، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث ثم اداة البحث ومنهج البحث وانتهى الفصل بتحليل العينة، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث والاستنتاجات، واختتم الباحثان بحثهما بثبت المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: المتغير، الجمال، الأداء، الفضاء المفتوح.

المقدمة:

يخضع فن اداء الممثل لمجموعة من المتغيرات التي تخضع للدراسة والتحليل استناداً الى المبادئ التنظيرية والتجريبية فمن خلالها يكتسب الممثل معارفه الفنية عبر الممارسات العملية التي تقوده الى اكتشاف الطرق الصحيحة في تأدية مهامه على منصة العرض. لهذا فان الممثل ينظر الى كل المؤثرات الادائية سواء الحركية منها او الصوتية كونها وسيلة لتحقيق الوظيفة الجمالية والدلالية ومقاربتها الى فهم المتفرج باعتباره ركناً اساسياً من اركان العملية المسرحية، حيث يتشارك العارض والمتفرج في عملية الانتاج والتلقي عبر التعامل مع العرض باعتباره حدثاً ادائياً تشاركياً ينتهي بدخول كل الذوات المؤدية والمتلقية في اللعبة المسرحية.

ان التجريب في الفضاء الادائي للممثل لكل العناصر التي تتكون منها العملية المسرحية وهو محاولة لإعادة النظر في شكل الاداء المسرحي للممثل وامكانية توسيع رقعة الخصوصية الادائية لديه، فبدت المتغيرات الجمالية للتجريب في الاداء تنحو نحو تحديد نوعية العلاقة بين الخشبة والصالة مما ولّد مفهوماً جديداً لشكل العرض وشكل التلقي، فقد مال اغلب المجربين في الفن المسرحي الى البحث في الصيغة الادائية وعملية صناعة العرض المسرحي فنظّروا باتجاه مغادرة عملية التلقي التقليدية نحو حدث يتشارك فيه الجميع ادائياً سواء في الاداء الشكلي الظاهر او في التعامل الفكري مع ذلك الحدث وهنا برز دور الممثل في اختيار اللحظات الادائية المناسبة لكل شكل من اشكال الفضاء سواء كان مغلقاً او مفتوحاً مع بروز اهتمامه في منح شكل الاداء سمة جمالية تتحقق فيها درامية اللحظة وتشاركيتها ادائياً مع اطراف العملية الفنية فظهرت مجموعة من المتغيرات الجمالية في اداء الممثل تميزت ببعض الصفات في الفضاء المفتوح عنها في الفضاء المغلق لما يحتويه ذلك المتغير من السمات الجمالية، فقد اختلفت على ضوئه الاجراءات والمنطلقات المعتمدة في رسم الشخصية وازالة الحدود التقليدية بين اركان العملية المسرحية.

ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (المتغير الجمالي لأداء الممثل في مسرح الفضاءات المفتوحة) محاولان الوقوف على تلك المتغيرات باعتبارها مؤشراً يحدد جانباً مهماً من اشكال الاداء المسرحي المعتمدة على اختلاف اشكال الفضاء الذي يحتويه.

اهمية البحث والحاجة اليه:

[1] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

٢ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

ان خصوصية التجربة في فن الاداء المسرحي تشكل منبعاً مهماً يكتسب الممثل منه القدرة على خلق المغايرة في شكل الاداء وخصاصةً اذ شهد العمل الفني متغيرات شكلية في عناصر التكوين فيدخل في منعطف يحدد من خلاله الصيغ الادائية المناسبة لرسم الشخصية والحدث، فتبدو تلك المتغيرات سبباً في تحقيق بناء فني مغاير في شكل وصيغ الاداء والتلقي فيه، اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً واداء الممثل في الفضاءات المفتوحة خصوصاً

هدف البحث:

يهدف البحث الى تعّرف المتغير الجمالي لأداء الممثل في مسرح الفضاءات المفتوحة

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:

حد الزمان: ٢٠١٩.

حد المكان: العراق – الموصل.

حد الموضوع: دراسة المتغير الجمالي لأداء الممثل في الفضاء المفتوح لعرض مسرحية (المارد بالوكالة) ضمن عروض مسرح الشارع انموذجاً.

تحديد المصطلحات:

اولاً: المتغير لغةً: وردت في اللغة تغير تغيرا (غ ي ر) او الشيء: تحول. تبدل (al-Masrif.N, 1972, p. 269)

المتغير اصطلاحاً: في قاموس الفلسفة فيعد تنوع الانواع هو نتيجة للتغير، والتعديل، والنمو والتكيف أكثر من ان يكون نتيجة لشكل من اشكال الخلق الخاص (Munro, 1972, p. 151)

وعرفته (زهراء) بانه الاختلاف الحاصل للهياة او الشكل الذي تحدث فيه متغيرات في حجمه وشكله، وحينما نراه يبدو مرئياً بواقع متحرك، اي ان الشكل المتغير هو الذي يفرض الحركة. (Abdel Moneim, 2001., p. 65)

ويعرّف بأنه: (ما يمكن تغيره او ما يمكن تغييره، والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز بعدة حدود معينة والتغيير هو الانتقال من حالة الى اخرى) (Al-Masdi, 1984., p. 175).

ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه: التغيير الحاصل في الشكل والصورة والهيئة في مساحة العرض المسرحي عبر الممثل المسرحي.

ثانياً: الجمال لغةً: ذكره ابن منظور في (لسان العرب) على إنه مصدر جميل والفعل جمل، ويرى أبن الأثير، أن الجمال يقع على الصور والمعاني، وقد جمل الرجل – بالضم –جمالاً فهو جميل (Makram Al-Ansari, P.T, pp. 133-134)، كما عرف (الرازي) الجمال بأنه: " الحُسْن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد ... و(جَمَّله تجميلاً) زينه .. (Al-Razi, 1983., p. 111).

الجمال اصطلاحاً: يُعرف الجمال على أنه" معيار الشيء الرائع المتكامل الذي يمتاز بالتناسق والتناغم (Smirnova, 1979., p. 15) وعُرفه (أرسطو) بأنه " الانسجام ما بين مكونات العمل سواء أكان فنياً أم طبيعياً من خلال سمات التنوع ما بين صيغ الفن ذاته وعلاقاته مع نظائره (Aristotle, 1973., p. 19)

وعند (جورج سانتيانا) هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء، فالجمال قيمة، أيّ أنه ليس إدراكاً لحقيقة واقعية أو لعلاقة، وإنما هو انفعال بطبيعته الإرادية، التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً، أذا لم يوّلد اللذة في نفس أحد، الجمال الذي لا يهتم به أحد مطلقاً، أنما هو تناقض في الألفاظ. أن تقول أن الجمال قيمة إيجابية، أيّ أنه أحساس بوجود شيء حسن، أو بانعدام شيء حسن (في حالة القبح وهو ليس إدراكاً لشيء إيجابي أيّ ليس قيمة سلبية (Barjawi, 1981., pp. 31-32).

ويتبنى الباحثان تعريف م. اوفسيانيكوف وسميرنوفا لملائمته مسار البحث.

