وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

الأداء التمثيلي الصامت في العرض المسرحي

-مسرحية GPS -انموذجا

اعداد الطالبة:

❖ دواينية ليلى

تحت اشراف الأستاذ:

❖ خوجة بوعلام

الموسم الجامعي

2022/2021

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين الذي اعانني على إتمام هذه الدراسة، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى اله وصحبه اجمعين، اما بعد:

أتقدم بخالص الشكر والامتنان الى استاذي المشرف خوجة بوعلام جزاه الله خيرا على ما قدمه لنا من تعليمات وتوجيهات ساهمت في اثراء موضوع دراستنا، وبجزيل الشكر والعرفان لاستاذتي في لجنة المناقشة

لسهرهم على قراءة وتقييم البحث، وجميع من ساهم

من قريب او من بعيد بالنصيحة والتوجيه

وكل من اعاننا ولو بكلمة طيبة.

اهداء

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ملئ السماوات والأرض لإتمام هذه الدراسة

اهدي هذا العمل المتواضع الى اعز ما املك وما لدي في الوجود

وأقرب الناس الى قلبي اطال الله في عمرهم الوالدين الكريمين

ابي الحبيب وامي العزيزة وأخي واختي

والى كل احبتي والى جميع من ساهم في تعليمي وتوجيهي طيلة

مسيرتي الدراسية من أساتذة وأصدقاء

و اسمى عبارات التحية والتقدير الجزيل الى كل الاهل والأقارب

والى كل من عرفتهم في السراء والضراء وجزاكم الله خيرا وشكرا.

شكر وتقدير

اهداء

الفهرس

المقدمة

المدخل

الفصل الأول: الأداء التمثيلي الصامت مفهومه وتطوره

المبحث الأول : الأداء التمثيلي 8

المطلب الأول : طبيعة الأداء عبر العصور.....8

المطلب الثاني : الممثل بين عناصر العرض 13

المطلب الثالث : الممثل في الفضاء المسرحي 22

المبحث الثاني : الأداء التمثيلي الصامت 26

المطلب الأول : تعريف الأداء التمثيلي الصامت.....26

المطلب الثاني : أنواع التمثيل الصامت 30

المطلب الثالث : الفرق بين المايم و البانتومايم 38

المبحث الثالث : خصائص الأداء التمثيلي الصامت 40

المطلب الأول : التمثيل الصامت بين الأداء و الدلالة 40

المطلب الثاني : أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي 43

المطلب الثالث : اشهر ممثلي التمثيل الصامت 46

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية للعرض المسرحي GPS

المبحث الأول: تحليل ونقد المسرحية 50

المطلب الأول : بطاقة تقنية لمسرحية GPS 50

المطلب الثاني : ملخص المسرحية 51

المطلب الثالث : الأداء التمثيلي الصامت في مسرحية GPS 52

الخاتمة

قائمة المصادر و المراجع

المقدمة

المقدمة

يعتبر الحوار روح المسرح لكن في إطار التجريب تظهر بعض المسرحيات التي غاب عنها الحوار لتأخذ لغة الجسد ولغة الصورة مكان الحوار، أي التمثيل الصامت وهو نمط من أنماط فنون خشبة المسرح يعتمد على الأداء الإيمائي بدون استخدام الكلام، إذ يرتكز فيه العرض على قدرة الجسد المرن في تصوير بيئة الحدث والمكان في فضاء تجريدي يتكون عادة من ماكياج وأزياء..... إلخ ويرافقها المؤثر الموسيقي، وهو من أقدم الفنون التي عرفتها الشعوب ولازال مستمرا في التواصل المعرفي والجمالي كونه معتمدا على لغة التعبير الفطري المباشر لدى الإنسان من غير حواجز لغوية، مما جعله من أهم النشاطات الفنية وأجملها وأقدمها على الاطلاق والأقرب إلى الغريزة والفطرة. فالحركة والإيماءة تعد جزءا من سلوكنا وهناك أسبابا عدة تدفع إلى الافتراض بأن التطور اللغوي كان من خلال الإشارات الإيمائية وليس من خلال الصوت، يشير الافتراض إلى أن الأسلاف الأوائل لم يكونوا مهيئون جيدا لتوليد العلامات الصوتية، ولكنهم كانوا مكيفين لأداء حركات إرادية بالأيدي والاذرع والاقدام.

فالتعبير الإيمائي الصامت جزأ أساس من التواصل البشري القديم ، و التمثيل الإيمائي الصامت من أقرب الفنون الأدائية الى الإنسان ومن أقدمها، ومنه يظل جسد الممثل هو العنصر المميز الذي يعتمد عليه العرض ، بحيث يتميز بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني و الرموز ، بوصفه الرمز المادي الرئيسي ، إذ يقدم دلالاته بمظهره الخارجي و أفعاله و سلوكياته و بمقدوره أن يعبر عن المكان و الزمان وعن المحتوى القصصي بأدائه الصامت وحركته ، و الأهم من ذلك تفاعله مع عناصر العرض في تشكيل الصور و العلامات و هذا ما يحدث في فنون ما بعد الحداثة ، التي اتخذت من الجسد أساسا في بناء الصورة المسرحية ، و إن التركيز على جسد الممثل هو تقديمه معطى متعدد الأبعاد لا يخلو من تراكمات ثقافية يمتاز بها من يؤدي "المايم"

يعد الجسد المهمة في عروض التمثيل الصامت بوصفه أساس العرض وهو الباعث والباث لكل العلامات والرموز التي ينتجها بالإيماءة والحركة التي تشكل أساسا مهما في تصوير الإيحاءات بتخيلات الممثل التي تشكل خطاب العرض، والجسد في عروض التمثيل الصامت علامة رمزية تنطلق منها كل صور العرض المسرحي.

إن الأداء الجسدي هو وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنها، فهي أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل في الأداء المنطوق، ويمكن استخدام الأداء الرمزي غير الجسد بالإدراك بما تحمله من

المقدمة

معاني ودلالات، إن الرمز أداة فنية يلجأ إليها الفنان لحمل المتلقي على مشاركته الوجدانية، فهو فن التعبير بالأداء عن التعبير والعواطف وإعادة خلقها في ذهن المتلقي .

وفي هذا النطاق وقصد التعرف والإحاطة بمفهوم الأداء التمثيلي الصامت في العرض المسرحي، مسرحية "GPS"نموذجا وقد أردت من خلاله أن أبين مدى أهمية لغة الجسد في المسرح ومدى تأثيرها على المتلقي ومن هنا أصبح السؤال الذي يطرح نفسه:

- هل نجح مخرج مسرحية GPS في توظيف الأداء التمثيلي الصامت؟
- ما الأسباب التي دفعت المخرجين لتوظيف الأداء التمثيلي الصامت؟
- ومامدى تأثيره على المتلقي "المتفرج " ؟

وافصل هذه الإشكالية من خلال الفرضيات الآتية:

- أدى تنامي الذوق لدى المتلقي إلى تنوع الأداء التمثيلي الصامت على خشبة المسرح.
- إن التحولات التي طرأت على المسرح جعلت الأداء التمثيلي الصامت أكثر قابلية لدى المتلقي.

وبغيت الإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بتقسيم البحث إلى فصلين فضلا عن مدخل ومقدمة وخاتمة وملاحق.

المدخل: تجليات ما بعد الحداثة في المسرح، الفصل الاول جاء بعنوان "الأداء التمثيلي الصامت مفهومه وتطوره" وفيه تم التطرق إلى أهم ما جاء في التمثيل الصامت في العرض المسرحي من خلال :

- المبحث الأول: الأداء التمثيلي " مقسم الى ثلاث مطالب :
  - المطلب الاول: طبيعة الأداء عبر العصور.
  - المطلب الثاني: الممثل بين عناصر العرض (الديكور، ماكياج، مؤثرات الصوتية، اللون .....)
  - المطلب الثالث: الممثل في فضاء المسرحي.
- المبحث الثاني "الأداء التمثيلي الصامت "
  - المطلب الاول: تعريف الأداء التمثيلي الصامت.
  - المطلب الثاني: أنواع التمثيل الصامت.

- المطلب الثالث: الفرق بين المايم والبانتومايم.

- المبحث الثالث "خصائص الأداء التمثيلي الصامت"مقسم أيضا إلى ثلاثة مطالب
- المطلب الاول: التمثيل الصامت بين الأداء والدلالة.
- المطلب الثاني: أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي.
- المطلب الثالث: أشهر ممثلين التمثيل الصامت.

أما الفصل الثاني والاخير جاء بعنوان دراسة تطبيقية للعرض المسرحي مسرحية GPS وتضمن الفصل

- المبحث الأول تحليل ونقد المسرحية
- المطلب الاول: بطاقة تقنية ل مسرحية GPS.
- المطلب الثاني: ملخص المسرحية.
- المطلب الثالث: الاداء التمثيلي الصامت في مسرحية GPS مع تحليل مشاهد.

ولإنجاز موضوع بحثي المعنون بإشكالية " الأداء التمثيلي الصامت في العرض المسرحي "اتبعنا منهج نقدي تحليلي وذلك يجعلنا نستخلص مدلول الأداء التمثيلي الصامت وصلته بالمسرح.

وبالنسبة لأسباب اختيارنا لهذا الموضوع فمنها ما هو ذاتي وما هو موضوعي أما الدوافع الموضوعية فهي البقاء في حدود المشروع العام.

للدراسة ثم السبب أخر وهو لا يتعدى أن يكون بحثا إلى الدراسات السابقة، و ربما ينجم عنه منفعة في سبيل إثراء المكتبة المسرحية الجزائرية، و أما ما كان ذاتيا فهو إعجاب الباحث بمثل هذه الدراسات الفنية و محاولة فهم الصحيح لأداء التمثيلي الصامت، في العرض المسرحي وحتى أيضا يكون رصيداً معرفيا يمكنه من إتمام مسيرته في سبيل الوفاء لتخصصه من جهة أخرى.

ومن أهم الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع وجدنا كتب أهمها كتاب "كل شيء عن التمثيل الصامت"تأليف ماراڤين شبارد لوشكي ". ترجمه وتقديم سامي صلاح.

كما اعتمد الباحث على جملة من المصادر والمراجع نذكر أهمها: الاخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة د. مسعودي فاطمة، حركة الممثل في الحيز المكاني والزماني في العمل المسرحي ل نايف محمود الشبول، آليات إعداد الجسد بين التعبير الداخلي والخارجي عند الممثل المسرحي على رضا حسين.

المقدمة

يستمد الباحث لذته من الصعاب التي تواجهه ومن أهم العقاب التي واجهت هذا البحث ما يمكن إجماله فيما يلي:

ندرة المراجع والدراسات التي تناولت موضوع الأداء التمثيلي الصامت في العرض المسرحي إضافة إلى صعوبة الاتصال بالدراسات والباحثين في موضوع البحث.

المدخل

المدخل

يتمثل مصطلحي " الحداثة وما بعد الحداثة" بوصفهما مصطلحين اشكاليين للبحث التخلي اليهما كموقفين حضاريين مختلفين في النظر الى التاريخ وفيهما من الزمن والتغيير والخصوصية، وهذه المصطلحات تثير حولها اراء مؤيدة ومعارضة من قبل النقاد والدارسين خاصة في الشؤون الفنية والأدبية بانها مصطلحات إشكالية من حيث المعاني والابعاد والتخمينات، اذ ان كل منهما يسعى الى استثمار العديد من الإمكانيات كاكتشاف مساحات لم تكشف بعد.[1]

يعد مفهوم ما بعد الحداثة متسع وغامض، فهناك صور متعددة لأعمال فنية تنتمي الى تيار ما بعد الحداثة وتختلف فيما بينها شكلا ومضمونا وقد تتفق في الاتجاهين (الشكل والمضمون) على انتمائها للتيار وتيار ما بعد الحداثة برفض الذاتية والفردية ويتجه الى روح الجماعة والموضوعية بالرغم من انه أحيانا يقتبس من الكلاسيكيات والتيارات الفنية السابقة التي بالفعل اتسمت ممارستها الفنية بالذاتية التي يرفضها بعد الحداثة (الشيء ونقيضه)، مما دعا بأنصاره الى الكف عن توضيح ماهي: ما بعد الحداثة و الانصراف بدلا من ذلك الى توضيح ما يرفضه تيار ما بعد الحداثة.[2]

يذكر بانه رغم ان اعمال تيار ما بعد الحداثة في الفنون بشكل عام. تراوغ محاولات التصنيف و التحديد دائما في المسرح ما بعد الحداثة هو ببساطة المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات و تقويض القواعد و الفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة و استحالة تجديد المعنى و التلاعب الواعي بالصور الخيالية و انماط تصوير الواقع ، و بالرموز و المعاني و استخدام فن الكوداج و تدمير استقلالية العرض المسرحي ، و قد ظهر بتأثير من اساليب الفن او التصميم المعماري ما بعد الحداثة و سمات "المفارقة" و "الدلالات المتناقضة" في السرد الروائي و تقنياته التي كسرت الحدود الفاصلة بين الاجناس الادبية و بين التاريخ و الرواية .[3]

تتمثل السمات في ما بعد الحداثة في المحاكاة الساخرة Parody و هي السمات المستخدمة حديثا في الفن المعاصر بشتى اشكاله كالموضوع، والأسلوب والتشكيل في الادب وذلك عن طريق السخرية من تقليد ما او

---

[1]: وئام وافي علي –العدد 92 –السنة 2019-اليوم 5 جوان 2022, الساعة 15: 15 –كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد
wiamwafi2@gmail.com

[2]: الكتابة المسرحية المعاصرة –مسرح ما بعد الحداثة.

[3]: عواد علي كاتب من العراق –المسرح ما بعد الحداثة –الأربعاء 01-02-2017-الساعة 56 : 17–اليوم 05 جوان 2022
aljadeedmagazine.com

المدخل

أسلوب ما، يتصل بالمصدر الاصلي (المراد السخرية منه)، بهدف فكرة معينة او رؤية معينة ويمكن الاطلاع على هذا في الفنون الشكلية والمسرح والموسيقى والسنيما والافلام المتحركة، وكبداية المحاكاة الساخرة فقد بدأت في الأعمال الأدبية والفنية من ارسطو (348 ق.م، 322 ق.م) في عمله المسيطر على تاسوس hegemon of thasos ساخرا من نصوص المعرفة في الادب اليوناني القديم [4]وتحدث المحاكاة الساخرة عندما يتم رفع جميع العناصر من عمل واحد على خارج سياقها .

اما مصطلح العودة الى الماضي فهو من أصل يوناني مكون من شقين nostos وذلك يعني العودة الى الديار، اما الثاني algos يعني الألم كشكل من أشكال الحزن ويصف حالة طبية آنذاك، وغالبا ما يتم استخدامها كحنين ما يذكر الفرد يحدث او عنصر من ماضيه وهذا يفسر اقتباسات متعددة في تيار ما بعد الحداثة لشخصيات واحداث وتراث واساليب من الماضي داخل الأعمال الفنية والأدبية.

يعد دمج الأساليب Pastiche ضمن سمات ما بعد الحداثة وفيها يتم استخدام عدة اساليب داخل العمل الواحد سؤال في الادب او الفن وذلك بدوره يؤثر على الوحدة والهيكل المحضر للعمل ويزيد من الغموض للمتلقي وهذا يفسر ايضا رفض ما بعد الحداثة لوضع الحدود والمعايير الثابتة للتيار.