ثالثاً: الأداء لغةً: جاء في لسان العرب (ابن منظور) في الاداء: " قيل اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تأدى القوم تأديا إذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة اداة وهي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب، سلاحها، ورجل مؤد: ذو اداة، ومؤد، نساك في السلاح، وقيل كامل اداة السلاح، وأدى الشيء: اوصله، والاسم الاداء (Manzur, p. 46)

الأداء اصطلاحاً: يعرفه (جيلين ولسن) في القاموس الفلسفي بانه" يعادل الانجاز، بمعنى ان أي اداء لابد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء" (Wilson, 2000, p. 8)

وورد تعريف اخر للأداء اشار الى أن "هناك اداء في الانشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الاداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وان الممارسات العملية لفن الاداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان (Hines, p. 63)

اما (هايز جوردن) فقد عرف الاداء في كتابه (التمثيل والاداء المسرحي) بانه: "القدرة على التنظيم الإداري للعمل أو المشروع في الواقع وعلى المسرح فالأداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً (Hines, p. 21)

رابعاً: الفضاء لغةً: و" يعني المكان الواسع (al-Farahidi, 1981, p. 63) و"ومصدر فضاء، ما أتسع من الأرض، الخالي من الأرض (Masoud, 1978, p. 122).

ويعرفه الباحثان إجرائياً بانه: قدرة الممثل على تنظيم الفضاء ومعطيات الدور بما يتلائم ومتطلبات عملية التلقي لتحقيق المتعة الجمالية والفكرية في الفضاءات المفتوحة.

الفضاء اصطلاحاً: الفضاء: المكان أو الامكنة التي تقع فيها المواقف والاحداث المعروضة (الإطار، فضاء السرد) (Prince, 2003, p. 182). والفضاء هو: المسافة والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة، وهو "وعاء يضم عناصر ترتبط بعضها ببعض بعلاقة مكانية وزمانية (Hassan & Kassab, 1997, pp. 337-338).

ويعرفه الباحثان إجرائياً بانه: المساحة التي تستوعب العلاقات الزمانية والمكانية لعناصر العرض المسرحي بما يتلائم ومتطلبات الاسلوب المتبع.

المبحث الأول: جماليات الأداء في المسرح

تعتمد النظرية الجمالية في المسرح على مجموعة من المفاهيم الدارجة في سياقات تتكشف فيها اشكال المغايرة التي ضمنتها النظريات المسرحية "فالتيارات الحديثة قد تجاوزت المفهوم التقليدي للمسرح فجمهورهم يدخل في لعبة المسرح وفكرة (مسرحة المسرح) كعنصر مشارك بغض النظر عن نوعية وطبيعة هذه المشاركة فمعظم المجموعات الجديدة في المسرح امثال المسرح الحي، مسرح الشمس، مسرح الشارع والمقهى تهدف الى اشراك المُشاهد في العرض المسرحي حيث ان تلك المشاركة توقظ عنده قدرة التحليل والتفكير والنقد (Saber, 2017 , p. 66)وقد اعتمدت في ذلك على الممثل باعتباره وسيطا بين معطيات النص والعرض وبين العرض نفسه والمتلقي فهو يشغل مساحة الاداء بما يتوفر لديه من امكانيات تمثيلية الى جانب مكونات الفضاء المسرحي لتمكين معطيات النص المقروءة من الحضور بأشكال بصرية ومسموعة في العرض المسرحي, لهذا "بدء المسرحيون في تجريب فضاءات مسرحية يمكن ان تُعيد تنظيم العلاقة بين العارضين والمتفرجين وكذلك للبحث عن مساحات جديدة لخلق امكانيات اخرى للعارضين وللمتفرجين مما يتيح مساحات اكثر حرية لحركة العارضين وفتح وجهات نظر جديدة للتلقي لدى المتفرجين (Lichte, 2012, p. 203)واستندت اغلب تلك التجارب على ان الممثل ينشأ في واقع مغاير عن الواقع المجسد على خشبة العرض، لذا وجب على الممثل باعتباره وسيطا ناقلا لمبثوثات النص المسرحي ان يمتلك امكانات ادائية يحاكي من خلالها دواخل النفس الانسانية ويعبر عن افكارها ليلتقي بالمتلقي في نقطة معينة من خلال العرض ولهذا فقد تعددت التجارب المسرحية لتصل بنا الى محطات مهمة في تاريخ التمثيل المسرحي, فقد جمع المسرح الشرقي وتحديدا الكاتكالي بين "التمثُل والتغريب معا لأنه يرمي الى المحاكاة من خلال الحركة لكن المبالغة في الحركة يمكن ان تحد من التمثل وتؤدي الى نوع من التغريب. ولهذا المبالغة الكبيرة في الحركة يمكن ان تصل الى حد العنف احياناً والكاريكاتورية احياناً اخرى وتعطي للأداء طابع الغروتسك .(Hassan & Kassab, 1997, p. 364)كما جاء الاداء التمثيلي لدى ممثل الكابوكي بشكل مؤسلب تحققت فيه "امكانية استعادة لتقنيات الممثلين الذي سبقوه لذلك لا يترك حيا للارتجال وكل مهارة الممثل تكمن في قدرته على تقديم الدور بدقة واتقان (Hassan & Kassab, 1997, p. 362) ومع تقدم الفكر التنظيري بأشكال واساليب الاداء التمثيلي قدمت الكوميديا دي لارته نفسها بشكل مغاير اذ ظهر الممثلون

بإمكانيات عالية حيث الارتجال الذي يعد تقنية ادائية مهمة لتغيير نمط تقديم الشخصيات الثابتة (النمطية) كمحاولة لإبراز الفكرة والغاية الاساسية من عرض هذه الشخصية او تلك وبما يتلاءم مع متطلباتها واهداف حضورها على خشبة المسرح، فالممثل في الكوميديا دي لارته يمكن ان يقوم "بأداء عدة ادوار في العرض الواحد لان استخدام القناع يسمح له بذلك. كذلك جرت العادة ان يقوم الممثل في الكوميديا دي لارته بأداء الدور نفسه طيلة حياته، او خلال سنوات طويلة مما يخلق نوعا من الاستمرارية بينه وبين النمط الذي يؤديه (Hassan & Kassab, 1997, p. 390) وهذا ما أنتج اسلوباً نمطياً متحرراً من ناحية الاداء وملتزماً بالأنماط الفكرية السائدة وخاصة الاجتماعية منها آنذاك.

ومع تطور انظمة الاداء التمثيلي برزت مساحات جديدة استعان بها الممثل لخلق المغايرة في عملية تجسيد الشخصية المسرحية، فما جاء به ستانسلافسكي في نظامه التمثيلي استند الى "العقل المقصود الذي ينتج دلالات ومعان مقصودة الى المتفرج ومن ثم يرى اهمية ان تكون افعال الممثل الجسدية مبررة داخلياً (نفسياً) حيث ان هذه العواطف الداخلية تولد افعالاً وترتبط ارتباطاً لا انفصال فيه عن حياة هذه الافعال، وعلى الممثل ان يستخدم كل وسيلة ممكنة من وسائل الواقع اذ ان الافعال الجسدية التي تحدث نتيجة للظروف المقترحة (او المعطاة) من الاهمية بمكان بحيث تقيم علاقة تفاعل بين الجسد والنفس ومن ثم فان الجسد يمد يد العون للنفس التي تستحضر بدورها افعالا جسدية تبدو تلقائية ولكنها دلالات محددة للمتفرج (Al-Kashef M. , 2006, p. 74) وعملية التحول تتطلب مجموعة من الخطوات للتغيير والتطور بحسب الظروف التي تقود الممثل في عملية التجسيد، وتهدف تلك الخطوات الى تحقيق هدف اتصال الممثل مع الشخصية وبالتالي اشراك المتلقي بالظروف التي تعيشها الشخصية على منصة العرض.

ان القيام بعملية التمثيل يتطلب نشاطاً سيكولوجيا يؤدي الى اقامة مجموعة من العلاقات المترابطة بحميمية ادائية تتخذ من الدور وسيلة للإظهار والتشارك مع البيئة المحيطة بكل مواردها وخاصة في جانب التلقي، حيث تتغير مجموعة من المعطيات المتداولة ادائيا في سياق التمثيل باختلاف الامكنة والاشكال والظروف المتوفرة فتبرز جمالية الاداء لدى الممثل عبر مجموعة من المعطيات التي تؤدي الى ابراز النشاط الفني بمجمله بحكم العلاقة المُنتَجة بين ممثل العرض ومكونات فضاءه الادائي فعلى سبيل المثال ان عملية التقديم في مسرح الشارع تهدف الى "تحقيق اهداف عديدة تكمن في قول شيء ما للجمهور بأسلوب اتصال جديد معه يعتمد الفرجة الحيوية وتحقيق اضافة معرفية للنشاط الانساني الذي يتمثل بالمسرح ومحاولة الوصول الى الجمهور العادي او جمهور الصدفة، فضلا عن خلق حالة من التفاعل بين الممثلين والجمهور لم يتم التعود عليها وهي غير موجودة في العروض التي تقدم في المسرح المغلق (Aliwi, 2019, p. 2) فتنطلق على اثرها مجموعة من المحاور التي تتمحور حول العملية التفاعلية وحرية التعبير، فيغادر الممثل على اثرها مساحة الاداء المفروضة عليه في فضاءه المغلق الى مساحة تتيح له رسم اليات جديدة لعملية التلقي في الفضاء المفتوح، وهذا يقودنا الى تحقيق فضاءات جديدة كالتي نشهدها في تجربة ماكس راينهارت حيث "استطاع ان يخلق مرارا فضاءاً جديداً لعروضه، اجبر به المتفرجين من الخروج عن دور المراقب السلبي للخشبة المسرحية المقفلة على نفسها، مما انتج اشكالاً جديدة للتفاعل بين المتفرجين واللاعبين (Lichte, 2012, p. 59). وكذلك انتجت مجالات اخرى للعب الدور وحققت خبرات مكتسبة لدى المتلقي في عملية الاستقبال.

ان المتغير الجمالي في التجارب المسرحية يختلف باختلاف شكل الاداء ومتطلبات الاسلوب وخاصة اذا غادر الاسلوب بعض الأداءات الثابتة في تجارب مسرحية تعتمد على كلاسيكية التلقي بكل اشكاله ومن هنا يأتي "اتجاه ارتو بمثابة العلامة الفارقة وبداية الطريق لمناهضة اللغة الكلاسيكية للعرض واستبدالها بشعر الفراغ المسرحي، وشعر الجسد الانساني المعبر متوسلاً لتحقيق ذلك بوسائل فنية من قبيل الفنون الحركية والرقص والتمثيل الصامت والغناء وعناصر التشكيل المختلفة ايمانا منه بقدرة هذه الوسائل في اعادة العلاقات الحميمية بين الممثل والمتلقي لما لها من تأثير في حواس المتلقي (Al-Kashef M. A., 2006, p. 75)وأسس ارتو لذلك انطلاقا الى ان المسرح هو شكل طقسي احتفالي يقوم بخلق حالة من التواصل يتوضح فيها اشعاع الممثل وذهن المتلقي فيقوم شكله السينوغرافي على مقاربات اشبه بالطقس الذي تشارك فيه كل الفئات الحاضرة في العملية المسرحية.

وتتحقق المتغيرات الادائية لدى الممثل بتغيير التشكيلات المادية على منصة العرض كما في تجربة تاديوش كانتور الذي يعيد المسرح الى مصادره الاصلية في التظاهر والاحتفال "حيث ان الممثل عند كانتور لا يعيد انتاج ادوار قرر ان يمثلها، بل هو على وعي دائم بأقدار هذه الادوار ومواقفها الذاتية فالممثل في بعض اللحظات في دوره قد ينهج اسلوبا طبيعيا حيث يتعايش بشكل يصل الى

درجة من النضج من الشخصية الدرامية التي يؤديها ويصبح كما لو انه يخرج الدور (الشخصية) من داخله وهذه المنطقة يطبق عليها كانتور (بالتمثيل الحر) التي تتيح للممثل ليبدو وكانه تلقائي التعبير بدرجة ما (Al-Kashef M. A., 2006, p. 80)، لهذا فان الممثل عنده يهدف الى الحفاظ على ذاكرة المتلقي من خلال تحرره على مستوى الحركة والفعل ليؤسس نظاما تشكيلياً تشاركه في الذوات الحاضرة لتعيد انتاج الدور وفق متغيرات ادائية تبرز من خلالها جمالية الخصائص الفنية لمحور التمثيل والتلقي في العرض حيث ان " علاقة الممثل مع المادة يجب ان تقوم على ما يلي: ان جسد الممثل وحركته تأخذ شرعيتها من كل مسطح تقوم ومن كل خط تبنيه على خشبة المسرح والحركة تتوالد في حركات متتالية تخرج من شخصية لتدخل في نسيج وحركة وشخصية اخرى وبهذا ينشأ نسق حركي بعيد عن الصيغ التعبيرية المتوازية (Qalaa Ji, 2022, p. 155)" فينطوي ذلك دراسة قائمة على تجربة انماط التعبير الفني على مستوى الاداء والاستجابة الجمالية للمتلقي وبالتالي يحقق الممثل هدفه في تفعيل النشاط الفكري والاستجابة العاطفية مع ما يتم تداوله في العرض المسرحي.

يعمل المسرح بوصفه نظاماً يستوعب كم المتغيرات على مستوى التمثيل وعلى مستوى تأثيث الفضاء الادائي بفعل اداء الممثل بكونه وسيلة تواصلية تضطلع بالدور الفاعل من خلال قدرته على اجتذاب نظم التواصل والتشارك في فضاءه التعبيري، حيث "يستخدم العارض مجموعة من التقنيات والممارسات لينجح جسده في توليد الطاقة التي تسير بشكل دائري بينه وبين المتفرجين وتؤثر عليهم بشكل فوري اي ان (سحر) الحضور يكمن في قدرة العارض على توليد طاقة بطريقة معينة، وهذه الطاقة هي القوة التي تخرج من العارض وتعود على المتفرجين الذين يولدون بأنفسهم ايضا طاقة ويرون في العارض مصدراً للطاقة حيث تتحرك الطاقة فيما بينهم لتحقق التحول لكل الاطراف اي العارض والمتفرج على السواء (Lichte, 2012, p. 133).