تشبه استعادة الاحداث Anamnesis سمة العودة إلى الماضي ولكن هنا تختلف لفضيا، فمعنى المساعدة على تذكر أحداث مضى عليها فترة زمنية داخل الأعمال المنتمية لتيار ما بعد الحداثة.[5]

تعني الألغاز بتوظيف قصص رمزية غامضة Enigmatic نوع من اللغز المرتبط بشكل مجازي أو رمزي بموضوع ما، فيتطلب براعة في التفكير والتحليل لاكتشاف ذلك وقد استخدمت الحركة تلك السمة لزيد من استثارة ذهن المتلقي بإلغاء أي سبيل للوصول إلى تفسير واضح.

يعتبر اقتراح (سرد قصة) Suggested Narrative بسرد قصة داخل عمل ما كما هو الحال في الأدب كذلك في الصور وفي الأغنية والصور المتحركة والتلفزيون والمسرح والرقص وذلك بوصف سلسلة أحداث

---

[4]: الكتابة المسرحية المعاصرة –مسرح بعد الحداثة –الفرقة الرابعة شعبة الدراما و النقد –نظرية الدراما.

[5]: الكتابة المسرحية المعاصرة –مسرح بعد الحداثة –الفرقة الرابعة شعبة الدراما و النقد –نظرية الدراما.

المدخل

خيالية، أو أحداث غير مكتملة يتم سردها وتعترض مسار العمل فلا يكون من الضرورة أن ترتبط به، وفي الأعمال والنصوص الأدبية هو وضع راوية الراوي بشكل مكتوب بحيث يصل مباشرة للقارئ.

اما التورية الساخرة فهي صراع على إثنين من المعاني على أن يكون لديهما بنية درامية غريبة كرسائل كتبها مؤلف، تحمل في مظهرها شكل موحد ولكن في سياق المعنى فتنكشف الحقيقة أنها متضاربة تحمل السخرية أو معاني متعددة كما هو الحال، في أدب وفن ما بعد الحداثة.

و أخيرا الاقتباس الانتقالي Adaptation Eclectic بمعنى الأخذ من الأعمال الفنية والأدبية السابقة التي سبقت الحركة قد يكون نصا كاملا او جزءا من انتقائها، وربما أجزاء منتقاة من عمل تشكيلي متكاملا لفكرة ما او رؤية خاصة بالفنان .[6]

مقارنة بين فنون الحداثة و فنون مابعد الحداثة ، فلسفة اتجاه حداثي و هي تعتبر الحداثة اتجاها ثقافيا انتشر في الغرب خلال القرن العشرين و هو اتجاه يقوم على مناهضة الواقع و الطبيعة حتى وصل إلى العدمية و العبث، و للحداثة دور مهم في نشأة ما بعد الحداثة حيث أنها مستمدة من الأخرى نوعا ما و لولاها ما نشأت ، وشكلت بفلسفتها إبداعات جديدة أثرت في تغيير شكل الأعمال الفنية، ما بعد الحداثة مصطلح معقد أو مجموعة من الأفكار يعتبر تيار فني ظهر في أواخر القرن العشرين (تحديد بعد ربيع براغ تقريبا عام 1970 وقبل هذا التاريخ كان هناك إرهاصات و بدايات لها بعد الحداثة) في طائفة واسعة من التخصصات أو مجالات الدراسة.

إن المبدأ الأساسي للحداثة هو الحرية لذلك مضت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث، وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد، لقد تطرقت الذاتية نزعتها الانفصالية حتى أصبحت مبدأ وحيد الاتجاه. تناهض الطبيعية والتراث والدين، لقد كانت الحرية السبب في تضخيم الذاتية حتى وصلت حدود التجرد عن الإنسانية والشيء في الإنتاج الذي أصبح شيئا منفصلا عن قيمته ومع ذلك من يدافع عن الحداثة ويعتبرها عقلانية.

تؤكد المعايير المرتبطة بالحداثة مفهوم الذاتية حيث تبنى الفنان اتجاهان من خلال:

- تأكيد مفهوم الذاتية حيث تبنى الفنان اتجاها فنيا مستقلا عن غيرة يعمل على تفرده وتميزه
- استبدال مفهوم المحاكاة بفكرة المونتاج

[6]:هاني أبو الحسن سلام -2010/08/16-يوم 05 جوان 2022-الساعة 10 :18 مسرح ما بعد الحداثة – الكتابة المسرحية المعاصرة.

المدخل

- التأكيد على تفاعل الفنان الحداثي مع المجتمع باعتباره محور الاهتمام لديه
- اعتمد أسلوب الفنان على حرية التعبير والتمرد على التقارير تبعا لرؤيته فزادت هوة الفصل بينه وجمهوره
- ارتبطت الحداثة بالعقلانية والحرية والذاتية مما أدى إلى فتح أفاق جديدة للمعرفة عن طريق اتباعها لمنهج التفكير العلمي .[7]

مما سبق يتضح لنا أن فنون ما بعد الحداثة، تدمج بين أساليب متعددة ارتبطت بسماته السابق ذكرها، فتللك الأساليب الفنية المتعددة والمتضادة في العمل الفني الواحد نفسه تجمع بين العنصر البسيط والمعقد، فتخلط بعضها بعض ليبلور كل ذلك اتجاها فنيا جديد يستخدم التفكيك بدلاً من الاتحاد او الوحدة العضوية فمن خلال وسائل التكنولوجيا المتاحة مع الاقتباس من أعمال فنية متعددة يحقق الفنان الما بعد الحداثي التفكيك لكشف متناقضات الخطاب الدرامي أو المضمون

رفضت فنون ما بعد الحداثة التأكيد على الذات ونادت بتنمية روح الجماعة والارتباط بالمجتمع، بذلك قام فنان ما بعد الحداثة بالجمع بين العلاقات المتناقضة كالقديم والحديث، كما مرت ما بعد الحداثة في عدد من الأطوار، فقد ظهرت أولا في مجال العمارة ثم انتقلت إلى النقد الأدبي ثم إلى الفلسفة.

التأليف المسرحي التقليدي مثله مثل أي مجال فيه إبداع يحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياته وأسرار وحيلة وترجع أهمية إلى عدد الشخصيات ونوعيتها، إلى جانب اللغة التي تعبر بها عن نفسها والأفعال والنتائج المترتبة عليها وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي، إذ لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحي غير الحداثي، وما بعد الحداثي عملها قبل توافر عناصر التأليف وليس ذلك أصلا من أصول مسرح ما بعد الحداثة.

تأسيس النص المسرحي غير الحداثي على مبدأ السيادة، على مجمل العملية المسرحية بمختلف عناصرها، بحيث لم يكن دور المخرج أكثر من إدارة إيصاله إلى المتلقي، ولم يكن الممثل أكثر من قارئ لدوره، والخشبة مجرد مكان لإلقائه، فتصبح كل تلك المهمات مسخرة من أجل تجسيد النص الدرامي، ونتيجة لذلك أصبح النص

[7]هاني أبو الحسن سلام -2010/08/16-يوم 05 جوان 2022-الساعة 10 :18 مسرح ما بعد الحداثة – الكتابة المسرحية المعاصرة.

المدخل

المسرحي محملا بأعياد كبيرة ومسؤوليات عناصر أخرى ضعيفة الحضور أو غائبة، حيث يحتوي النص المسرحي على أوصاف مطولة للمناظر والأجواء وعلى امتداد سنوات طويلة ظل النص المسرحي يسمى رواية ويصدر في كتب.

تبدو مهمة التمييز بين الحداثة و ما بعد الحداثة صعبة أحيانا نظرا لاستخدام سمات الحداثة داخل حركة ما بعد الحداثة نفسها لأنها القاعدة التي بدأت منها ، و إن كانت تقف ضدها في أوقات أخرى فتنبذ قواعدها و أسسها المتعارف عليها ، ففي الأدب نجد أن هناك مقارنة قام بها الناقد الأمريكي [8]" جون بارث " John Simmons Barth (1930) بين كلا من أدب الحداثة و أدب ما بعد الحداثة هي الأكثر وضوحا أو الأسهل فهما ، إذ يعتبر أن أدب الحداثة ، قام على تفضيل التجربة الشخصية و الذاتية على حساب العامة كما هو الحال بالنسبة لفنون الحداثة أما ادب ما بعد الحداثة ، فقد انتقل بالرواية إلى مستوى أعلى فأدب ما بعد الحداثة لا يهتم بالناحية الشكلية ولا المحاكاة ، ولا التسلسل المنطقي للأحداث فحبكة الرواية الحصول عليها في صيغة اقتباس من حكايات أخرى ، بالإضافة إلى تنمية روح الجماعة ونبذ الفردية.

[8] : الكتابة المسرحية المعاصرة –مسرح بعد الحداثة –الفرقة الرابعة شعبة الدراما و النقد –نظرية الدراما.

الفصل الأول

–الأداء التمثيلي الصامت مفهومه وتطوره –

المبحث الأول: الأداء التمثيلي

المطلب الأول: طبيعة الأداء عبر العصور

1- الاغريقي

مر فن التمثيل مر عبر تاريخية طويلة فقد بدأ التمثيل عند الإغريق على شكل رقصات وحركات ايقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس و الاحتفالات الدينية ، وفي هذه الطقوس و الممارسات الحركية التي يصاحبها بعض الترتيل و الحوارات بدأت ملامح التمثيل الأولى ، ففي المهرجانات و الطقوس و الاحتفالات القديمة (يتحرر الناس من مقايس ، المكانة و المرتبة و السن ، و الوضع المالي ويتصلون مع بعضهم البعض و يشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال) ، وقد اعتمد فن التمثيل عند الشعب الإفريقي على قوة الصوت وجماله وحسن تلوينه مع بعض الحركات بهلوانية و الاستعراضية ، كذلك كان التمثيل خطابيا جامداً بسبب عدم وجود القوانين و المعايير الخاصة لفن التمثيل ، وقد تنوع التمثيل عند الإغريق إلى نوعين مهمين و هما :التمثيل التراجيدي و التمثيل الكوميدي ، وهذه الممارسة التي هي رد فعل إزاء الطبيعة بما تحمله من متناقضات ، كانت النواة للمسرحية كونها تحتوي على أهم عنصر في الدراما وهو الصراع ، وهناك ممارسات اختلط فيها الرقص و الغناء و الإيقاعات المتنوعة يعبر فيها عن طريق الجسم ، هذه الحركات الراقصة و الإيقاعات المصاحبة لها تتطلب من الفرد أو المجموعة التي تؤديها أن تبالغ في الحركات ، وإطلاق الصيحات العالية و الصرخات في سبيل أن تؤدي الغاية المرجوة منها وهو الهيمنة و السيطرة على الطبيعة.[1]

لم تنحصر هذه الطقوس في مجتمع معين، بل مارستها مجتمعات الحضارات القديمة مثل حضارة واد النيل ووادي الرافدين، إذ أنها كانت تقوم بطقوس معينة مثل احتفالات رأس السنة في بابل، وطقوس نزول عشتار إلى العالم السفلي وغيرها من الطقوس والممارسات التي تحمل في جوهرها فكرة الدراما.[2]

يمضي بنا هذا إلى الدور المميز الذي منحه الإغريق القدماء للقناع المسرحي، وأيضا لعملية تهيئة الممثل للعرض بتلوين وجهه طبقا لطقوس الدينية بدماء الأضاحي، وبالرماد من أجل منحة البركة او القداسة، فقد كان العرض المسرحي جزءًا من احتفال ديني وشعبي عام يقام مرة أو مرتين كل عام، وقد كان القناع قد ارتبط بعد ذلك بالكوميديا بالدرجة الأولى (مثال أقنعة الكوميديا ديلارتي في القرن السادس عشر).

[1] ينظر سرمد السرميدي –الأداء التمثيلي المسرحي عبر العصور -2010/03/26

[2] ينظر صالح سعد-الانا –الاخر –ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة عالم المعرفة العدد 274 الكويت ص 101

تبرز وظيفة القناع الشخصية بشكل واضح ومبالغ فيه كذلك إيصال المعلومة للمتلقي حول ما إذا كانت الشخصية المجسدة كوميديا او تراجيديا، ووظيفة القناع الأخرى هنا هي إيصال الصوت عن طريق التجويف الفمي الموجود في نفس القناع، وبهذه الصورة يخاطب الممثل المجموعة الكبيرة من الجمهور المتلقي، مما يدفعه إلى المبالغة في الإلقاء وفي الحركة.[3]

2-روماني :

تأثر المسرح لديهم بالتقاليد اليونانية إلا أن الرومان طوروا التمثيل وأضافوا عناصر جديدة إليه مثل تمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية، ولكن الطفرة الكبرى في المسرح الروماني كانت صيغ التمثيل مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضها.

وقد غالى بعض الممثلين في إظهار انفعالاتهم على أساس أنهم يعيشون لحظات الصدف التي تتطلبه الشخصية التي يجسدونها، مما جعلهم يخرجون عن المألوف وعن كل ما هو منطقي في التمثيل فبينما كان 'أيسوب 'اليوناني يمثل في روما أخذته حماسة العاطفة في دور 'أتريوس' إلى درجة أنه قال أحد الخدم عفويا ، كما استطاع 'بولاس' العظيم وهو يمثل دور 'الكترا' أن يتوصل إلى إقناع نفسه و إقناع الجمهور بأحزان بطلة المأساة بأن حمل بقايا جثمان ابنه في الآنية التي كان من المفروض أن تحتوي رماد 'أورستيوس'(بنى المسرح نظاما ثقافيا خاصا في الحياة البشرية ضمن العلوم و المعارف و الثقافة والتي تخرج معها فأفرزت نظم الادب و الفن لذلك نجد أجزاء و عناصر كثيرة في المسرح تنتمي إلى نظم ثقافية و فنية متعددة).

و الحديث عن الممثل الروماني بعين الحديث عن رجل و فنان و مبدع ذي أساس متين يمثل من مخيلته أكثر مما يمثل من جسده ،فيصبح بهذا ملهما للممثلين ،كما أن الكوميديين الإيطاليين لا يحفظون كل شيء عن ظهر قلب بل يكفيهم لكي يمثلوا المسرحية أن يلقوا نظرة وجيزة على موضوعها او محتواها الأصلي قبل الصعود فوق خشبة المسرح ، وحقيقة الأمر أنهم كانوا يؤلفون ما يقولونه و هم يؤدون أدوارهم ، كما كإنو يعرضون مشاهد ساخرة ، أي أنه كانت هناك معالجة لبعض مشاكل المجتمع آنذاك ، ولكن بطريقة فكاهية لا تنفر ولا يمل منها المشاهد ، و أعتقد أنها بداية لظهور 'الكوميديا المرتكبة ' ، والتي أصبحت تسميتها فيما بعد ' الكوميديا ديلارته' ، وتعددت أساليبها حيث تغيرت صيغة عروضها إلى مجرد إشارات و حركات و إيماءات، و ممثلوها يلبسون أقنعة ذات أشكال مختلفة.

[3]ينظر مراح مراد –الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن ناصر انموذجا -مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير–جامعة وهران-كلية الآداب واللغات - قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014 ص10

إذا كانت الفترة الرومانية من حيث الفن والمسرح غنية بتقاليد وأشكال عديدة اتسمت بالمتعة والأصالة، استمر تأثيرها على أجيال عديدة.

3 ـ العصور الوسطى :

إذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة والكاتدرائية الإنجيلية او الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية.

ومن النصوص التي تعود إلى تلك الفترة نص مجهول "أنجلو نورماندي " بعنوان 'لعبة آدم ' يتضمن 942 بيتا شعريا وإرشادات مسرحية غنية وواضحة مكتوبة باللاتينية.

ويلاحظ أن في هذه الفترة يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسطي:

أ ـالمسرح المقدس (الديني)

ب-المسرح المدنس (مسرح دنيوي هازل)

چ-المسرح الأخلاقي الذي يشرب من تعاليم الإنجيل وقيمته التهذيبية.

عرف المسرح في العصور الوسطى نوعاً آخر من أنواع الدراما ظهر وتطور خلال العصور الوسطى، او قد يكون قديما لم يختفي، وهو ما عرف باسم " مسرحيات الفاصل الهزلي " ، ومن المحتمل كذلك أن تكون نشأة هذه الفواصل راجعة إلى المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون.

وأي كان الأمر، فإن هذه ' الفواصل 'تمثل خطوة مهمة في تاريخ الكتابة المسرحية، فقد أصبح المسرح من خلالها دنيويا من جديد، وعاد مرة أخرى إلى تأدية وظيفته الأولى، وهي التسلية والترفيه. وقد بقيت لنا عدة نماذج ممتازة من هذا النوع من المسرحيات.[4]

وسواء كانت هذه العروض المسرحية هادفة أم غير هادفة فإن الممثل يقوم باستعراض الحركات البهلوانية لغرض التسلية فقط ، فإن الممثل يقوم بأداء دوره بشكل مبالغ فيه، وذلك لضرورات تفرض نفسها كأن تكون

[4]ينظر سمير سرحان –مسرح العصور الوسطى –المحاضرة الخامسة –دراسات في الادب المسرحي

مرسومة مسبقا وكما جاءت في التوجيه الخاص لشخصية الشيطان الذي ثبته مؤلف مسرحية آدم ،وهي مسرحية مجهولة المؤلف وكما أكد عليها 'عبد الرحمان صدقي ' في كتابه 'المسرح في العصور الوسطى الديني و الهزلي

في ضمن التوجيهات او التعليمات الموجهة للشيطان ولا سيما عندما يتوجه نحو حواء وهي شخصية موجودة في مسرحية آدم المارة الذكر. فإن عليه أن يخاطبها مصطنعا طلاقة الوجه واللسان ومنطلقا معها في الكلام، وهذا ما يدعو شخصية الشيطان إلى المبالغة في الأداء في سبيل التأثير على شخصية حواء وإغوائها هي وآدم مما سبب في خروجهما من الفردوس. وهناك ضرورات تفرض نفسها على الممثل تتعلق بطبيعة الجمهور الذي يشاهد هذه العروض الموجه إليه مباشرة على أساس تعميق الجانب الإيماني لديه.[5]

4-عصر النهضة والعصر الحديث :

تغيرت أحوال الممثل في عصر النهضة الذي واصل هوايته المتمثلة في تقديم التسلية والتشويق للجماهير، وتعتبر فترة النهضة أمجد ما في التاريخ الإيطالي حيث "لا تتميز قصة بظهور دراما أبدا بمقارنة مع المنجزات المعاصرة المدهشة في ميادين البحث الذهني، والرسم والنحت والعمارة، حيث كانت النهضة في هذه الحقول ولادة ثانية للروح المنسية وازدهار للنشاط الإبداعي".....

بدأ الأداء التمثيلي الحديث يتسم بواقعية وطبيعة أكثر في العصر الحديث بينما كان الأداء الكلاسيكي القديم متكلف إلى حد الجهود. حيث نجد أن المخرج "ستانسلافسكي "أول من قنن عمل الممثل وضع له المنهج، الأول لكي يسير عليه، فكانت نظرياته ومبادئه شاملة من عدة جوانب من حيث حالة الممثل وأسلوب عمله، فالمنهج الذي اتخذه "ستانسلافسكي " يمثل إنجاز المعايشة الإبداعية التي تخلق الامتزاج بين الحياة والفن.[6]

في حين أن التمثيل في القرن الثامن عشر أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمل المسرحي، وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب، فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وممثلين للأدوار الثانوية و ممثلين ل أدوار المجموعات .كذلك اعتمد الممثلون هذه الفترة على خبرتهم الخاصة وكانت معظم مشاهد المسرحية في مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله يتجمع الآخرون من الممثلين ، وكذلك يوجه الممثل خطابه و إلقائه إلى المشاهد مباشرةً ولا يوجهه إلى الممثلين ، مع استخدام الأثاث و الديكور على الخشبة في

[5]ينظر مراح مراد –الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن ناصر انموذجا -مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير–جامعة وهران-كلية الآداب واللغات -قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014 ص14

[6] ينظر بوزيدي محمد – تعليمية فيه التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج ماير هود لطفي بن سبع انموذجا -مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير–جامعة وهران-كلية الآداب واللغات -قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014 ص 16-19

تلك الفترة، ومن بين الأعراف التي سادت في فن التمثيل خلال هذا القرن هو أن الممثل لا يعطى ظهره إلى الجمهور أثناء

التمثيل ، كما يلجأ الممثل إلى الصراخ والتأوه للتأثير على الجمهور ، لكن التمثيل في القرن التاسع عشر أصبح مختلف ، فقد أصبح الممثلون يستخدمون كل أجزاء المسرح بدلاً من مقدمة المسرح فقط ،و أصبح الممثل يعطي ظهره للمتلقي بحسب الموقف المسرحي . كذلك ظهر في التمثيل مبدأ الإيهام بالواقع.... إضافة إلى ذلك أشتهر الممثل بوقفات الصامتة الطويلة أثناء التعبير عن الموقف العاطفي والانفعالي...

أن التمثيل في القرن العشرين أقترب من السلوك ومن الحياة الاعتيادية وابتعد عن المبالغة والتصنع.... وكذاك تعددت أساليب التمثيل وأشكاله واتجاهاته. وعموما تميز التمثيل في هذا العصر بثلاثة اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية، ويقترب من الايهام بالواقع والثاني الاتجاه التقدمي وفيه يكون التمثيل معبرا عن الصفة المسرحية له وبعيد عن الحياة، أما الثالث فهو الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع ما بين الاتجاه الأول والثاني.[7]

[7] ينظر سرمد السرميدي –الأداء التمثيلي المسرحي عبر العصور -2010/03/26 الادب والفن

المطلب الثاني: الممثل بين عناصر العرض

1- الممثل و الإضاءة:

تعد الشمس هي مصدر الضوء الرئيسي للكون وللحياة على الأرض، وللمسرح حيث بداية المسرح الإغريقي وقد بقيت قرون متعددة يلعب تحت شعاعها ممثلون بارعون أمثال "تيسبيس", ومن المعلوم أن حاسة البصر عند الإنسان لا تستطيع أن تدرك الأشياء وتراها إلا من خلال الضوء، ويعد الضوء العنصر الأساسي لتحقيق العرض المسرحي، قد نستغني عن الديكور والأزياء والإكسسوارات، ولكن لا نستطيع أن نستغني ولو لحظة واحدة عن الضوء[8].

ولأهمية الضوء لذا يعد فنا من الدرجة الأولى بالنسبة للفنون الأخرى، كالموسيقى والتشكيل والتصوير والنحت والشعر، في سنة 1879 التي كتب فيها "إبيسن" مسرحية بيت الدمية، اخترع "توماس أديسون" المصباح المتوهج، وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد، وكانت أوبرا باريس أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة المسرحية سنة 1880، وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسارح في شتى أنحاء العالم.

مصمم الإضاءة يجب أن يراعي في تصميمه على تجسيد المشاعر والأحاسيس التي يجسدها الممثل أثناء العرض المسرحي، ولهذا فإن علاقة الممثل بالإضاءة يجب عليه مراعات مساقط الضوء على المسرح، وإن يتحرك ضمن مساقطها سيما وإن كانت الإضاءة مسلطة من حزم ضوئية محصورة من خلال الأسبوت لايت وضع لهذا الاستخدام.[9]

تلعب الإضاءة دور كبير في خلق الجو النفسي ، ففي مسرحية "هاملت " لشكسبير ، ترسم الإضاءة ملامح مغايرة للشخصية، فحين تصدر من الأسفل أو من الأعلى بشكل عمودي ، تخلق من وجه الملكة شكلا آخر مغايرا لوجهها الطبيعي ، وهو ما تريد أن تعبر عنه الصورة ، كذلك فإن الصورة البصرية التي تخلقها حركة الممثلة مع الإضاءة هي صورة وجه الملكة ، وقد تحول إلى جمجمة خلق من حداقاتها ، وبذلك فإن المشهد يأخذ معناه المتكامل في السياق العام للحدث، ولا سيما أن هاملت في المشهد الاول من الفصل الخامس يحدث جمجمة

[8] ينظر جواد الحسب – الممثل والعناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) 2011/03/02 الادب والفن اليوم 2022/06/06
[9] ينظر المخرج جوزيف الفارس –تحديد علاقة الممثل مع النص –الأزياء –الماكياج-24 حزيران 2017

يورك المهرج و يقول له: " بربك توجه الآن نحو غرفة سيدتي وقل لها لئن تكتفي الصيغ إصبعين فما نهاية وجهك إلا هذه"، يلعب الضوء الدور الأكبر مع وجدو الممثل فيتشكل من خلال دلالات مكتظة بالمعاني و جمال ليوحي إلينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية ، وللضوء حضور يؤثر بشكل مباشر في أعصابنا و أحاسيسنا ومن ثم فوق خشبة المسرح لا يكتمل كل شيء إلا بفن الإضاءة ، فالمنظر بجماليته التشكيلية لا يرى إلا من خلال الإضاءة ، فهي منسجمة مع روح العمل وكثيرة هي الأعمال التي تعطي للإضاءة الدور الكبير و البارز ، الإضاءة ترفع من مستوى التصميم وذلك من خلال الالوان ، إن المسرح في القرن العشرين يتمتع بالمزايا العظيمة و التقدم الذي أحرزه فن الإضاءة المسرحية والذي لم يتح له من قبل ، و الإضاءة الجيدة من بين جميع الحرف هي التي يستخدمها المخرج في تدعيم عمل ممثليه لأنها أكثر مرونة و أقدر على التعبير . التأثير في المشاعر لتوليد عاطفة تتفاعل وتتأثر بما يجري في العرض المسرحي.[10]

2-الممثل والأزياء :

تنسجم في العرض المسرحي جميع العناصر في رؤية شاملة، يجمعها هدف واحد فالانسجام يأتي من خلال تضافر العناصر السينوغرافية مع بعضها، فالأزياء مع الإضاءة مع الديكور في رؤية واحدة وهدف واحد، دون أن يكون هناك أي نوع من التنافر بين العناصر، فمعرفة الأزياء معرفة دقيقة يأتي من خلال معرفة ألونها. أو مجمل الأشياء المحيطة بها في مقاربات لونية تسهم في تعميق الصورة على المستوى المادي والنفسي، وكذلك على المستوى الفكري، ذلك ما يفكر به المخرج في توحيد رؤيته بشكل عام "أن بعض المخرجين الخارجين يعتمدون الثياب الباهظة والكاسية المتألقة ليهولوا على وجدان المشاهد ويروعون بالأزياء والحشد الترقي فتفعم الحواس بالألوان والأشكال على خواء نفسي.[11]

فالممثل وما يرتديه من زي، له التأثير وله الدلالة البصرية، وما يريده المخرج من طرح أفكار من خلال الزي وتشكيلات ألوانه، فالأزياء عموما تلبس من أجل الزينة، ولا سيما على المسرح وإنما تؤدي الأزياء بالضرورة إلى رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وفعله، والأزياء لا تلبس من أجل أكساء الممثل ويثير ببهرجتها المتفرج، بل من أجل أن تتسم في دعم لغة العرض، وتسعف المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات وهي تتحرك على المسرح، ومن ثم تشير إلى مكانة الشخصية وطبيعتها وأيضا التكوين الاجتماعي لها.

---

[10] ينظر جواد الحسب – الممثل والعناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) 2011/03/02 الادب والفن اليوم 2022/06/06

[11] ينظر مراح مراد: الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن ناصر انموذجا –مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير –جامعة وهران- كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014 ص30-31

وكذلك تصبح الأزياء والماكياج على حد تعبير هيلتون:" جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لاروح له، لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضا وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض.

ومنه فإن هذه العلاقة لا تقل أهميته عن مكونات و مقومات عناصر العرض المسرحي ، فيما أن تجسيد الممثل لشخصية و على ضوء المشاعر و الأحاسيس الداخلية لا تفي بالغرض مالم تساعده الأزياء على تجسيد هويته الشخصية مثلا ، إن كانت شخصية من الأجواء العالمية او المحلية، تاريخية أم معاصرة متحضرة او شعبية او ريفية ، حيث أن وظيفة الأزياء وحين اختياراتها تمنح للشخصية هويتها و لهذا يجب على الممثل أن يكيف شخصيته وفق هذه الأزياء المصممة لشخصيته ، وأن يحدد علاقته معها ، كأن كانت شخصيته ملكا، او وزيرا او فقيرا جميع هذه الهوايات الصفاتية للمثل لها تأثيرا مباشرا على تحديد علاقته بها و رسم معالمه الطبيعية و النفسية و الاجتماعية على ضوئها ، و لهذا فمن الضروري قراءة النص المسرحي من قبل المصمم و التعرف على شخصيات النص و الاتفاق مع المخرج على تصميم أزياء الشخصيات ، والتي تتلائم مع شخصيات النص المسرحي وتساعد الممثل على التعامل معها و تكييف أنفسهم وفق هذا التصميم من أجل إيجاد انسجام متكامل ما بين التصميم (القياسات و الحجم المناسب ومع اختيارات الألوان) ومابين تعامل الممثلين معها ليمنح الصورة التعبيرية و الهوية الحقيقية لكل شخصية من هذه الشخصيات وفق متطلبات العرض المسرحي.[12]

3-الممثل والمكياج :

يعد الماكياج من عناصر السينوغرافيا الذي يعتمده الممثل في تغير ملامحه وصولا إلى الشخصية الدرامية، وهو من العناصر المرتبطة وللماكياج القدرة ليس في تغيير الملامح فحسب وإنما حتى في التحول إلى جنس آخر، أي من ذكر إلى أنثى او بالعكس.

وفي تغير السن كما في حالات الصحة و المرض و الاكتئاب و الفرح و الجنون وغيرها من الحالات الغريبة و الشاذة، و الماكياج يسهم في خلق أغرب الشخصيات شكلا و خلق دوافعها النفسية ومن ثم حركتها

[12] ينظر المخرج جوزيف الفارس –تحديد علاقة الممثل مع النص-24 حزيران 2017

الجسدية على الخشبة ، لذا يمكن الماكياج أيضا أن يشكل الحالة الفكرية ، تبعا لحالات النفس لإرساء دعائم جو العرض مع وجدو الإضاءة المعبرة و ذلك من خلال خلق ثبات في ملامح الممثل ، وقوة تعبيرية تستطيع أن تجعله يؤدي دون إخلال في تواصله و حالات التحول التي تتطلبها الشخصية الدرامية و الماكياج MAKEUPكمصطلح درامي يعني أن يعد الممثل أو يهيأ للولوج في الشخصية سواء اندماجا ، او عرضا إنه الوسيلة التي يعبر الممثل من خلالها إلى الشخصي، هناك مسارح تعتمد على الماكياج بشكل أساسي، فمن خلال الماكياج يتم العرض وبدون ذلك لا يكون عرض مطلقا ومنها المسرح الياباني (الكابوكي) والمسرح الصيني (النو) اللذان يستخدما الماكياج لإضفاء الصفات الجمالية، فحال دخول الممثل ويصبح وسط العناصر السينوغرافية تصبح دلالة الماكياج دلالة لغوية تقرأ من خلال المتفرج، فالعناصر الأخرى التي تشتغل دلاليا داخل جسد السياق المرئي تضفي على عناصر الحياة دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها.