ان الممارسة المسرحية هي استجابة لحاجات نفسية لدى الانسان، وهي لعبة فرجوية تعتمد مجموعة من التفاصيل التي تختلف باختلاف الاسلوب المتبع في العرض" وتختلف الاجراءات والمتعلقات في هذا الصدد عن الاجراءات الخاصة بالاتجاهات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين بمحاولة تحويل المتفرج من مراقب الى مشارك باستفزاز المتفرج عن طريق الصدمات الموجهة، يتحول المتفرج الى مشارك على نحو تلقائي تقريباً من خلال معطيات وشروط العرض المقَدم ولكن بقرارٍ غير واع من قِبله وتُستحضر شروط ومعطيات العرض من خلال اتجاهاته المعلنة (Lichte, 2012, p. 24) كما ان عملية تجسيد الحدث تعتمد على ضرورة تكامل التركيب الصوري بين الممثل وموجودات محيطه، فالفضاء الادائي يضاعف ويقوي حضورها لأنه يمنحها كل الامكانيات الممكنة دون استبعاد أي من الخيارات المتاحة لتحديد طبيعة الفضاء لبناءً الشكل من قِبل جميع الاطراف الفاعلة.

المبحث الثاني: التمثيل في فضاء المسرح المفتوح

ان عملية اشراك المتلقي في العرض تتأسس عبر حراك أدائي مستمر يؤديه الممثل الذي يُقحم نفسه في الحدث بعدّه جوهر العرض، مما يجعل منه متلقياً فاعلاً ومساهماً في الفضاء الأدائي، و" لمفهوم الفضاء في المسرح دلالات وتجليات عديدة وخصوصية تنبع من كون المسرح يشكل نقطة التلاقي بين الادب والفن والممارسات الاجتماعية فهو كنص جزء من الادب يخضع لمعايير التحليل الادبي، فهو كعرض يعتبر كممارسات اجتماعية (اللقاء والاحتفال) وهو كفن يقوم على الفرجة والتموضُع في المكان، ويستعير الكثير من ادواته من فنون اخرى كالتصوير والعمارة (Hassan & Kassab, 1997, p. 338) . يتنوع موقف الممثل من الاداء التمثيلي بحسب نظرته الى طبيعة الدور سواءً فكرياً واجتماعياً متأثراً بمجموعة من الظروف والعوامل البيئية المتغيرة التي من شانها ان توفر له خبرة حول سلوك الشخصية وطبيعة تفكيرها، كما يتنوع ذلك الموقف حسب ما تفرضه حتميات الفضاء المسرحي وتتحقق نتيجة مواقف المتفرجين المتأملين الدور المسرحي وشكل الاداء لذا "يمكن للممثل ان يحقق افعالاً جسدية يبني من خلالها دلالاته بشكل يستفز المتلقي للمشاركة في الحدث مما يتطلب ان تكون دلالاته مبنية على اسس دقيقة ومنضبطة ومنظمة لان ما يقوم به الممثل هو المعبر الذي يتبنى هذه الدالات ويولده الى – ومع المتلقي (Al-Kashef M. A., 2006, p. 94)فينتج علاقة تتوفر فيها مساحة للعب الدور بأشكال متنوعة اكثر فعالية وتأثير كونها تعتمد على التحاور والمناقشة وحرية التعبير، فتمنح تلك العلاقة للممثل والمتلقي متعة تبادلية تكتنفها مساحات انفعالية وتفاعلية بحكم معطيات الثيمة المسرحية مما يجعل الجمهور مشاركاً ومستجيباً في الوقت ذاته يتعلق بممكنات الفضاء المسرحي المفتوح وخصوصية الاداء التمثيلي "ففضاء التمثيل هو الفضاء الذي يرسمه الممثل بحركته وصوته في حيز اللعب وهذا الفضاء هو فضاء متحرك سريع التغيير لا يتحدد بحدود وعلى العكس من العناصر الثابتة على الخشبة مثل الديكور وهو عكس فضاء المحاكاة الذي غالبا ما يتكون من خلال التصوير لكنه ايضا وبسبب حركيته ومرونته قابل لاستيعاب

اية إضافات جديدة (Hassan & Kassab, 1997, p. 340) وارتبط الاهتمام بهذا الفضاء بمحاولات تحديث المسرح والتأثير بالدراسات الانثروبولوجية التي تطرقت الى علاقات التباعد والتقارب بين الممثل والمتفرج فانعكس ذلك التأثير على توظيف شكل المكان ليؤثر على عملية الادراك والتلقي "ليصل الى التلقائية او ينسى المتفرجين، بل عليه ان يخلق علاقة وطيدة بينه وبينهم بوصفهم جماعة تمثل واقعاً وبذلك تحقق هذه العلاقة اتصالاً يصبح المسرح صاحب الفعل الحي في الاداء وحيوية الفعل ناتجة من تبني الحقيقة بين اطراف العملية، ممثلين ومتفرجين (Al-Muhanna, 2014, p. 138) ليحقق الفضاء عدداً من الوظائف الفنية والاجتماعية يستثمرها الممثل في اداءاته الحركية والصوتية ليحاكي النشاط الانساني ويمثل العلاقات التي تحقق عملية الالتحام الحميمية بين طرفي المعادلة فيتحقق على اثرها عنصر المشاركة الفعلية والوجدانية، ولهذا فقد حاول "المسرح التفاعلي المزج بين الفعل المنظم والاجزاء الدرامية المفتوحة والتي ليست لحظات ارتجالية – يقوم فيها المؤدون الاداء بشكل حر انطلاقا من مجموعة الاهداف والقواعد، ولكنها لحظات مفتوحة وغير مجهز لها مسبقاً يقوم فيها كل من بالقاعة بالتمثيل سواء فردياً او في مجموعة صغيرة او في شكل جوقة موسيقية وذلك للدفع بالفعل الدرامي الى الامام (Aliwi, 2019, p. 173)فيكتسب الممثل الحرية والسيطرة على ادائه مؤكدا على امكانية تحقيق الوظائف الاجتماعية والفنية وبما يؤسس لمرحلة يحقق فيها فضاء العرض وظائفه الفكرية والجمالية ويبث الحياة في عناصر الفرجة كما يؤكد امكانية تحويل المتفرج الى عنصر ايجابي يؤثر في مجرى الاحداث ويشارك في حالات التداخل الثقافي والمعرفي مع التمثيل.

ومع بدايات مسرح القرن العشرين وبروز التوجهات التجريبية للمخرجين والمنظرين في مسرح الفضاءات المفتوحة "بدأت العلاقة تتسم بالحميمية مع الجمهور بعد مغادرة مسرح العلبة والتفكير بالخروج الى الشارع والساحات والاماكن العامة للتعبير عن المشكلات التي تواجه المجتمع وتقديم الحلول لها بهدف المشاركة الواعية وتثقيف الناس بكل اطيافها ومستوياتها (Aliwi, 2019, p. 18) وفي ضوء التجارب تلك خضع الفضاء المفتوح الى مجموعة من الرؤى التي اعتمدت على توظيف اطاره وادواته الخاصة والى خلق الية تعامل جديدة للمخرجين معه، لهذا "تنوعت تجارب مسرح الشارع وانتشرت في اوروبا وامريكا والعالم الثالث وقدمت عروضا كسرت كل اعراف المسرح التقليدي ومن اهم الفرق التي استندت الى صيغة مسرح الشارع وتقاليد الفرجة في يومنا هذا فرقة خبز ودمى، وفرقة سان فرانسيسكو الايمائية في امريكا، وفرقة السيرك في فرنسا، وعروض الايطالي اوجينو باربا التجريبية في الشوارع والساحات (Hassan & Kassab, 1997, p. 269)فاستطاعت ان تؤكد ان الفضاء هو مساحة الصراع بين القوى الفاعلة في المكان والعلاقات المتولدة فيه حيث يقوم بإلغاء المسافة بين طرفي المعادلة لتمكين الممثل والمتفرج من خلق مساحة شراكة يتأسس في لحظة الوعي بمعطيات التجربة المسرحية وتستهدف اشباع حاجاتهم الروحية في حالة من التواصل غالبا ما تتحقق بنظام حركي وشفوي يحمل دلالات متعارف عليها اجتماعياً، فقد "بحثت الدراسات السيكولوجية والتربوية موضوعة التمثيل بمعنى اللعب اذ استنتجت ان فعل التمثيل هو فعل يرتبط بالغريزة ولكن المعارف الجديدة قد اعطت بعداً اخر لهذا النوع من النشاط الانساني المعرفي اذ ركزت اغلب الدراسات الجمالية لفن التمثيل وصنفته بانه سلسلة من الابداع والخلق والابتكار الفني وهو غير الغريزة والحياة، وبهذا بحثت هذه الجماليات في طبيعة الاداء وخصصت نوعين من التمثيل الاول داخل الخشبة كفضاء محدود الابعاد والثاني داخل العالم (Al-Muhanna, 2014, p. 107).

ان المسرح في الفضاء المفتوح يتيح للممثل حرية اكثر في اتصاله مع الجمهور بحكم تعدد الزوايا ومساحات الاداء التي توفر شروطا لإبراز المتغيرات الادائية عبر تطوير تقنيات الممثل وقدراته في التعبير والتفاعل، فمن الممكن "ان تغيب الخشبة في مسرح الشارع او تكون مجرد منصة مرتجلة لكن في كل الاحوال يظل هناك حيز مكاني يرسمه الاداء هو حيز اللعب لذلك يغيب الديكور الذي يشكل في المسرح التقليدي القالب الإيهامي لأداء الممثل، ويتبدل بإكسسوار يتلاءم مع نوعية اداء تبرز المسرحة وتجعل من الممثل الحامل الاساسي للعرض، فيكون توجهه للجمهور اكثر مباشرة (Hassan & Kassab, 1997, p. 268) و وفق ذلك تُعد صيغ الاداء في المسارح المفتوحة كمسرح الشارع وغيرها تجارب مهمة تنطلق من الرغبة في مغادرة العروض التقليدية لتمنح للمسرح دفقاً جديداً عبر تطوير شكلها الفني والتعامل معه كظاهرة اجتماعية، وفق ذلك تتنوع وظيفة المسرح وتزداد اهمية الممثل والمتفرج بما يتلاءم مع المحمولات الفكرية للعرض المسرحي، اذ "تعتمد الفرجة الحيوية وتحقيق اضافة معرفية للنشاط الانساني الذي يتمثل بالمسرح ومحاولة الوصول للجمهور ... فضلاً عن خلق حالة من التفاعل بين الممثلين والجمهور لم يتم التعود عليها (Aliwi, 2019, p. 1)وهذا المتغير في اداء الممثل هو استجابة لمتطلبات عملية الاتصال والتواصل في الفضاءات المفتوحة وبما يحقق تطوراً في العمل

الجماعي ورغبة في اتاحة الفرصة لتفجير طاقات المشاركين في الحدث اداءً واستقبالاً "فلكي يُقام العرض لا بد من اجتماع اللاعبين والمتفرجين في مكان واحد ولفترة من الزمن ومن ثم ممارسة شيء ما معاً وقد وصف هيرمان هذه الحالة بانها لعب الجميع ولأجل الجميع ومن ثم فهو يحدد طبيعة العلاقة بين اللاعبين والمتفرجين، فالمتفرج لم يعد مراقباً سلبياً متعاطفاً مع ما يقدمه اللاعبون على الخشبة عليه ان يفك الشيفرات والمعاني التي تنتجها افعال اللاعبين على المسرح وكانه مترجم فوري لكل ما يصدر عن اللاعبين الفاعلين على الخشبة، حيث ان العلاقة هنا ليست علاقة ذات او موضوع باعتبار ان اللاعبين هم موضوع للمشاهدة من قبل المتفرجين، او باعتبار ان المتفرجين هم موضوع لذوات اللاعبين (Lichte, 2012, p. 58).

ان المسرح في الفضاءات المفتوحة يتنوع بتنوع اساليبه وعروضه ومتطلبات الاداء فيه الا انه يتأسس في ضوء المفهوم التفاعلي خلال الممارسة المسرحية وما تقتضيه الطبيعة الفنية والاجتماعية وانفتاحها على كل ما هو جديد كوسيلة لمغادرة الصيغ التقليدية "فالأداء غالباً ما يعتمد على الجسد كأسلوب موثر في جذب انتباه الجمهور من خلال اثارة فضوله بشكل وافي يجعله يرغب في البقاء ومشاهدة العرض والاستمتاع به، حيث يعتمد الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع على خاصية التواصل بوصفه حالة اجتماعية تعتمد على ايصال خطاب معرفي بين المتكلم من جهة وبين المستمع من جهة ثانية تحقيقا لحالة التفاعل بينهما (Aliwi, 2019, p. 22) ولهذا يؤسس الفضاء المفتوح لحالة تواصل فكرية ووجدانية يُمارس فيها الممثل دوره في تصنيف التعابير والحركات التي تمنح لمتي العرض انطباعاً حول وضع الشخصية ومواقفها.

يتأسس التمثيل على فعل اعادة تدوير معطيات الدور المسرحي معتمداً على بيئة الحدث ودلالاتها المكانية مما يجعل الممثل عنصرا محركاً للحدث كما في عروض الفضاءات المفتوحة حيث يمنح الممثل لأدائه طابعاً سمعياً وبصرياً يتأسس على طبيعة التداخل بين الحواس ومفترضاً ان نشاطها الادائي يؤدي الى دفع العملية التمثيلية الى خلق الصلة الشديدة بين طرفي المعادلة المسرحية لهذا "اتخذ بريخت مثالاً يعتبره النموذج الامثل للأداء التمثيلي في مسرحه ونموذج مسرح الشارع... حيث يمنح هذا النموذج للممثل فرصة التعبير المتنوع والثري للأنماط البشرية، وعندما يحتوي العرض على كافة المواقف ووجهات النظر المختلفة للموضوع المطروح فان ذلك سوف يؤدي الى اظهار العنصر الاجتماعي في اداء الممثل وبالتالي تظهر تأثيراته الاجتماعية على المتفرجين (Al-Kashef M. A., Theater and human, 2008, p. 161)كما ان عملية تطوير قدرة الممثل والايحاء يعتمد بشكل مباشر على لحظة الاداء باستخدام ادوات الممثل وقدرته على الارتجال والتداخل في عملية الاداء مع الجمهور العرض، ففي تجربة المخرج بيتر شومان كان "يقوم الممثل بتوزيع الخبز ويدور اعضاء الفرقة في الشوارع يقرعون الطبول ويحملون دمى كبيرة ويضع البعض منهم اقنعة فخمة فهذا يضع قناع خنزير ويتهاوى على الرصيف ويرقص وسط حركة المرور وينضم الجمهور الى الممثلين (Saber, 2017 , p. 104) فيعمد الممثل الى تكثيف طاقاته التعبيرية للتعبير عن مكامن الشخصية من الناحية الفنية والفكرية، لذا "يقوم العرض من الناحية الفنية على استغلال كافة الطاقات الجسدية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان والممثل هنا يجب ان يعبر تعبيراً محدداً عن كوامنه بأحداث فيزيقية، او احداث صوتية ولكي تكون هذه المؤشرات موحية حقا يجب ان تكون نابعة من تكثيف القوى الجسدية ولكي تحدث تواصلاً مع الجمهور (Saber, 2017 , p. 96).