يلعب الماكياج الدور الكبير من حيث القدرة التحويلية الدلالات الجسدية كما في أداء الممثل المذكر لدور الإناث وكذلك يمكن أن يكون العكس، حيث تلعب النساء دور الرجال، وعلى ذلك أمثلة كثيرة، ولا سيما في أعمال شكسبير حيث تتخذ المرأة دور الرجل من أجل هدف يريد أن تحققه من خلال هذا التحول. ولكن في الحقيقة أن في عصر شكسبير كان الصبيان يمثلون أدوار نساء وذلك لأكثر الصفات تشابها، من حيث الصوت والشكل أي شكل الوجه، وهنا يأتي دور الماكياج ليؤكد هذا التطابق ويحقق غرضه بإتقان ولا سيما في استخدام الشعور الصناعية (الباروكات) فيصبح الفتي الذي يمثل دور المرأة مقنعا لدى المتلقي.[13]

يؤدي الماكياج وظيفة معادلة الأثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة، كما أن الضوء الشديد الذي يجعل الممثل مرئيا لكل شخص في قاعدة المتفرجين يميل إلى أن يغسل اللون من على وجه ويدي الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون، يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوي البشرة زاهية اللون أما الممثلون السود أو ذوي البشرة السمراء فلا يحتاجون إلا إلى قليل من اللون الإضافي أو لا يحتاجون إليه اطلاقا،على الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة بالنسبة للمثل فإن وظيفية الحقيقة من وجهة نظر المتفرج أنه يصد مفعول الإضاءة المسرحية، ويرسم الشخصية ويساعد في القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور، وتعتبر الخاصية الثانية أهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك الماكياج المساعدة على نقلها[14].

[13] ينظر جواد الحسب – الممثل والعناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) الادب والفن اليوم 2022/06/06

[14]ينظر مدخل الى علوم المسرح تاريخ الماكياج والملابس المسرحية –مصدر الحواشي.

4-اللون :

يأثر اللون تأثير فسيولوجي وذلك لما تراه العين ، فاللون تكمن حقيقية إلا من خلال العين وبوجود الضوء كشرط لتحقيق عبر الرؤيا ، لا يمكن أن نره اللون إلا من خلال النظر فالضوء يسقط على اللون ومن ثم ينعكس إلى العين "و أنه بخلاف الناحية الجمالية فإن دراسة تأثير اللون على سيكولوجية و فسيولوجية الجسم البشري قد أعطت نتائج يمكننا الاستفادة منها - إننا لا نستطيع أن نتجاهل مثلا ، أن اللون الأحمر يسبب الإثارة و سرعة نبضات القلب ، و أن الأزرق مهدئ للجهاز العصبي وعليه فقد أمكننا تفهم الألوان واللون ما هو إلا إحساس ، له وجود خارج الجهاز العصبي ، وله تأثير فسيولوجي الخاص وبما يتعلق بوظائف عضوية العين و ما يقع على شبكتها ، سواء كان اللون الصبغة او الضوء الملون.

نحن ندرك أن الطبيعة هي المصدر الأساسي للألوان، فنحن نجد أن الألوان تحيط بنا من كل جانب، وللألوان تأثير نفسي، فبعضها ما يجعلنا هادئين نفوسنا مرتاحة، والبعض الاخر ما يجعلنا نعيش في حزن وكآبة.

إن الألوان حينما تستخدم يكون لاستخدامها لغة ومعان معروفة عند مصمم الإضاءة من خلال الخبرة التي يكتسبها في عمله بالمسرح.... فمصمم الإضاءة يعرف أن اللون الأحمر متي يستخدم وحينما يسلط الممثل وماهي دلالته

كذلك الألوان الأخرى كيف تتوزع ولأي غرض تتوزع .... كل ذلك مرتبط بالتشكيل وبالحالات النفسية التي يثريها اللون في العرض، اللون البرتقالي مثلا ضوء رقيق ومثالي لمشهد لطيف، ولكننا إذا سلطناه على الممثل من فوق رأسه فإن ذلك يعطيه شكلا شيطانيا، والكثافة القليلة (أي الخشبة المعتمدة) تناسب مشهد من إذا كانت الزاوية طبيعية والتلوين على الجانب الساخن، ولكن الكثافة القليلة ذاتها يمكن أن تعطي شعوراً بالخوف إذا كان الضوء أبيض مسطحا ومسلطا من فوق، إن من أهم المعارف التي يدرسها مصمم الإضاءة هو اللون وبكل ما يرتبط به من فلسفة وجمال ونفس.[15]

[15]ينظر جواد الحسب – الممثل والعناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) 2011/03/02 الادب والفن

5-الممثل والديكور :

يعد الديكور عنصر قديم، أما السينوغرافيا فهي مصطلح حديث، ولقد أدخل الديكور كعنصر من عناصرها حديثا، في السابق كان التعامل معه باستقلال تام، وأصبح يشكل معها جزء من كل، والديكور بمعنى من المعاني عن كل ما يراه المتفرجون على خشبة المسرح من أشياء جامدة ماعدا الممثلين. وهذه الأشياء الجامدة يحركها الممثل الذات الحية وسط هذا الجماد، وذلك من خلال فعله وحركته، ولقد تغيرت الحال كثيرا حينما أدخلت مفاهيم حديثة للمسرح.

كان الديكور في السابق يتجسد من خلال نقله من النص الى العرض، ويتم ذلك وفق تجسيده بالرؤية الواقعية، مع هذا نجد أن مهمة الديكور كانت ذا طبيعة محدودة، عندما أنظم إلى مجموعة عناصر السينوغرافيا، وأصبح واحدا من عناصر، "فنان السينوغرافيا يجب أن يركب ويبني حتى الممثلين وفق قياسات معينة، لذلك لابد لفنان السينوغرافيا من التعاون مع المخرج في اتحاد كامل بطريقة يمكن أن يصبحا شخصا واحدا بذلك تتحقق وحدة العمل ".

هناك عدة أنواع من الديكور، الواقعي والتجريدي (المرسل) والتعبيري، والمركب، والخشبة العارية، ومصمم الديكور عليه أن يضع مرجعتيه في تصميمه للديكور، أولا البيئة المكانية الزمانية التي يأخذها من النص، ثانياً البيئة الثانية هي المرجعية من البيئة التي يعيش فيها المتفرج أو قريبة منه. وفي هاذين المرجعيتين تكمن أهمية عمل مصمم الديكور، وحينما يضع تصميمه هذا في مساحات من الشغل الذي يتحرك من خلالها الممثل، وبناء الديكور لا بد أن يتكيف مع حركة الممثل .

عناصر السينوغرافيا في انسجامها تمنح العرض قيمته الأساسية وتكاملية، وتقوم بتأكيد الحركة بشكل أكبر وأدق، وتساهم بشكل أكبر في بلورة العرض، فعملية رفع الستار وكشف فضاء العرض هي اللحظة المرتقبة للمتفرجين، على أن حالة الانبهار والدهشة التي يحققها الديكور والإضاءة تحقق للعرض عملية التواصل والترقب لدى الجمهور.

فالديكور المسرحي هو المعبر بشكل أساس عن المكان الذي تجري فيه الأحداث وهو واقع افتراضي يخلق بشكل جمالي على الخشبة في تفاعل وديناميكية مع الرؤية الشاملة للعرض.[16]

[16] ينظر مراح مراد: الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن ناصر انموذجا –مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير –جامعة وهران- كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014 ص26-29

6-الممثل والملحقات (الاكسسوارات)

لا تشكل الملحقات المسرحية (القطع الإكسسوارية) لوحدها أي قيمة جمالية، شكلا ومضمونا، إلا من خلال علاقتها الفنية والفكرية مع باقي العناصر المرئية والمسموعة المشاركة في تشكيل العرض المسرحي. (كالإضاءة والديكور والماكياج والملابس) وهي بهذه الكيفية لا تنفصل جماليا في عملها عن الممثل وأدائه في العرض، فهي تساعده كثيراً في تشخيص المكان والزمان والفعل الأدائي ضمن النص المفترض والمتحول إلى عرض مفترض .

الممثل يتحرك ديناميكيا في فضاء المسرح بأزيائه ومكياجه وبأدوات الإكسسوارات التي يحملها او يرتديها او يجلس عليها أو يقف بجانبها فإنها أكثر من مجرد شكل هندسي موجود فوق المسرح، وهي تؤثر بشكل أو بآخر بالمتلقي على طول مجرى العرض المسرحي. وإن الفضاء المسرحي جماليا يبدعه جسد الممثل وحركاته وأزياؤه والاكسسوارات المستخدمة (عربات يدوية وإعلام، وشمعدانات وعصى وأفلام.... إلخ) مع الأخذ بنظر الاعتبار التداخل اللوني للألوان والأزياء والمناظر والإضاءة مع ألوان الملحقات المسرحية.

فإذا كان بناء الفضاء المسرحي في المشهد شيئا أساسيا والملحقات المسرحية التي تبنى ذلك الفضاء بسيطة، تصبح الخاصية الجمالية والقوة الرمزية للمشهد في أكثر حالات ثرائها هي التكوين والتجسيد الديناميكي الذي يبدعه الفنان. إن الملحقات والقطع الإكسسوارية مهما تعددت أنواعها وأهدافها وأساليبها إنما تساعد على دعم الحالة الواقعية للعرض المسرحي او الحالة اللاواقعية وهي في الحالتين انما تعبر عن المعاني الدلالية والإيحائية لاستعمالها مع أداء الممثل المسرحي.[17]

[17]دكتور فلاح كاظم حسين –الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الاكسسوار) في العرض المسرحي العراق –مديرية التربية وسط-وزارة التربية

7-الممثل والموسيقى والمؤثرات الصوتية :

تعرف المؤثرات الصوتية هي لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ولا ضرر إذا استخدمنا المؤثرات الصوتية بدلا من دايلوك حواري او حتى مشهد ، لأن المؤثرات الصوتية هي لغة يمكن لجمهور أن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحا ، المؤثرات الصوتية قديمة قدم المسرح فنشأت من أصوات حفيف الأشجار، و أصوات قرع الطبول ، و الأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد و الحروب و الطقوس الدينية ، إلى الصوت و الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث ، و غالبا ما تعد مؤثرات الصوتية جزء متتم للعمل المسرحي الناجح.[18]

الموسيقى بدورها تسهم في إيقاع العرض وتنوعه وتحديد مساره فالموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يجددان ايقاع المشهد لأن عرض بدون إيقاع يصبح روتينيا مثيرا للملل، فإن حضرت الموسيقى بإيقاعاتها تخلق جمالية فنية، وتفعل في مسار الأحداث، وتعبر عنها وتتمكن من جعل المتلقي يحلق في عالم الخيال الإبداعي والموسيقى لا تعمل بمعزل عن العناصر الأخرى وإنما تكون ملتحمة في خدمة العرض المسرحي وقدرة الموسيقى في تحريك مسيرة العرض المسرحي جعلت منها عنصراً يجمع بين الفنية والتقنية.

والمؤثرات الصوتية تنوعت بتنوع الأجهزة الحديثة التي تتيح تسجيل الأصوات ومزجها في العرض قد يتضمن اصوات العربات والقطارات "عربات البوليس" ويعتمد توظيف المؤثرات الصوتية في المسرح على مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل.[19]

8 -الممثل والايقاع :

ترتبط حركة الممثل بالضرورة بايقاع العرض حيث أن الايقاع موجود بكل ما يحيط بنا، ابتداء من تكتيكات الساعة، وحركة السيارات، وحركة سير الأشخاص والموسيقى بأنواعها. والإيقاع مرتبط بالنفس أحيانا ولا يقاس على النظام الفيزيائي فقط. وإنما هناك عدة عوامل يحققها الإيقاع، ومنها تعبيره لحالة الشخص من الهدوء إلى حالة التوتر وبالعكس أيضاً .

فالممثل يبدع إيقاعا للشخصية التي يجسدها، فالإيقاع يحقق التوافق الصوتي والحركي عند الممثلين والارتباط مع العناصر السينوغرافية في وحدة موحدة إيقاعيا بتناغم وانسجام هرموني، فلكل عنصر من عناصر

[18] ينظر فاطمة الزهراء –الموسيقى والمؤثرات الصوتية –جمعية تسبار الريق للتنمية والتأهيل

[19]ينظر زقاي صارة –المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردن كريج و اثره على المسرح الجزائري –بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه –جامعة الجيلالي الياس –سيدي بلعباس –كلية الادب واللغات والفنون –السنة الجامعية 2016-2019 ص 72-73

السينوغرافيا إيقاعه الخاص، والداخل ضمن الايقاع الهام للمسرحية."فالموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يجددان إيقاع المشهد ".

للممثل على الخشبة إيقاعه وهو بالضرورة إيقاع الشخصية المجسدة، من ناحية البطء او السرعة محكوم بحركاته في خطة الميزانين يتخلل من خلال حركة الممثل إيقاع يتنامى مع الديكور والعناصر الأخرى."إنه لا يمكن تكوين ميزانين الجسم بمعزل عن الفعل وحالة الإحساس النفسي والجسماني، والسرعة الإيقاعية، ذلك أن توافر كل منها مرهون بالآخر". فتشكيل لعناصر العرض مرتبط بوحدة إيقاعية تقودها حركة الممثل المتناغمة والمنسجمة مع حركات الممثلين الآخرين، فالعرض المسرحي ينجو إلى إيقاع يغني تشكيلاته الحركية بالتنوع والتطور، فالفعل يتطور من خلال الإيقاع، والحدث ينتقل إلى حدث اخر من خلال الإيقاع، فالإيقاع المتنوع يسهم في ردع الرتابة في العرض ويخلق تواصلا مع المتفرج ويأخذ باهتمامه لمتابعة الأحداث حدثا، والايقاع الرتيب يميت الممثل على الخشبة وكذلك يميت العناصر الأخرى." إن إيقاع التمثيل يتوقف على عنصر من الأعمال وهي الصلة بين الحديث والرموز غير اللغوية.

حركة الممثل ترتبط بالضرورة بإيقاع العرض، حيث تتحقق العلاقة بين حركية الجسد (الممثل) ضمن زمان ومكان العرض المسرحي، وتطوراته من خلال التنظيم الحركي للممثل وهو التوافق بين حسه الإيقاعي ونسق حركته في الفضاء، وارتباطها بالعناصر السينوغرافية وبكل ما هو موجود على الخشبة.[20]

[20]ينظر جواد الحسب – الممثل والعناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) 2011/03/02 الادب والفن

المطلب الثالث: الممثل في الفضاء المسرحي

1- ماهية الفضاء التمثيلي:

يتوضح ان الفضاء التمثيلي هو محصلة كل الفضاءات في إطارها التصوري والتشكيلي، وهذا الفضاء يتأسس فعليا من خلال الأداء الجسدي للمثل الذي يقوم بوظيفة هامة في ترجمة وتجسد الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي انطلاقا من التأسيس المكاني والفضاء المسرحي يحقق وظيفة فعليا حينما يقوم الممثلون والمتفرجون بوظائفهم المسرحية التي يؤسسون من خلالها العلاقة الفضائية فيما بينهم! فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون في المجال الفضائي الواحد. ومع ذلك فهذا لا ينبغي أنهم يشكلون فضائيين .... غير قابلين للامتزاج.

يتميز الفضاء المسرحي بميزتان تركيبيتان وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المدنس كما وصفها "أرنيست كازيرروميرشا" " سوزان" ومعهم آخرون وهنا تتحدد قدرة المخرج على إبداع حالة من الانسجام بين عناصر العرض التي تساعد على تطوير الحدث الذي يقود إلى تأكيد رؤية المخرج نفسه. أما بالنسبة للحيز الزماني الذي يدخل في مفهومة الممثل نعتقد أنه من الضروري أن يعيش الدور بكل أحاسيسه حتى يحقق الإقناع إلى المشاهد وهذا ما يسمى روح الاندماج بين الممثل والمتلقي ولا يحدث ذلك دون وجود ممثل مثقف قادر على المساهمة في رسم صورة المشهد التمثيلي بشكل إبداعي. ومن هنا نجد أن الحالات الضرورية للقدرة التعبيرية التوضعية المشهد التمثيلي تكون صحيحة حال تركيب الحركات ويحظى برقي المشاهدين.

ويمكن اختزال عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي إلى أربعة مستويات أساسية. تتقاطع وتتراكب لتقدم كلية الإنجاز المسرحي وهي جمالية الفضاء المسرحي جمالية الاشتغال التقني جمالية الأداء التمثيلي وجمالية الكتابة الدرامية. وهي العناصر التي تضعنا أمام التراتبية المنطقية لتلقي مستويات العرض المسرحي. ذلك أن أول ما يواجه المتلقي هو الفضاء الذي تؤديه أدوات الاشتغال التقني من إضاءة وديكور ومؤثرات مرتبة وملابس وأشياء ركحية .....يعبره ممثل يؤدي أدوار (لعب تمثيلي) وعبر هذه التنسيقة التكاملية في عناصر تركيب العرض تتمظهر تجلياته الجمالية.[21]

[21] ينظر مراح مراد: الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن ناصر انموذجا –مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير –جامعة وهران- كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون الدرامية –السنة الجامعية 2013-2014

لقد مر الفضاء المسرحي بالكثير من الاقتراحات والرؤى والتطويرات على مستوى المعمار، والشكل بغية تحقيق التحديدات المطلوبة في الترضع المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية في كل حين من تقدم وتطور ركب الإنسانية، والتجريب في شكل العرض من ناحية المعمار تارة ومن ناحية الشكل التقدمي الجمالي تارة أخرى. لقد أعطى كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا الفضاء المسرحي نظرة جمالية من جهة وبصفة تقنية فنية من جهة أخرى، فالتيارات المسرحية والعروض المختلفة، مهدت بشكل أو بآخر ظهور شكل جديد لفضاء يضم تجهيزات مختلفة، تحمل أفكار ورؤى متعددة للمخرج، تجسد على شكل فرحة يمكن المتلقي من إدراكها.[22]

يسعى الديكور المسرحي، بل وساهم في إنجاز الفضاء المسرحي فتصور الفضاء المسرحي أنساق الديكور بأشكال متنوعة، تتبع بالضرورة علاقات تمثيلية وتواصلية ومادية مختلفة فهنا كنسق الديكور التصويري اللوحة المرسومة بدقة والألوان متناسقة في الخلفية.[23]

2-العلامة في أداء الممثل:

لم يكن في البدء يمتلك الإنسان لغة التخاطب ، و إنما كانت لغة الإيماءة و الإشارة والحركة ، و كانت هذه اللغة تعبر عن حاجاته و رغباته ،كذلك تعبر عن الفرح و الحزن اللذين يختلجانه ، فالرقصات و الحركات بأنواعها ،تعبر عن الفرح و الحزن لديه ، فحين يستخدم الإشارة يكون قد أفهم الآخر بما يريد توصيله من غاية أو معنى ،و ما تثيره هذه الإشارة أو الإيماءة لدى الجماعات من قراءة الحالة المراد التعبير عنها ،لكل جسد إنساني نسقه الإشاري وهو نسق غير ملفوظ جوهره الحركة بمختلف أنواعها لذا بدأ ينشأ وعي بحقيقة العلاقة المتداخلة بين قرارات الإنسان الجسدية و ما يحدث لهذه القدرات عندما يقوم الإنسان بأداء و تمثيل دور معين ،إن الأشياء التي تؤثر على الممثل بوصفه إنساناً تتحكم في سلوكه و إنجازاته على خشبة المسرح فالإيماءات و الإشارات و الحركات تحمل في ذاتها دلالات تستطيع أن تقوم بوظيفة الكلام.[24]

إن جسد الممثل هنا له لغته وهمسه الخاص و ديناميكيته في الفضاء ، لذا يتوجب على الممثل أن يستغل طاقة جسده في آلية حركية تستجيب لكل المواقف و الأحاسيس التي يتطلبها الدور ،وهو تجسيد عبر سلسلة من

[22] ينظر نايف محمود –حركة الممثل في الحيز المكاني والزماني للعمل المسرحي – دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية –المجلد 45 العدد33 – كلية الفنون الجميلة جامعة اليرموك الأردن ص 143

[23] ينظر عبد المجيد شكير – www.asjp.cerist.dz–اليوم 2022/06/09-الساعة 32: 14

[24] ينظر جواد الحسب –ديناميكية جسد الممثل في العرض المسرحي –مجلة الفنون المسرحية

التحولات بواسطة تموجات حركية و منحنيات شعورية متلازمة لابد أن يتقن الممثل التحكم في توزيعها على مناطق الجسد المختلفة ،بحيث يصبح كل جزء منها يمثل أداة فاعلية في سرد الأداء ،وكما يبين ذلك المخرج

الروسي "تايروف"الذي يشبه جسد الممثل بالألة الموسيقية التي ينبغي أن يعزف عليها و يسرد من خلالها عن الدور الذي يقوم به.

يظل الجسد مركزا وينبوعا أساسيا للتعبير والتواصل في الحياة، وتتعاقم أهميته في المسرح بوصف الجسد حاملا لخطاب العرض، وحين يستخدم الجسد تزداد إمكانيته التعبيرية كما ونوعا مما يسهم في خلق حالات التوصيل والتحفيز والتأثير لدى المتلقي.[25]

العلامة البصرية التي يقدمها لنا جسد الممثل لا تعتمد فقط على جزء واحد من أجزاء الجسد كالوجه أو الأيدي والأرجل بل أن إيصال هذه العلامات يعتمد على عمل أجزاء الجسد سوية أي أن التشكيل الجسدي لا يعتمد اعتمادا رئيسيا على تعبيرات الوجه. وحدها، وانما يكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض البصري ويختلف كل جزء من أجزاء الجسد في أهمية التعبير عن الأجزاء الأخرى، اذ يعد الوجه أهم جزء من جسم المؤدي وخاصة الفم والعينين، فالوجه يتفرد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب الرهيف.

تختلف دلالة حركة الجسد المتحرك تبعا الدوافع الشخصية المسرحية. فالدوافع القوية والبسيطة تكون حركتها مستقيمة، أما إذا تعددت العلاقات بين الشخصيات بيت المسرح كانت الحركة منحنية. وفي حالات الشك والتردد تكون الحركة متعرجة.

نأخذ الاماءة أهمية في التعبير البصري لجسد المؤدي على اعتبارها حركة موضعية ولها دلالات ومعاني متحركة ، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدى معنى معين يغنى عن الكلام ، وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد تكون لها دور في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر للشخصيات المسرحية ،وتختلف أهمية الجسد المتحرك عن الجسد الساكن في إيصال المعنى إلى المتلقي ،وترجع أهمية حركة الجسد في هذا الموضوع كونها نظام إشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور المهيئ وهي بطبيعتها شيء ملموس موجود على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في ذهن على فرد من أفراد المجتمع تتحول عند

[25]ينظر محمد فضيل شناوة –الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الانثوي في العرض المسرحي –مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية –جامعة بابل أيلول 2018 العدد 40 ص 652

الاستخدام إلى وسيلة أساسية في وسائل الاتصال ، فإشاراتها يمكن تحويلها إلى رموز ومعان تدرك عن طريق الحواس (حاسة البصر) وبمعنى تصبح الحركة صورة مرئية دالة على الفعل السيكولوجي الاجتماعي للشخصية المؤداة .

المبحث الثاني :الأداء التمثيلي الصامت.

المطلب الأول: تعريف الأداء التمثيلي الصامت.

يعرف التمثيل الصامت هو نوع من الأداء يعتمد على الحس الجمالي والبصري والايقاع الزمني والمساحة المكانية والايماءة والحركة يقوم به ممثل واحد أو أكثر لتمثيل مسرحية كاملة، بشرط ألا ينطق الممثل بأي كلمة والمعروف بحيث يكون الجسد هو المحرك الأساسي في تكوين الصورة الجمالية في العرض المسرحي (لكل مادة صورة ولكل صورة مادة مكونة منها هذه الصورة).[26]

ويعرف أيضا بأنه نمط من أنماط فنون خشبة المسرح يعتمد على الأداء الايمائي بدون كلام. إذ يرتكز فيه العرض على قدرة الجسد المرن في تصوير بيئة الحدث والمكان، في فضاء تجريدي يتكون عادة من ماكياج وأزياء .... إلخ. ويرافقها المؤثر الموسيقي. والحركة والايماءة جزءا من سلوكنا وهناك أسبابا عدة تدفع إلى الافتراض بأن التطور اللغوي كان من خلال الإشارات الايمائية وليس من خلال الصوت ويشير الافتراض إلى أن الأسلاف الأوائل لم يكونوا مهيأ جيدا لتوليد العلامات الصوتية، ولكنهم كانوا مكيفين لأداء حركات إرادية بالأيدي والأذرع والأقدام .

فالتعبير الإيمائي الصامت جزء أساس من التواصل البشري القديم (فالتعبير الإيمائي الصامت هو الانسان) ويعد الصورة المتشكلة لما تفكر فيه، ومن أقرب الفنون الأدائية إلى الإنسان وأقدمها، كما تشير آخر الدراسات العلمية أن نسبة 86٪من لغة التواصل ما بين البشر مستندة على لغة الإيماءة وان المتبقي 14٪هي لغة الكلمة والصوت.[27]

في عهد الرومان عرف التمثيل الصامت بأبسط صورة من صور التسلية الدرامية المعروفة في الأزمنة الكلاسيكية وأكثرها استمرارا. ولم يكن في منشئه مدرجا في إطار الأنواع الدرامية الحقيقية. لقد كان يوجد في جميع أنحاء العالم القديم مهرجون ولاعبو سيرك وأكروبات يستعرضون فنونهم مهاراتهم في الأسواق والشوارع والقرى الريفية والساحات العامة لإحياء الحفلات في الأعياد وغيرها.

[26] ينظر محسن النصار –التمثيل الصامت وجمالية التنوع في الإخراج المسرحي –العراق
[27] الدكتور احمد محمد عبد الأمير باحث وفنان مسرحي –جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

يعود الاهتمام بهذا الفن إلى القرن الثاني بعد الميلاد في رسالة (لوسيان ساموساتا) الذي حدد الخصائص الأساسية لممثل الميم بقوله :(يجب أن تتوافر له معرفة سابقة بالموسيقى والميثولوجيا، وعليه أن يتمتع بذاكرة حادة وحساسية مرهفة وجسم متناسق رشيق يجمع بين القوة العضلية ومرونة الأطراف)

ومنذ العهد اليوناني إلى يومنا تبدو أهمية فن الميم المتزايدة من خلال تنوع شعبيته التي بلغت أقصاها في (كوميديا ديلاريتي) أو (الكوميديا المرتجلة) في إيطاليا في القرن السادس عشر حيث كان الممثلون يستخدمون الأقنعة والكلمة المنمقة مع الإيماءة والإشارة. وليست الأشكال المألوفة التي عاشت في صورة متغيرة حتى يومنا هذا سوى امتداد لشخصيات الكوميدي المرتجلة.[28]

عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة على حساب الكلمة لتتراجع بذلك قيمة النص أمام لغة الجسد التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية وتجسيدها الركح المسرحي ،فجاءت الحركة موحية محملة بالرمزية والدلالات التي من شأنها إيصال الفكرة للمشاهد في شكل أبلغ وأدق من الكلمة من جهة وامتاع المشاهد لما تحمله من خفة وحيوية ونشاط على الخشبة ،لينكب جل مخرجي القرن العشرين على اللغة الجسدية والتعابير الجسمانية والإيماءات ومن بين هؤلاء المهتمين بالحركة نجد "جوردون كريج" الذي يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية .[29]

يعتبر الممثل عبر حركة جسده يعتبر المرسل الأساسي والمحوري لمجموع الحركات والإيماءات وأن لكل منها مسارا وهدف معينا على الخشبة كما أشار "ستانسلافسكي"في كتابة إعداد الممثل فمثلا الجلوس والصمت له سببه وهدفه المعين على الركح ،فليس هناك حق في الوقوف على الخشبة أو أداء شيء دون الانطلاق من سبب والوصول إليه بهدف معين تشخيص الدور المسرحي ،ولذلك لا يكفي أن يكون الممثل حسن الأداء في حركات دون استيعاب بالمعنى الحقيقي لأصل الحركة ،فالحركة في الحياة العادية تكون فاقدة للمعنى ومشوشة وفي المسرح تشمل على ذلك الإيحاء بالمعاني والمشاعر المعينة بهدف الوصول إلى غرض مقصود لذلك تأتي واضحة وأكثر تحديدا حيث يمكن إدراك دوافع الشخصية بسهولة في الأخير يمكن معايشتها والتوغل في عالمها الخاص.

[28]ينظر محمود إسماعيل بدر – التمثيل الصامت براءة الممثل وخيال المتفرجين

[29]ينظر نواري بن حنيش –الايماءة ورمزية الحركة في المسرح التجريبي –مجلة افاق العلوم –جامعة زيان عاشور الجلفة –العدد7228 ص86

تساهم الإيماءات والأوضاع الجسدية في إخفاء معاني الكلمات وذلك لتأكيد المشهد، مثلما في نص هاملت كلمة الملك أضيفت إليها إشارات ملكية مثل المشي بخيلاء وحمل الدرع الملكي وعصا القيادة أو تكرار الإيماءة الملكية عقد الحاجبين.[30]

يقول أرسطو [أن المادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب، بل كل منهما يعتمد على الآخر فالعلاقة بينهما والعلاقة بين الروح والجسد فلن تغدو مادة ما على شكل ما دون صورة مالم يكن هناك مادة بشكل ما]. وبذلك يمكن التأكيد بأن المادة في التمثيل الصامت هي الجسد وأما التعبيرات المتعلقة بالإيماءة والحركة والحس الجمالي والبصري فهي الصورة المعبرة عن الفكرة الفلسفية لمضمون التعبيرات الجسدية. وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيرا بالتمثيل الصامت ولا سيما بدوره الإيجابي في تنوع الأداء وتحبيك الأفعال الدرامية وتكوين شخصية الممثل وتأطريها فنيا ودراماتورجيا.[31]

لا يصبح الجسد بهذا المعنى لا يصبح مجرد هيكل آدمي، من لحم ودم، بقدر ما يكون علامة أو إشارة إلى شخصية درامية .... إنه هو من يعبر عن وجود الممثل، والشخصية معا. إذ لم يعد واحدا من بين عشرات الأجساد التي تتلاشى في سياق الحياة اليومية بل يصبح هذ الجسد بالذات الذي «لا يقتصر على كونه أداء فحسب وإنما يحول كل ما حوله إلى فعل المسرح وقد حول إلى دلالات .... فهذا الجسد يصنع من كل ما حوله سيميائيات» ومن ثم يصبح بإمكانه أن يعمل مركزا لإستقطاب إهتمام الجميع إليه. إنه باختصار شرط وجود الممثل .