وفي تجارب اخرى حاولت ان تحاكي عملية مزج الثقافات العالمية فقد استطاع الممثل فيها ان يؤكد بانه مصدراً لكل الاشارات والايحاءات اعتماداً على خبراته الانسانية وثقافة بيئته وربطها بإمكانية التداخل مع ثقافات اخرى توازيها في الاهمية وتجاورها في عملية التعبير ، ولهذا فقد بحث بيتر بروك في "سبل انتاج المعاني والدلالات لجميع عناصر العرض المسرحي، على راسها جسد الممثل... على اعتبار الممثل مصدراً للإشارات الطبيعية الامر الذي جعله يطور العديد من التدريبات في اطار كونها امتدادات كامنة للذات الجسدية والعاطفية وتجسيد موضوعي للصلات المباشرة بين الممثل والمتلقي (Al-Kashef M. A., The Actor's Body Language., 2006, p. 79)فكانت عملية التداخل فرصة لاعتبار العرض المسرحي لا يتم الا بمشاركة حقيقية وتداخل واقعي لثقافات مختلفة حرصا على امكانية اشراك جمهور المتفرجين في الحدث في هيكلية العرض اسوةً بممثليه ليمنح الفرصة الفعلية لتبادل الادوار.

المؤشرات اتي أسفر عنها الإطار النظري

١. تعتمد النظرية الجمالية في المسرح على مجموعة من المفاهيم الدارجة في سياقات تتكشف فيها اشكال المغايرة التي ضمنّتها النظريات المسرحية.

٢. يُعد الممثل الوسيط بين معطيات العرض والمتلقي فهو يشغل مساحة الاداء بما يتوفر لديه من امكانيات تمثيلية الى جانب مكونات الفضاء المسرحي.
٣. ان القيام بعملية التمثيل يتطلب نشاطا سيكولوجيا يؤدي الى اقامة مجموعة من العلاقات المترابطة بحميمية ادائية تتخذ من الدور وسيلة للإظهار والتشارك مع البيئة المحيطة.
٤. ان المتغير الجمالي يظهر عر اختلاف شكل الاداء ومتطلبات الاسلوب وخاصة إذا غادر الاسلوب بعض الأداءات الثابتة اتي تعتمد كلاسيكية التلقي بكل اشكاله.
٥. ان عملية اشراك المتلقي في العرض تتأسس عبر حراك أدائي مستمر يؤديه الممثل، مما يجعل منه متلقياً فاعلاً ومساهماً في الفضاء الأدائي.
٦. يكتسب الممثل الحرية والسيطرة على ادائه مؤكداً على امكانية تحقيق الوظائف الاجتماعية والفنية وبما يؤسس لمرحلة يحقق فيها فضاء العرض وظائفه الفكرية والجمالية ويبث الحياة في عناصر الفرجة.
٧. المسرح في الفضاء المفتوح يتيح للممثل حرية في اتصاله مع الجمهور بحكم تعدد الزوايا ومساحات الاداء التي توفر شروطاً لإبراز المتغيرات الادائية والتعبير والتفاعل.
٨. يتنوع المسرح في الفضاءات المفتوحة بتنوع اساليبه وعروضه ومتطلبات الاداء فيه، ويتأسس في ضوء المفهوم التفاعلي خلال الممارسة المسرحية وانفتاحها على كل ما هو جديد.
٩. يؤسس الفضاء المفتوح لحالة تواصل فكرية ووجدانية يُمارس فيها الممثل دوره في تصنيف التعابير والحركات التي تمنح لمتلقي العرض انطباعاً حول وضع الشخصية ومواقفها.
١٠. تمنح الفضاءات المفتوحة طابعاً سمعياً وبصرياً لأداء الممثل لتحقيق امكانية التداخل بين الحواس كافة.

إجراءات البحث:

أولاً: عينة البحث: تم اختيار عينة تطبيقية لعرض مسرحية (المارد بالوكالة) وفقاً للمسوغات الأتية:

أ. مقاربتها من عنوان البحث.

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة.

ج. كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.

ثانياً: أداة البحث:

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث.

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث.

رابعاً: تحليل العينة:

مسرحية (المارد بالوكالة) إخراج: سنة العرض: عمر أسعد، مكان العرض: سوق الموصل القديمة

قصة العرض:

يبدأ العرض بظهور بائع الكتب وهو يحاول تسويق مجموعة من نتاجاته الادبية والشعرية والمسرحية الا انه تفاجئ بعدم توجه الناس باتجاه شراء تلك النتاجات، فيبدأ بموعظة تبين مدى اهمية القراءة بالنسبة لتقدم المجتمعات، ومع تقدم الاحداث تدخل الشخصية الثانية لتشارك الحدث (حدث شراء الكتب) متسائلة عن اهمية القراءة بالنسبة لتطور المجتمعات، فيبدو للمتفرجين مدى ثقافة الرجل الكبير بالسن كونه قد قرأ اغلب الكتب المعروضة للبيع وبحلول المشهد يظهر المارد بشخصية مغربة بكل تفاصيلها كمحاولة استفزاز المتلقي باتجاه شكل الحدث ومغايرة الشخصيات فيظهر المارد متحكماً بصاحب الفانوس ومتسلطاً عليه فضلا عن عجزه عن تحقيق امنياته.

ويتحول الحدث بعد طلب المارد من الرجل الكبير كتابة امنياته على الورقة فيبدأ رجل بالاستفسار من الحضور عن امنياتهم، فتتنوع كل الامنيات بين التعيينات والامان والبنى التحتية ليظهر المارد عاجزاً عن تحقيقها كونها متطلبات معقدة لا تكتمل الا بعد تظافر الجهود بين الجميع، ليستقر كل الممثلين في نهاية العرض مطالبين بإيجاد شخصية مسؤولة بإمكانها ان تكون صادقة في عملها لتحقيق امنيات المجتمع.

تحليل العرض:

يتأسس العرض على فعل المشاركة ضمن سياقات تتكشف فيها صيغ المغايرة الادائية في عمل الممثل المسرحي وضمن اليات التواصل مع المتفرجين، فمنذ اللحظة الأول لبدء الحدث يتقدم الممثل الراوي مخاطباً الجمهور لتحقيق مداخل مجتمعية تمكّنه من التواصل معهم، ففي مشهد بيع الكتب يحاول الممثل استعراض ثيمة القراءة مع الجمهور كوسيلة مهمة لرقي المجتمعات وتطورها، وقد استطاع الممثل عبر متغيرات ادائية متنوعة ان يكون وسيطاً مهماً في عملية تحقيق ذلك التواصل من خلال شَغل مساحة الاداء بإمكانياته الادائية الصوتية منها والجسدية بصورة مغايرة نظراً لاختلاف مكان العرض ووجود المتفرجين بشكل دائري الى جانب تداخل ذلك الاداء مع موجودات الفضاء المسرحي المحيطة بالممثلين.