والصحيح إذن أن نضع الحركة وليس الصمت في مقابل الكلمة ولكن يبدو أن التراث النقدي التقليدي الذي يعلى من شأن الكلمة -بصورة مثالية مطلقة -في مقابل الحركة قد عمل على تأكيد استخدام مصطلح الممثل الصامت (على ما فيه من مفارقة ظاهرة) للتفرقة بين الممثل المتوسل باللغة المنموقة، بالكلام وبين الممثل الذي لا يستخدم الكلمات. بل يستعين بالحركة والايماءة في محاكاته وتعبيره. وان كان ليس هناك من ممثل صامت لو تصورنا أن الصوت في النهاية هو انتاج الحركة، حركة آلة النطق (الأوتار الصوتية، الفكين، الشفاه ...) بل أن قناع الحركة هذا (سواء كان هو قناع الممثل الميمي، أو الإيمائي ... أو ممثل البانتوميم) ليعد الصورة الأكثر قدما من بين صور التمثيل جميعاً على اعتبار أن الحركة سابقة الوجود على اللغة المنموقة.

وفيما يتعلق بالإيماءة في ذاتها. وبالذات ايماءات الوجه، وقبل أن تراها جزء من كل، هو التعبير الحركي لكامل الجسد، فهناك مصطلح معين هو ميميك Mimik من اليونانية Mimxos لوصف فن استخدام

[30]ينظر د-ايمان عاشور سيد – عناصر المسرح الصامت –مدخل الى علوم المسرح الفرقة الأولى

الإيماءة كعنصر من عناصر فن الممثل ويعني بالميميك، الحركة التعبيرية لعضلات الوجه والمعتبرة واحدة من أشكال الكشف عن هذه أو تلك المشاعر الإنسانية.[32]

[32]ينظر الدكتور صالح سعد –الانا الاخر –ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة عالم المعرفة – العدد 274 الكويت 2001 – ص89-ص114

المطلب الثاني: أنواع التمثيل الصامت

1-التمثيل الصامت mime :

يعرف التمثيل الصامت أو المايم شكل من أشكال الفنون الأدائية والذي يمكن تتبع أصله إلى روما القديمة واليونان على الرغم من ربطه دائما بالثقافة الفرنسية. يعتمد فن المايم أو التمثيل الصامت على حركة الجسد والإيماءات وتعبيرات الوجه التي يستخدمها المؤدي للتواصل. تطور هذا الشكل الفني على مدار السنوات ويوجد هذه الأيام الكثير من التقنيات المختلفة لأداء فن المايم، تحتاج أن تتقن بعض المهارات لتتعلم كيفية التمثيل الصامت حيث يجب أن تتعلم الحركات الأساسية ثم تنضر وتمارس الحركات الأكثر تقدما.[33]

يتبين أن التعبير الصامت أو الميم شكل مسرحي قديم عرف لدى الشعوب القديمة المصريين واليابانيين والصينيين، بيد أنه نشأ في المسرح اليوناني للدلالة على التقليد والمحاكاة، كما عرفه المسرح الروماني تقليدا الطبيعة الإنسانية وكانت عروضه في البدايات تتضمن النقد الاجتماعي والسياسي ولعله كان الوسيلة الفعالة للهروب من مخاوف الكلمة طوقة.

عرف اليونان فن التمثيل الايمائي الصامت (المايم) في شكل درامي أدبي ويعني التقليد، وهو يطلق على كل من المسرحية والممثل ويعني المصطلح حرفيا (التمثيل) على الرغم من اهتمام اليونانيين بالمايم إذا أن الصوت كان مهم الأول في العروض المسرحية ذلك أن الإيماءات والحركات كانت مقيدة وبسيطة ولأن تعابير الوجه كانت متخفية وراء قناع وهو ما يفصح عن فن التمثيل لم يزل مقيدا وغير مكتمل الاستقلال كفن قائم بذاته.

وفي العصور الوسطى عاد الميم ليحتل مكانه بين العروض المسرحية الاحتفالية وذلك مع عروض الفرق المتجولة الارتجالية ليشهد قمة ازدهاره مع عروض الكوميديا ديللارتي الإيطالية في القرن الخامس عشر. أما الميم الحديث فيرجع تاريخه (المرجع) المحادثة أو ظرف تاريخي يتمثل في احتكار فرقة الكوميدي فرانسيز للتمثيل في فرنسا. والمسارح المرخصة في انجلترا. وهو ما كمل الممثلين خارج تلك الفرقة على التخايل على هذا الاحتكار عن طريق أداء تمثيليات بلا كلمات تصاحبها أغان للتفسير والشرح.

[33]ينظر د-جميل حمداوي –المسرح الصامت (الميم والبانتومايم) –اليوم 2022/06/07 –الساعة 12 :30 www.satahalantri.com

الميم هو أحسن تعبير عن تلك الصور التي تميز حركة جسم الانسان وتعبيره في حالات صحوه وأحلامه .... فالميم هو نوع من البلورة المجردة لمظاهر وتحولات الحياة التي لا تستطيع الكلمات. مهما تكن كاشفة ومعبرة. إلا أن تصفها فقط. لا تجسدها بعمق. [34]

كما أن على فنان المايم أن يجد دافعا لكل قسم ومقطع ووحده ونستطرد المؤلفة كثيرا في توضيح أهمية هذا الدافع الداخلي الذي لابد وأن يصحب كل حركة وايماءة يقوم بها الممثل والتأكيد على أن يطوره فنان المايم و ("يحس") به بشكل فعلي مما يذكرنا مرة أخرى بال " صدق داخلي" عند ستاسا فسكي ، تشير عبارة مدارس المايم إلى ثلاثة مناطق من العالم يتركز فيها المايم الشرق وايطاليا وفرنسا وهذه المدارس لها سمات ثلاثة مشتركة كل منها لها تقليد مايم قوي مرتبط بشدة بحضارة قومية وكل مدرسة لها أسلوب متفرد، وكل أثرت في المايم بقوة على المستوى العالمي.

- المدرسة الشرقية : وهي الأقدم من بين المدارس حيث تتميز بحبكات كوميدية بسيطة وشخصيات تمحلية وهي حرفية في المقام الأول وأسلوب الحركة يكون شبيها بالبالية ومايم الشرقية يتخلله إحساس بروح داخلية ، والملابس والموسيقا والماكياج تكون فيه متقنة ، والأثاث يتسمان بالبساطة المايم الشرفي مرتبط عن قرب بالمسرح الشرقي = أوبرا بكين والكابوكي والنو وعرائس بانراكوا - كلها تعتمد على المايم فالمايم الشرقي مقصود به إمتاع الجمهور بصريا والتأثير فيها عاطفيا لكن في أغلبه يمد المايم الشرقي الجماهير بوسائل تساعدها على المرور بتجربة إدراك ذاتي أكبر من خلال استخدام عنصري الزمن والثبات بوابات تنفتح على التقاليد[35]

-المدرسة الإيطالية: حرفية في الغالب وكوميدية في معظمها تتسم بشخصيات فظة وحبكات بسيطة وأسلوب الحركة يكون *فظا* وموحيا. ومبالغا فيه وهو يتكون من كوميديا مقرعة التهريج، والسقطات على العجيزة. وأخطاء إصابة الهدف.

هناك أساليب عديدة للكوميديا في أنحاء العالم والتي هي مبنية على المايم الايطالي. ويمكن وضعها في تسلسل من فظ للغاية، مثل السيرك إلى أقل فظاظة. مثل أعمال رد سكيلتون، أما الملابس والموسيقى والمكياج والأثاث فتتسم البساطة، ويمكن الإكسسوارات في المايم الإيطالي أن تكون متقنة للغاية.

---

[34]ينظر د-احمد محمد عبد الأمير –التمثيل الصامت بين المفهوم والتقنية –جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة.

[35]ينظر د-صالح سعد –الانا الاخر –ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة كتب ثقافية –يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت – العدد 274 ص 120-121

-المدرسة الفرنسية: هي الأصغر في المدارس الثلاثة وهي إما حرفية أو تجريدية، وتستقدم بشكل حسيا للمايم الكوميدي والجاد، وقد تطورت المدرسة الفرنسية من البالية الفرنسي، وشخصيات "كولومبين " و"بيرو" الإيطالية التي جلبها لفرنسا الفرق، الرحالة، ومن رد الفعل المضاد، للمدرسة الايطالية الفضة.

تتميز المدرسة الفرنسية بشخصيات صادقة وقابلة للتصديق، وحبكات متطورة جيدا ومتركزة حول صراع، أما أسلوب الحركة فهو عال تكنيكيا ويحتوي على خدع وايماءات ومشيات كثيرة تخلق انطباعات الواقع، بالنسبة للملابس والماكياج والمناظر والإكسسوارات والأثاث فإنها تبقى في الحد الأدنى، والموسيقى بشكل متكرر.

المدرستان الشرقية والإيطالية أقدم من المدرسة الفرنسية لكن ربما تكون هي الأكثر تأثيرا بين الثلاثة مدارس لأن المدرسة الفرنسية هي التي رفعت المايم إلى شكل فني خاص بها.[36]

أنواع المايم :

-المايم الحرفي littéral mime يتعامل مع قصة ويرتكز حول الحبكة عادة به شخصيات محورية (بطل) ، له قصة مبنية على صراع واضح وضوح مطلق ويخلق إيهام حرفي ، يجب أن يكون ممتع بصريا ، التقنيات الجسدية مصممة لخلق إيهام حرفي وعادة ما يتضمن وجود أكثر من مؤدي على المسرح.

- المايم التجريدي obstract- mime المايم التجريدي ليس له حبكة ولكنه يتعامل مع الصوت، ليس له شخصية محورية، يتركز في الرمزية، ويشير هذا النوع إلى الآداء بدون بنية محددة مسبقا أي أنه إرتجالي، وهدفه هو إثارة المشاعر أو جعل المشاهد يفكر.[37]

مكونات المايم :تنقسم مكونات المايم إلى قسمين أساسيين القسم الأول ويتضمن:

1-المؤدي أو الممثل: يشترط فيه قدرته على إيصال الفكرة إلى النظارة صبغا بدون نطق أي كلمة بل باستعمال الإيماءات وحركة اليد والجسد وتعابير الوجه.

2- الفكرة: مكون أساسي ثاني المقصود منه الموضوع المقصود تصويره حركيا.

3-المساحة أو المسرح: وهو مكون أساسي ثالث ضارورة ليس ثم بعد عنها.

---

[36]ينظر ماراقين شاردلوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) –شارع الجبلاية بالأوبرا –القاهرة -العدد 330 ص 65

[37]ينظر ماراقين شاردلوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) –شارع الجبلاية بالأوبرا –القاهرة -العدد 330 ص 65

4-الجمهور: وهو المقيم للأداء.

5-الأداء: الحركي التصويري.

القسم الثاني وهو مكونات الثانوية :

1-استعمال المناظر المصطنعة.

2-الملابس الرسمية والمعقدة حسب الفكرة.

3-الإضاءة المركبة.

4-المحسنات الجسدية المركبة.

5-الأثاث الحركي التصويري.[38]

2-التمثيل الصامت Panto mime

يعود أصل كلمة بانتو مايم إلى اللغة الإغريقية ، وهي مشتقة من كلمتين banto وتعني كل شيء mimomai وتعني أقلد ، ومن مجموع هاتين الكلمتين انبثق مصطلح البانتو مايم أو فن التمثيل الإيمائي الذي يعني فن التقليد أو فن المحاكاة لكل ما تحتويه الحياة ، إن الفنون كلها ، إما هو معلوم ، وليدة طموحات الناس لينقلوا ما يحيط بهم من أشياء وظواهر، وهذا الكلام ينطبق على المراحل المبكرة من تطور الفنون ومن المؤكد أنه في تلك المراحل المبكرة بذات كان يطلق اسم بانتو مايم على المشاهد الراقصة الصامتة والحركات والأفعال والإيماءات التي كانت كلها تجسد الحياة الروحية لتلك الشعوب القديمة عندما تريد أن تعبر عن سعادتها بعد انتصارها في المعركة ، أو عودتها من صيد وفير ، أو احتفالها بزفاف أو قيامها بالطقوس الدينية ، ولكن أهم تطور حدث في المفهوم الفكري لفن البانتو مايم هو ما جرى في القرن العشرين ، حيث توفرت للفنان مواد جديدة جعلته أكثر تفاعلا وإبداعا وتحليلا ودراسة ، وبالتالي أثرت على إبداعه في تجسيد الشخصية التي يمثلها.[39]

[38]ينظر حياة جميلي – المسرح الايمائي في الوطن العربي النشأة والتطور –مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والادب العربي – جامعة البويرة كلية الآداب واللغات والفنون – السنة الجامعية 2012-2013 ص 26-27

[39]ينظر علي العبادي –لغة الجسد او التمثيل الصامت او التمثيل الايحائي او فن البانتومايم المسرح الصامت (البانتومايم)

فن التمثيل الصامت أو فن البانتو مايم هو نوع من الحركات الإيحائية يؤديها فنان أو مجموعة فنانين على خشبة المسرح بهدف توصيل الأفكار والآراء والمشاعر بواسطة الجسم فقط ، وهو فن قديم تمدد جذوره إلى حضارة وادي الرافدين والحضارة اليونانية القديمتين ثم عصر النهضة فالعصر الحديث لكن لجذوره التاريخية

سمات خاصة يختلف أداؤه فيها عن العصر الحديث منها اختلاط الحركات والإشارات والإيماءات بصوت فيذكر سليم الجزائري في كتابه فن البانتو مايم أن (أول مصادر يعود إلى عام 270 ق م ، وهو سجل بثلاثة عشر نص تعرف بالميميامب ، mimiamb كتبها الشاعر اليوناني" هيروند " ، وكانت تلي ذلك مجموعة بيزنطية من 265 نكتة تحمل اسم قهقهات يمكن اعتبارها مجموعة من المواقف الكوميدية الإيمائية القاهرة) في حين أن البانتو مايم الحديث صار يؤدي بالحركات والإشارات وتغيير الوجه وأوضاع الجسد المختلفة من دون الكلام في العرض المسرحي أو ما يتخلله من مواقف .[40]

عاد البانتو مايم إلى الضهور على أحد مسارح باريس الشعبية المتخصصة في تقديم عروض الأكرويات على الأسلاك لا ضارت وجذب المتفرجين، وقررت فرق الأكرويات عدم استخدام لغة منطوقة، مقتصرين في عروضه على تقديم التمثيليات الصامتة

لقد أحرز الممثل (ديبورا) شهرة عظيمة إلا أن أسلوب التمثيل الصامت كان يتطلب مفردات وعناصر أفضل من السيناريوهات الشاحبة التي كانت تقدم تحت عنوان (بانتو مايم للتهريج) بمرور الوقت واشتهاد الممثلين واسرارهم ارتفعت مكانة التمثيل الإيمائي في إنجلترا وفرنسا خاصة بعد ضهور مسرحية (الابن الضال) الشهيرة ذات الثلاثة فصول المعتمدة على الآداء الصامت، وبذلك اعتبر نقاد المسرح أن هذا النجاح هو المقدمة الأولى للتمثيلية الإيمائية الحديثة.[41]

لقد مر فن البانتو مايم خلال تطوره التاريخي بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى وهي مرحلة التقليد والثانية هي مرحلة التصميم والثالثة هي مرحلة المنهجية التي لها مدارسها ومذاهبها ... وفي الحقيقة أن هذا التقسيم التاريخي الى مراحل إنما هو إجراء شرطي لا يمكن أن يحدث خارج إطار القواعد العامة التي يخضع لها كل فن.

الاسلوب التقني في (البانتو مايم)

[40]ينظر نجاح هادي كبة –فن التمثيل الصامت –اليوم 2022/06/04-الساعة 30: 12 www.azzaman.iraq.com
[41]ينظر ليندا البانتومايم (بدرة المسرح على الأرض) اليوم 2022/06/09الساعة 35 :08 https://www.akhawia.net

تؤدي هذه التقنية الى خلق الطيرازية التي تتميز بها هذا الفن الصامت وتمكن المتلقي من رؤية واضحة للحركة.

1التحريف النسبي لإبعاد الحركة وسمكان المادي على أن يراعي شرط الدافع المحرك لإنتاج الحركة والتشكيل المكان المفترض

2 التكبير والمبالغة أي أن يكبر الممثل كل أفعاله وإيماءاته وردود أفعاله أكبر من حجمها الواقعي، شرط وجود دوافع تحركها

3 قصديه التأثير أو ما يسمى ب (الإيضاح والتأكيد)، وهي انها إيماءة وظيفية تتجاوز حدود الإمتاع البصري لتؤدي آثارها من خلال الإفصاح عن فدوى فكرة أو فلسفة العرض، أي أن يفرق الممثل بين أفعاله والحقيقة، ويفرق بين الأفعال، ويكمل كل إيماءة يقوم بها قبل أن يبدأ بإيماءة التالية، وأن يفرق بين أجزاء الفعل، والتأكيد يتم من خلال إدخال أفعال مرافقة الفعل الأساسي

4 الطابع المجازي الشعري، الذي يفترض الابتعاد النسبي عن محاكاة الواقع دون إنكار حيثياته في مقاطعة وعلى نحو يمكن معه للمتلقي من ان يعطي سلسلة معان افتراضية وصولا إلى المعنى النهائي المحمول في الطابع المجازي او الشعري، الأداء الحركي الإيمائي أداء غير واقعي، وليس نسخا للفعل الواقعي، فالركض والمشي وصعود سلم وهمي .... يتم أداء تلك الأفعال من خلال الإيماءات التي تدل على الفعل يعطي هذا النوع من حالات المشي إحساسا بالمسير لكن الشخص ثابت في مكانه مع القيام بحركة تبدو وكأنه في حالة المسير.

5عنصر التوقيت أي تحديد نقطة البداية والنهائية لكل ايماءة بمعنى آخر ضارورة إضفاء طابع الانتظام على كلية الإيماءة، لكل تصبح أكثر دلالة وجمالا وابتعادا عن الفوض والتشتت.

6 التجريد النسبي للشكل، وهو لاياتي هنا لأجل التعبير الجمالي فقط بل لفتح المجال واسعا لتعددية الدلالات، والتي تعوض بالتالي غياب اللغة اللقطية في العرض وتنشط حاسة البصر للمشاهد إلى أعلى درجاتها.[42]

يعتمد فن البانتو مايم بدرجة الأولى على الحركات والإشارات والإيماءات وتختلف الإيماءة عن الإشارة بالإيماءة حركة تزدر عن أحد أعضاء الإنسان ويتم من خلالها التعبير عن موقف بطريقة سلبية أو إيجابية تحل محل الكلام، ويعد البانتو مايم وسيلة لترجمة الكلمات باستخدام الإيماءة، فالإيماءة حركة لها كلمة محددة أو مغزى مهني، والإيماءة في البانتو مايم يجب أن تؤثر وتشير وتقنع.

[42]ينظر د-احمد محمد عبد الأمير –التمثيل الصامت–جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

وللإماءة دور كبير في التمثيل الصامت، فهي تعتبر الأكثر استخداما في البانتو مايم في حالات وانفعالات الشخصية التي يمر بها الممثل أثناء، آداء دوره وهو في حاجة إلى آداة لتعبير عن تلك الحالات بأدق التفاصيل

أي أنه يحتاج إلى حركات جزئية، مثل ملامح الوجه أو حركات الأصابع، وهي ضمن الحركات الإيمائية، وعند إظهار إيماءة ما يجب أن تكون واضحة ومفهومة، وتدل على شيء معين.

في كثير من الأحيان نرى الممثل البانتو مايم واقف لا يتحرك، ولكن نراه يعبر عن حالة معينة، عن طريق الإيماءة، مثل حالة الحزن، فهو يعطي دلالة الحزن عن طريق ملامح الوجه، والإيماءة وكذلك في حالة الغضب، أو الفرح.

إذا الإيماءة الحركية والإشارة، هي من الأدوات المهمة التي يجب على ممثل البانتو مايم أن يتقنها بشكل صحيح، وأن التمثيل الصامت بحد ذاته هو مجموعة من الإيماءات والإشارات الدالة على شيء معين، فممثل البانتو مايم يحتاج إلى خبرة واسعة في استعمال جسد مرن ومتدرب، ويحتاج إلى استرخاء تام لعضلات الجسم، وخاصة الوجه، لأنه المنطقة التي تعد الأكثر أهمية لخلق الإيماءات، وكذلك يحتاج إلى خيال واسع في مجال الحركات الجسدية.[43]

3-التمثيل الصامت:Mimos

تتصنف كلمة الميم Mime الى الكلمات اليونانية Mimos بمعنى المحاكاة أو التقليد، فهي تسمية لنوع خاص من العروض المسرحية القديمة بل إنها تعد من الأشكال المسرحية على الإطلاق، وقد أطلقت هذه التسمية على نوع معين من الدراما الشعبية في اليونان القديمة، وهو عبارة عن مشهد قصير ذي مضمون واقعي هجائي، ظهر مرتجلا في البداية، بحكم شعبية حتى أعطاه الشعراء شكله الاتيني (وكان سوفرون السيراكوزي، القرن الخامس ق.م هو أول من كتب مسرحية ميمية).

الميم والبانتومايم لم تظهر إلا حديثاً وغالبا ما تتم هذه الفاصلة بالرجوع إلى الأصل الذي نشأت عنه كل تسمية وإلى ما إكتسبته من مميزات خلال عملية تطورها التاريخي، فالبانتومايم الذي يرجع ظهوره كنوع من الباروديا او المحاكاة التهكمية ضد المسرح الكلاسيكي الجديد، يصبح في تطوره الصيغة الأقرب إلى معنى المحاكاة، التقليد بينما يصعد الميم موغلا في سماء الرمز والتجريد ليصل غير إبداعات أبرز ممثليه المعاصرين (دلاكروا، مارسو، جان لوري) تعتمد على الإيماء الذي لا يقلد وضعا معينا.

[43] ينظر توخيب احمد – ماهية تداعيات الأداء الحركي في عروض البانتومايم (في مهرجان الحدباء – المسرحي الأول)

يضع ممثل Pantomime لنفسه تسلسلا نصيا إيمائيا وحركيا معيناً، فهو يعني في الواقع بعرض التاريخ أو القصة، كما أوضحنا سابقا .... بينما يعني الميم بعرض تلك الصور، والخيالات التي تتراءى للفنان كنوع من الإلهام الخلاق الذي يوحي إليه، وأخيرا فإن الميم قد لا يكون إلا فرديا، او فلنقل إنه لا يبلغ ذروة إمكاناته إلا في حالات التعبير الفردي، بينما قد يحقق البانتومايم ذاته من خلال الأداء الجماعي او الفردي.... هذا ونتيجة لما لاحظناه من ميل الميم جهة الرقص (او جهة شاعرية الحركة) فغالباً ما يوظف في الباليه الكلاسيكي كإيماءة أو وضع تقليدي تجريدي.... وفي هذه الحالة فإنه يؤدى مع الموسيقى المصاحبة وغالباً ما يختلط بالرقص.[44]

[44]ينظر د-صالح سعد –الانا الاخر –ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة كتب ثقافية –يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت – العدد 274 ص 119

المطلب الثالث: الفرق بين المايم والبانتومايم

المايم والبانتومايم هي أشكال فنية بحيث يعني الأول "ال مايمMime "التمثيل بالحركة والإيماءة وبدون كلام ملفوظ أما الثاني "البانتومايمpantonime "يعني المسرحية الغنائية الراقصة وهذا ما يستخدم في المسرح الإنجليزي هذه الأيام ومع هذا فهناك اختلاف بين المنظرين الفنيين مازال مستمرا.

البانتومايم في الثقافة اللاتينية هو مسرحية ايمائية ذات موضوع واحد وهي لتقليد اغريقي روماني والمايم هو الممثل في هذه المسرحية. أما في الثقافة الأنكلوسكيمونية فهو حفلة خاصة بعيد الميلاد

ومخصصة للأطفال فيه غناء وألعاب ومهرج. لكن العرض الايمائي ليس دائما مسرحية ذات موضوع واحد وعليه انعقد في فرنسا سنة 1976لقاء عالمي للإيمائيين تم على هامشه مناقشة التسميات فاتفقوا على ما يلي: البانتومايم هو المسرحية الإيمائية والمايم هو الممثل. أما العرض الذي يشتمل على عدة مشاهد مستقلة فهو "عرض إيمائي "والفن كله يسمى "فن المايم "لكن حتى الآن لا يزالون يخلطون بين هذه التسميات، يجب التفرقة بين "التمثيل الصامت"و"البانتومايم" التمثيل الصامت هو أن تجلس أمام التلفزيون وتقوم بكتم الصوت فأنت بذلك ترى مشهد متكامل. ولكن دون صوت أما البانتومايم فهو أن تكون أيدي الممثل خاوية فهو يستطيع أن يصنع معك بخيالك العالم الخاص به ويجسد معك الأشياء فلاعب أو ممثل البانتومايم يفكر يؤدي والمشاهد عليه التخيل.

لإيضاح اهم الفروقات البنائية بين ممثلي"البانتومايم" و "المايم"نمثلها كما يلي:

البانتومايم	المايم(موضوعي –جسدي-ذاتي)
1-ممثل ايمائي ابيض الوجه او اقناع (عادة) – الأداء فيه شروط وتقاليد (اعراف) –تستخدم ايماءات الايدي بشكل مميز مع وضعيات الجسد.	-ممثل ايمائي بلا مكياج او بلا قناع, الأداء فيه على نوعين تجريد عالي (المايم الجسدي) ، و ايمائي قريب الى الأداء التمثيلي الواقعي (المايم الموضوعي) –و ايماءة تملك جانبا نفسيا وجدانيا ذاتيا (مايم ذاتي).
2-تفادي الأصوات والالفاظ بشكل تام مع السماح باستخدام بعض القطع الديكورية والاكسسوارات.	-في المايم الموضوعي تستخدم الالفاظ الى جانب استخدام المجاز الحركي ، و عدم السماح باستخدام قطع ديكورية او اكسسوارية بتاتا في المايم الجسدي.
3-تمثيل صامت بشكل تام ويطلق عليه قديما (1706) بالعرض الاخرس.	-يصاحب مؤيدي المايم الموضوعي أحيانا ممثل اخر يتكلم بالنيابة عنه.
4-لا ينطقون بألسنتهم لفظا واحدا ، و لكن نادرا ما كانت تخلو من الكلام او الأغاني او الموسيقى الصادرة عن الآلات.	-استخدام الراوي في المايم الموضوعي ، و الأصوات من اطراف الجسم باخر او النقر على أرضية المسرح في المايم الجسدي ، و تعد الأصوات الفريدة في العرض نوعا من (المايم الصوتي) و الذي من رواده (كوبو) (ديكرو) .
5-دلالة المرونة تتسم بالمرونة و الوضوح و الانفتاح القراءاتي (الحسي و الوجداني و العقلي و الحدسي).	-دلالة الايماءة في المايم الجسدي تتسم بالعتمة و عدم الوضوح و تسمح بانفتاح تأويلي حدسي عالي ، و تكون دلالاتها بيضاء (يكون نص العرض فيه مفتوحا).
6-لغة تجسيدية ، تتنوع الايماءة فيه بين التجريد النسبي و المحاكاتية التصويرية التي تصل الى درجة الايقنة أحيانا .	-المايم الجسدي لغة تجريدية تنزع نحو الشكل التجريدي ، و الايماءة فيه تتسم بالتجريد العالي تتراوح بين الاحتياطية و العرفية (الاحالية) ، بينما المايم الموضوعي اقل تجريدية و اقرب الى الأداء التمثيلي الواقعي
7-قواعده اما كوميدية او مأساوية او هزلية .	-في المايم الجسدي يصور الممثل مصنعا او شجرة او ماءا او ريحا او نارا ، يولد رموز الحياة ، فالأداء اكثر حرية ، بينما في المايم الموضوعي ،يصور شخصيات واقعية .
8-اقرب الى المجتمع ،فن يحدد مكان الانسان مع امثاله في المجتمع (اكثر شعبية) .	-المايم الجسدي لغة أحيانا مجهولة عند الجمهور و لغة الأداء اكثر تجريدية (اقل شعبية) بينما في المايم الموضوعي لغة شعبية .

المبحث الثالث :خصائص الأداء التمثيلي الصامت

المطلب الأول: التمثيل الصامت بين الأداء والدلالة.

تكون تقنية أداء الممثل الصامت يكون الأداء محددا وملموسا ومبنيا على الحياة، والمؤدي يتحرك ليتقدم الوجود وموضوعاته عبر الحركة العمودية المتمسكة بالأرض ويعمل بالمشي وليس بالقفز، يتعامل الممثل مع التجريد واللاتماثل، والتنويع في المتغيرات والايقاع والاستخدام. فن لا يقوم في الطاقة والحركة العشوائية، فان الفعل والهدف القصد الدقيق بعيداً عن الشكلية الزخرفية والتظاهر الأدائي، الممثل مؤدي يمشي في مكان ما إلى جهة ما محددة (من، أين -الى أين) الممثل مؤدي رياضي مرن يتقن تقديم شكل الحركة الايمائية .

قيمة التعبير عبر (الوجه -الهيئة -وتقاليد التمثيل الصامت) يخلق عبر الجسد عالم ايهامي من حوائط غير موجودة وهواء يبدو صلبا، منهجه يتسم بالاقتصاد والايجاز (الايمائي، والموضوعي والحسي). [45]

الممثل الايمائي العنصر الرئيسي في العملية المسرحية ويقف في مقدمة عناصر العرض. وتنبع من قدرة الجسد على الأداء في خلق سينوغرافيا العرض وسط الفراغ المكاني والدلالي فجسده يخلق المكان ويشكل جزء من الفضاء والفعل عنده هو روح التمثيل....

يتميز أداء الممثل بإعداد الشكل الظاهر الخاص بالشخصية، لأن ملامح الشكل الظاهر لا يحتاج إلى جهد خاص من الممثل لكي يلتحم مع الجانب الداخلي لدوره وأن تغير هيئته يعطي مساحة أكبر للتأويل، وتحريك الذاكرة الراكدة لدى المتلقي لتصل إليه المعلومة المهمة .