انطلق العرض من موضوع اجتماعي لا زال مستمراً الى يومنا هذا، حيث ناقش العرض ثيمة تتأسس على ضوئها الحياة الانسانية بكافة متطلباتها الاقتصادية منها او الصحية والمؤسساتية والوظيفية، ومدى التفكك الذي انتجه فقدان تلك المتطلبات في الواقع الحياة للإنسان الموصلي خصوصاً والعراقي عموماً، فكان عنصر المواجهة حاضراً بفعل الاسلوب الادائي الذي غادر المبادئ الكلاسيكية والاداءات الثابتة والتلقي المتداول فيها، فتأسس على ضوء ذلك حِراك ادائي استمر به الممثلين ليساهموا في بناء فضاء دلالي فاعل اكتسب من خلاله الممثل الحرية والسيطرة على الاداء فحقق الوظيفة الاجتماعية والفنية التي يتطلبها العرض وعنصر الفرجة تحديداً، فعند استحضار مشهد حياتي يومي جسدّه الرجل الكبير مع الراوي تبين واضحاً مدى القهر الذي يعاني منه الفرد بفعل التهميش الواضح في توفير أبسط المتطلبات الحياتية التي تؤسس لقيمة الفرد داخل المجتمع.

كما اتاح الفضاء المسرحي المفتوح مساحة جيدة للممثل في عملية اتصاله مع الجمهور بحكم تعدد الزوايا وفضاءات الاداء، وتوفرت في ضوء ذلك مساحة لإبراز المتغيرات الجمالية في اداء الممثل والتعبير والتفاعل حيث استطاع الممثل ان يقود العملية التمثيلية ارتجالاً ولعباً وتلقائية فعكس تلك البديهية في تركيب ادواته الادائية ليرسم من خلالها خطوات المشهد في التحريك والالقاء والتداخل ادائياً وبشكل ملزم مع المتلقي، ففي مشهد استحضار المارد ليكون مخلّصاً من هموم الفرد نلاحظ ذلك التنوع في طبيعة الحركة والوقفات الموضعية والتي غلب عليها الجانب التنظيمي لتحقيق وصول الحالة الى المتفرج وإحالة الفكرة الى واقع حقيقي عسى ان يكون حلاً موقتاً لبعض الهموم التي سيطرت على الفرد حكم تواجده ي لعبة مسرحية منظمة، فاستطاع الممثلين عبر هذا التنوع وتلك السيطرة من تحقيق المفهوم التفاعلي في الممارسة المسرحية والتوصل الى حالة فكرية ووجدانية مارس فيها الممثل دورة في تصنيف التعابير والحركات والنبرات التي تمنح لمتلقي العرض انطباعاً واضحاً عن الفكرة والشخصية والموقف، كما اتسمت كل تلك الملامح بطابعها السمعي والبصري وتداخل الحواس في تمكين الممثل من التعبير عن فلسفة العرض ومتطلبات الاداء في الفضاءات المفتوحة، حيث شهد العرض ومنذ اللحظة الاولى توجه الممثل باتجاه اشراك المتلقي ليكون عنصراً فاعلاً ومؤثراً في تحقيق الغاية من العرض ككل.

ان السلوك الأدائي للممثلين أعطى حافزاً لاكتشاف المتغير في الأداء التفاعلي، والهدف منه هو تأكيد عملية اعداد المتلقي وتهيئته للمشاركة وبالتالي هي محاولة للعثور على شكل جديد من اشكال التفاعل المسرحي الذي يجمع الممثل مع المتفرج في محاورة أدائية وجدانية مغايرة في شكلها ومضمونها، وهذا الدافع الرئيسي هو ما جعل الممثلون في محاولة مستمرة لإخراج المتلقي من عزلته في التلقي وجدانياً وتحويل الدفة باتجاه التلقي الفكري والتفاعل اللحظي معتمدين في ذلك على مقومات ادائية حاكت وبشكل واضح ثيمة العرض بصرياً وسمعياً، كما تداخلت كل امكانيات الحواس لتنتج متغيراً ادائياً جمالياً انفرد بذلك الفضاء المفتوح مبتعدا بشكل او باخر عن اليات الاداء في الفضاءات المغلقة، فبدا شكل الاداء متغيراً بدءاً من طريقة التعامل مع المتفرجين الذين احاطوا بالممثلين مما تطلب أداءاً تواصلياً لتحقيق الاستقطاب باتجاه الثيمة المتداولة في العرض فأبرز ذلك مؤشراً مغايراً لطبيعة الاداء المواجه في الفضاءات التقليدية المغلقة كما كان للنبرة الصوتية واللغة تأثيرهما الواضح في رسم المعالم المحلية للعرض حيث اعتمد الممثلون على النبرة الحياتية واللغة اليومية المتداولة لينتجوا احساساً لدى المتلقي بخصوصية الموضوع ومحليته ويحقق

مسافة فكرية تفاعلية قريبة منه حاول من خلالها محاكاة المسكوت عنه في الواقع الحياتي بأشكال ونبرات فنية تداول فيها الممثلون وبصيغ ادائية مختلفة تلك الثيمة (التي شكلت معاناة الطبقة الفقيرة) في تجربة اعتمدت على تحريك المشاعر واستفزاز العقول لإنتاج تركيبة فنية متماسكة في كل ما تطرحه.

كما كان للحضور الجسدي والحركة التعبيرية تأثيراً مباشراَ واضحاً من خلال شكل التعامل والتداخل في الاداء مع المتلقي في كل مناسبة تسمح بها الثيمة المتداولة، حيث يعلن من خلالها الممثلون ان الاداء لا يمكن ان يتوقف عند حالة او شكل او صيغة ثابتة، بل بالإمكان ان يكون للارتجال دوراً في رسم معالم لأداءات مختلفة ومغايرة لما تشهده مساحة التلقي التقليدية.

النتائج والمناقشة:

١. هدف العرض الى تحقيق صيغة اشراك المُشاهد في العرض المسرحي حيث أعتمد على جعل الممثل الوسيط بين العرض والمتلقي لما يمتلكه من امكانات تمثيلية ضمن فضاءه المسرحي.
٢. تطلب التغيير الجمالي في خصائص أداء الممثل ضمن فضاء العرض المفتوح نشاطاً سيكولوجياً قاد الممثلين الى تكوين علاقات مترابطة بحميمية أدائية اتخذت من معطيات الدور وسيلة للأظهار والتشارك.
٣. ان آليات التمثيل ومتغيراته الفنية والجمالية في عينة البحث تأسست وفق معطى تفعيل القدرة لدى المتلقي في التحليل والتفكير والنقد، معتمداً على مجموعة من المفاهيم الدارجة في سياقات تتكشف فيها اشكال المغايرة التي ضمنّتها النظريات المسرحية.
٤. اكتسب الاداء التمثيلي في عينة البحث امكانية تحقيق الوظيفة الاجتماعية والفنية بحكم تعدد الزوايا ومساحات الأداء التي توفر شروطاً لإبراز المتغيرات كافة في عملية التعبير والتفاعل.
٥. تحققت المتغيرات الادائية لدى الممثل في عينة البحث عبر تغيير التشكيلات المادية بين التظاهر والاحتفال معتمداً على المفهوم التفاعلي خلال الممارسة المسرحية وانفتاحها على كل ما هو جديد.
٦. عمد الممثل في عينة البحث الى تحقيق انظمة أدائية متغيرة في شكلها ليعيد انتاج الدور وفق متغيرات جمالية ادائية تبرز من خلالها جمالية الخصائص الفنية لمحور التمثيل والتلقي في العرض المسرحي.
٧. جاء عنصر المواجهة بين الممثل والمتلقي ليضفي الى العرض حِراكاً ادائياً ساهم في بناء الفضاء الدلالي الفاعل، فأعطى للممثل حافزاً لاكتشاف المتغير في الأداء التفاعلي، وبالتالي العثور على شكل جديد من اشكال التفاعل المسرحي.
٨. أسس المكان في عينة البحث لحالة تواصل فكرية ووجدانية يُمارس فيها الممثل دوره الجمالي في تصنيف التعابير والحركات التي تمنح للمتلقي انطباعاً حول وضع الشخصية ومواقفها.

الاستنتاجات:

١. يتغير شكل الاداء جمالياً في الفضاء المفتوح بدءاً من طريقة تعامل الممثل مع المتفرجين مما يتطلب أداءاً تواصلياً لتحقيق الاستقطاب باتجاه الثيمة المتداولة في العرض.
٢. يبرز مؤشر المغايرة الجمالية في شكل الأداء التمثيلي بالفضاءات المفتوحة عبر الارتجال والمشاركة والتداخل الفكري والوجداني بشكل مختلف لما تشهده مساحة التلقي التقليدية.
٣. تمنح الفضاءات المفتوحة طابعاً سمعياً وبصرياً لأداء الممثل لتحقيق امكانية التداخل بين الحواس كافة
٤. ان المتغير الجمالي يظهر عبر اختلاف شكل الاداء ومتطلبات الاسلوب وخاصة إذا غادر الاسلوب بعض الأداءات الثابتة اتي تعتمد كلاسيكية التلقي بكل اشكاله.
٥. يحقق المتغير الجمالي في عروض الفضاءات المفتوحة حالة من التواصل يُمارس فيها الممثل دوره في تأكيد المفهوم التفاعلي من خلال الممارسة المسرحية وانفتاحها على كل ما هو جديد.

المصادر:

١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج١٣(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب. ت).
٢. ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، مادة (ادى)، د.ت.
٣. أبي عبد الرحمن الفراهيدي، كتاب العين، مج٧، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨١.
٤. أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط٢، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣).
٥. توماس مونرو، التطور في الفنون، تر: عبد العزيز توفيق واخرون، الهيئة العامة للكتاب، مصر: ١٩٧٢.
٦. جبران مسعود: معجم الرائد، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨.
٧. جوردن، هاينز: التمثيل والاداء المسرحي، ت د. محمد سيد، اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، دولة الامارات، د.ت.
٨. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد امام، ط١(القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات,٢٠٠٣).
٩. حسن المهنا، عبود: اداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، (الاردن، عمان: ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية ٢٠١٤).
١٠. حسن، ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧).
١١. الرازي، محمد بن أبى بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٣م).
١٢. عبد المنعم، زهراء: المفردات الزخرفية وسبل توظيفها في تصميم الفضاء الداخلي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.
١٣. صابر، حميد: الجمهور بين المواجهة والمجابهة، ج١، ط١، (البصرة، العراق، دار الفنون والآداب ٢٠١٧ م).
١٤. برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال، (بيروت: دار القلم، ١٩٨١).
١٥. المسدي، عبد السلام: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٤.
١٦. عليوي، بشار: انطولوجيا مسرح الشارع، (بابل، العراق، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط١، ٢٠١٩).
١٧. قلعه جي، عبد الفتاح رواس: المسرح الحديث-الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، (بصرة، العراق، دار الفنون والآداب للنشر، ط١، ٢٠٢٢،) ص١٥٥.
١٨. الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح ٤٤، (مصر، اكاديمية الفنون، ٢٠٠٦).
١٩. الكاشف، مدحت: المسرح والانسان، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٢٠٠٨).
٢٠. ليشته، ايريكا فيشر: جماليات الاداء-نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٢).
٢١. م. اوفسيانيكوف وسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩).
٢٢. المصرف، ناجي زين الدين: بدائع الخط العربي (بغداد: مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٢).
٢٣. ولسن، جيلين: سايكولوجية فنون الاداء، تر: عبد الحميد شاكر، مقدمة المترجم، عالم المعرفة-الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.

References:

Abdel Moneim.Z, M. (2001). *decorative vocabulary and ways to employ it in interior space design.* Baghdad.: College of Fine Arts.

al-Farahidi, A. (1981). *Kitab al-Ayn.* Baghdad.: Dar al-Rashid.

Aliwi, B. A. (2019). *Anthology of Street Theater.* Babylon.: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation.

Al-Kashef, M. (2006). *The Actor's Body Language.* Egypt.: Academy of Arts.

Al-Kashef, M. A. (2006). *The Actor's Body Language.* Egypt.: Academy of Arts.

Al-Kashef, M. A. (2008). *Theater and human.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Masdi, A. (1984.). *Dictionary of Linguistics.* Tripoli.: Arab Book House.

al-Masrif.N, Z. (1972). *Deposits of Arabic Calligraphy .* Baghdad: Directorate of General Culture.

Al-Muhanna, A. a. (2014). *The actor's performance between the subjective and the objective.* Amman: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation .

Al-Razi, M. (1983.). *Mukhtar Al-Sahhah.* Baghdad.: Al-Nahda Library.

Aristotle. (1973.). *The Art of Poetry.* Beirut.: House of Culture.

Barjawi, A. R. (1981.). *Chapters on Aesthetics.* Beirut.: Dar Al-Qalam.

Hassan, M. E. (1997). *Theatrical Dictionary.* Beirut.: Lebanon Library Publishers.

Hines, J. H. (n.d.). *Acting and Theatrical Performance.* Sharjah, UAE.: the Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Lichte, E. F. (2012). *Aesthetics of Performance - A Theory of the Aesthetics of Presentation.* Cairo.: National Center for Translation.

Makram Al-Ansari, J. (P.T). *Lisan Al-Arab.* Cairo.: Egyptian General Institution for Authoring and Publishing, Egyptian House for Authoring and Translation.

Manzur, I. (n.d.). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Lisan al-Arab.

Masoud, G. (1978). *Al-Raed's Dictionary.* Beirut.: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Munro, T. (1972.). *Development in the Arts.* Egypt.: General Book Authority.

Prince, G. (2003). *Dictionary of Narratives.* Cairo.: Merritt Publishing and Information.

Qalaa Ji, A. R. (2022). *Modern Theater - Cognitive Discourse and Aesthetics of Formation. .* Basra: Dar Al-Funun wa Al-Adab Publishing.

Saber, H. (2017). *The Public between Confrontation and Confrontation.* Basra.: Dar al-Funun wa al-Adab..

Smirnova, O. a. (1979.). *A Brief History of Aesthetic Theories.* Beirut.: Al-Farabi Publishing House.

Wilson, J. I. (2000). *The Psychology of the Performing Arts.* Kuwait.: National Council for Culture, Arts and Letters.

Abdel Moneim, Z.A .(2001) .*decorative vocabul to employ it in interior space design, unpublished master's thesis* .Baghdad.: College of Fine Arts.