يعتبر تكنيك الممثل وظيفي ومبرر و منطقي الفهم ومعنى الشخصية، اذ جاء الأداء التمثيلي في مسرحية فاوست حاملا لأكثر من دلالة، وبحضور بعض سمات العجائبي كضرورة فنية، كتعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة تختلف حسب الشخصية.[46]

لقد عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة على حساب الكلمة لتتراجع بذلك قيمة النص أمام لغة الجسد التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية وتجسيدها على الركح المسرحي فجاءت الحركة موحية محملة بالرمزية والدلالات التي من شأنها إيصال الفكرة للمشاهد في شكل أبلغ وأدق من الكلمة من جهة وامتاع المشاهد لما تحمله من خفة وحيوية ونشاط لينكب جل مخرجي القرن

---

[45] ينظر د-احمد محمد عبد الأمير –جماليات العناصر السمعية للعرض المسرحي الصامت في العراق –مجلة جامعة بابل – العلوم الإنسانية – المجلد 30 العدد 4 السنة 2012

[46] ينظر شعبان رجب عبد الرزاق –الاستغلالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي –مجلة جامعة الانبار للغات والآداب –السابع والعشرون –كانون الأول 2018

العشرين على اللغة الجسدية والتعابير الجسمانية والإيماءات ومن بين هؤلاء المهتمين بالحركة نجد جوردون كريج الذي يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية.[47]

يعرف العلم الإيماءات بمعناه الواسع بأنه علم يذهب جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسم، فالإيماءة هي حركة العين والأطراف ووضعية الجسد وحركاته المختلفة والإيماءة ليست ظاهرة سطحية بل هي ظاهرة متكاملة تحمل في داخلها دلالة عميقة والإيماءات بشكل عام، بما في ذلك الإيماءات العفوية ليست ايماءات مفرغة من معنى (مجرد). وإن كان بعضها لا يعني شيئا محددا فالنفس البشرية ملحقة هي الأخرى بالجسد وليس العكس. والجسد عبارة عن مجموعة من الخلايا المتنوعة، تطلبها وتتحكم بها الخلايا العصبية. غير أن الحركات العفوية (الإيماءات) تستعصي على (الضبط، ولا ينقصها سوى الكلمات لتعبر بصراحة عن الحقيقة التي يحاول الخطاب المعلن أن يخفيها باستمرار.[48]

الأداء التمثيلي الصامت في المسرح الدلارتي وتصميم حركته كان قد اعتمد على فكرة عمل محددة سلفا، وهو آني ارتجالي معتمد على قدرة الممثل وخبرته الأدائية من هذ المنطق تصبح البنى الإيمائية ذات دلالات معرفية عقلية ارتجالية تركت إلى مرونة الأداء.

كما اعتمد المسرح الهندي على اشعار (الرامايانا)و(الماهاباهارتا)والعنصر الأساسي في الحركة والإيماءة والرقص، اذ لا أقنعة ولا ديكور أو مناظر تعين الممثل على إيصال المعنى فالمنصة مكشوفة توحي بثقل المهمة على الممثل الراقص، ومهاراته الجسدية العالية وفي ذلك دلالة واضحة على الرغبة في اكتشاف إمكانية الجسد الأدائية وقدرتها على الالتصاق بالتعبير الدلالي المحمول في بنيتها كشفرة دلالية جمالية ذات طابع وجداني واضح.

الإيماءة لدى الإنسان الرافيديني في الاحتفالات الاكتونية الصامتة، كانت ذات دلالات عقائدية مرتبطة بأغراض دنيوية أكثر من أية دلالات أخرى، وهذا يعني بأن التمثيل والرقص الايمائي الصامت كان مقتصرا

[47] ينظر نواري بن حنيش –الايماءة ورمزية الحركة في المسرح التجريبي –مجلة افاق العلوم –جامعة زيان عاشور الجلفة -17 ديسمبر 2019- المجلد 05-ص 86 www.arab-pestivals.com

[48] اليوم 2022/08/08 الساعة 20 : 19

على هذا العرض بل أن العرض كان الدافع الاول وراء نشوء التمثيل الإيمائي المعبر فيها بعد عن البعد أو الغرض الجمالي.[49]

عرف الرومان نوعان من البانتومايم الأول يعرف في الشوارع ويقدم نقدا للأعراف والتقاليد الاجتماعية، ويعرف ب"بانتومايم الشوارع"، وهو ماجن ولاذع في النقد والأسلوب الفني، كما يشارك في أدائه راوي أو معلق يوضح مقاصد العرض، والثاني يعرض في القصور أو المسارح الصغيرة التي يحضرها النبلاء والخاصة من الناس والحكام، ويتسم بالضبط والتنظيم ويتناول القضايا السياسية ويعرف ب"بانتومايم القصور".[50]

[49]ينظر وليد مانع دغر – دلالات الرمز الجسدي لأداء الممثل في عروض المايم – مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية – المجلد 29-العدد 1 سنة 2021

[50]ينظر الدكتور محمد امير – التمثيل الايماني الصامت بين الأداء والدلالة –مجلة جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

المطلب الثاني: أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي.

نشا فن التمثيل أساسا بدافع من غريزة المحاكاة، وعلى غرار انتشار فن التمثيل في العالم شاعت كذلك لغة الأجساد، كمفهوم شمولي يمعن لكافة البشر فهمها وبالأخص في العرض المسرحي، حيث ظهر أن وسيلة التعبير المرئية الذاتية للفنان دوما ما ترتكز على جسده بجانب مكملات أداء جسده من العناصر البصرية الأخرى، إلا أن جسد الممثل قد شكل نقطة انطلاق ديناميكية، لتفعيل باقي عناصر العرض. وغالبا ما يتمكن المشاهد من إدراك معاني حركات الجسد دون كلمات، كونها حركات خاطبت الحواس مباشرة دون قيود، ما يجعل المشاهد يسهم بكل مشاعره بما يراه واستطاع الفنان من خلال حركات جسده أن يحقق خطابه البصري وفي ذات الوقت ميزت حركة الجسد كل ممثل عن غيره، على الرغم من وجود تشابهات كبيرة بينهم. سواء في الأفعال أو السلوكيات، وثبت أن مفهوم جسد الممثل على خشبة المسرح لا يكن ثابتا في جميع العروض. [51]

إن لغة الجسد هي لغة تواصل لاستخدام الكلمات وتعني قيام الإنسان بأي فعل يقوم شخص اخر باستقاء معنى محدد منه، والسلوك غير اللفظي من الأمور الدقيقة والمعقدة إلا أنه من الممكن فهمه وإدارته في حال استخدام عدد من القواعد والمهارات. ويحتوي الاتصال غير اللفظي على الإشارات والعلامات المتعلقة بكل من الاستمتاع، والابصار، والاحساس وتستخدم الأفعال غير اللفظية من أجل تعزيز أو استبدال الرسائل أو التناقض المعتمد مع تلك الرسائل ويمثل التواصل غير اللفظي ما يقارب من 60٪من المعاني خلال عملية التواصل بين الناس، حيث يساعد على فهم لغة الجسد وتقريب العلاقات مع الآخرين.[52]

بما أن لغة الجسد هي عبارة عن تعبير أو فعل وضع جسمي اصطلحت عليه الجماعة اللغوية، ومن خلال هذا التعريف الذي يحدد ظاهرة الإيماءات والإشارات الجسدية يجب أن نذكر العناصر التي تكون:

-تصدر لغة الجسد عن أعضاء الجسم كما تصدر الأصوات الكلامية عن أعضاء النطق مثل الرأس والحاجبين والشفتين والرقبة والأصابع وغير ذلك.

-قد تكون الإيماءة أو الإشارة بعضو جسمي بالتعاون مع شيء آخر مثل الإمساك بالعصا أو العلم أو أي شيء آخر يحمل دلالة اصطلاحية.

[51] د-جميل حمداوي – المسرح الصامت (الميم والبانتومايم) –اليوم 2022/06/07 الساعة 30: 12 www.satahalantari.com

[52] د-احمد محمد عبد الأمير –التمثيل الصامت بين المفهوم و التقنية –جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

-تصدر الإشارة الجسمية من عضو واحد منفرد أو عضو من بين أعضاء الجسم كما نرى في حالات العض بالأسنان على الأصابع إشارة الندم، أو ضرب كف بأخرى إشارة تعجب ،أوالاستنكار للرجل ،أو ضرب الصدر أو الخد بالكف إشارة التعجب أو استنكار للمرأة .

-يتميز الجانب المكتسب من لغة الجسد بالاصطلاحية حيث تتحدد دلالتها من خلال الاتفاق المشترك بين أفراد المجتمع الواحد الذين يستعملونها بشكل متكرر في موافق معينة ،ونلاحظ أن هذا النوع من الإشارات يختلف من مجتمع لآخر.

-يتميز الجانب الفطري أو الغريزي من الإشارات والإيماءات بالعالمية لأنها تكون مفهومة للمتكلمين وغير ذلك ،ونجد المتكلم يستعمل هذه الإشارات عندما يخرج من بلد لآخر لا يعرف لغته.

-مصاحبة الإشارة للكلام لتوضيحه أو تأكيده أو إكماله ،كما أنه يمكن أن تكون بديلا عنه ،في حالات معينة يتحرج الإنسان من الكلام ،أو لا يقدر عليه لسبب أو لآخر.[53]

تتناول دلالات اللغة الجسدية للممثل في الملتقى بين الطريقين (تاريخي وجمالي) مركزة على بعد واحد، من أبعادها الأداء التمثيلي والبعد الجسدي بوصفه مسؤولا أوليا عن التعبير عن المعاني والدلالات في العرض المسرحي إلى جانب عناصر أخرى بعضها يرتبط بالممثل نفسه من حركة وإيماء وكلمة ونغمة وماكياج وملابس والبعض الآخر يكون خارجه مثل الإكسسوار والمناظر والإضاءة [54].

يعتبر جسد الممثل ولغته التعبيرية الدالة موضوعا مهما من موضوعات الدراسات العلمية التي تدور حول فن الممثل من ناحية كما يتخذ مكانة واسعة النطاق في دراسات علم الدلالة من ناحية أخرى.

ولهذا فإن جسد الممثل وهو يتحرك على الخشبة لايتخذ من شكله الخارجي وتحولاته هدفا خالصا للتعبير (فيزياء الجسد) عبر حركاته والمشاعر الداخلية للشخصية الدرامية من خلال الأفعال ومجمل السلوكيات والتصرفات، فان كان الممثل يعتمد بالدرجة الأولى على الشكل الخارجي دون الاعتماد على الجانب النفسي، أعماق الشخصية فمن المؤكد أن أداءه سوف يصبح ميكانيكيا.

ونتيجته أن الممثل يعمل بجسده بالدرجة الأولى وهو الشكل الخارجي وأحيانا يجعله مقرونا بالحالات الانفعالية للنفس، وان يوحد بينهما.

---

[53] ينظر د-صالح سعد –الانا الاخر –ازدواجية الفن التمثيلي –سلسلة كتب ثقافية –يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت – العدد 274 ص 120-121

[54] ينظر ماراقين شاردلوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) –شارع الجبلاية بالأوبرا –القاهرة -العدد 330 ص65

ويستطيع أن يعمل بجسده فقط دون الحاجة لحالاته النفسية، وحتى بدون الكلام ويحقق المتعة الفكرية والجمالية، والممثل وهو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة، ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه ومنه يتشكل جسد الممثل عبر الممارسة والتعبير، ليكون أداة لإيصال بكل محمولاتها من صور وأفكار للمتفرج.[55]

يعد المسرح لقاء مباشر حيا يقابل فيه الممثلون الجمهور وجها لوجه، وهذا ما يحدث التأثير المتبادل بين الجمهور والممثلين، وتكون المسافة ووضعية المنصة في هذ التقابل الثنائي محددة العلاقة بين الممثلين والعرض، كما أنه هناك علامات وأفعال غير لغوية شائعة في العرض المسرحي ومشتركة بين الممثل والجمهور وهي:

1-الضحك :يعتبر الضحك من التعبيرات السمعية التي تصل عن طريق السمع لكونه عنصر أساسي في الحياة وينشط الضحك في المسرح الممثلين والجمهور باعتباره أداة للتواصل والتخاطب الاجتماعي.

2-القلق :يقصد الظاهرة التي تسود الجمهور أثناء العرض فتؤثر بالإيجاب أو السلب على الممثل، وقد يؤثر بها الممثل على جمهوره، فالممثل المتميز يستطيع أن يجعل المشاهد تواقا إلى مواجهة التهديد الذي وراء أكثر مشاهد الخوف أو الموت فيشعر معه بالقلق ويعبر الجمهور مشاركا قويا يقلق لقلق الممثل ويشعر بالسعادة لأنه يتغلب على هذ الشعور.

3-التصفيق: ينتمي إلى لغة التعبير التي يلجأ إليها الإنسان لتعبير عن المعاني التي يود الوقوف عليها كما يعد تعبيرا عن صخب ما للفت النظر، فالجمهور يرد ما يأخذه من العرض المسرحي في صورة انفعالات ومشاعر إنسانية حية وهو حركة وبث الصوت في الوقت نفسه وإشارة مرسلة من جمهور في قاعة إلى ذوات على خشبة هم في أمس الحاجة إلى متنفس على الأقل والتصفيق سواء أكان تعبيرا سلبيا منشؤه التبرم والضيق، أو تعبيرا إيجابيا مبعثه الاعجاب فهو في حقيقة لا يعدو إلا أن يكون إبداء رأي ضمني نقدي نحو رسالة الممثل الموجهة إلى الجمهور.[56]

[55]ينظر ماراقين شاردلوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت (فهم وأداء الصمت المعبر) –شارع الجبلاية بالأوبرا –القاهرة -العدد 330 ص65

[56] ينظر حياة جميلي – المسرح الايمائي في الوطن العربي النشاة والتطور –مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والادب العربي – جامعة البويرة كلية الاداب و اللغات و الفنون –السنة الجامعية 2012-2013-ص-26-27

المطلب الثالث: أشهر ممثلين التمثيل الصامت في العرض المسرحي

***مارسيل مارسو :**

يعتبر الفنان المسرحي مارسيل مارسو أعظم فناني المسرح الصامت في العالم، عاش وسط شهرته العالمية كأهم فنان بانتوميم في العالم، ومع أنه لم يخف تأثره الكبير بالفنان شارلي شابلن إلا أنه كان مصدر تأثر عدد كبير من الفنانين، وفي مقدمتهم الفنان الأمريكي الشهير مايكل جاكسون والذي يعتبر مارسو أستاذه الأول.

ولد مارسيل مارسو عام 1923 في مدينة ستراسبورغ، وشجعه والده الذي كان يعمل قضايا على دخول عالم المسرح والموسيقى منذ صغره، وأجبر على مغادرة مسقط رأسه غداة الاجتياح الألماني لبلاده في الحرب العالمية الثانية، ويعود له الفضل في إعادة تشكيل شخصية ممثل الإيماء الحديث وبخاصة لناحية شكله وهندامه والطلاء الأبيض على الوجه، وقد واصل تقديم عروضه مصرا على العطاء للفن الذي أحبه حتى اللحظة الأخيرة.

ومنذ بداية شهرته كممثل صامت ابتدع مارسيل مارسو شخصية المهرج "بيب " التي اعتبرت معادلة لشخصية "شارلو" عند شارلي شابلن ومن خلال شخصية 'بيب'اعتبر مارسو اشهر الممثلين الإيمائيين وهي شخصية ترمز للإنسان العادي في مواقف متناقضة ومتعددة ، وعن هذه الشخصية قال مارسو "أشعر بأنني سجين داخل فني ، فالجمهور لا يحب مني أن أتكلم او أكشف عن ملكياتي الخاصة أو أتقمص شخصية أخرى خلاف شخصية "بيب" أو أن أتجاوز نطاق الإيماء المتميز الذي أبدعته "و الجمهور لا يستشعر ارتياحا لأي (مارسو) او غير ذلك الذي إعتاده وصار مألوفا لديه .وكما المبدعين لم يسلم مارسو من هجوم النقاد عليه إذ إتهموه باستعمال وجهه كثيرا في عروضه و استعمال الشخصية نفسها في كل مرة لكن مارسو لم يكن يتجاهل نقدهم بل كان يسمع ما يقوله النقاد حول عروضه الفنية ، ومن ثم يرد عليهم بلعب أدوار حديدة متحديا إياهم بكل ما لديه من موهبة ، ولم يكن عرض "الأقنعة"الشهير و الممتع سوى واحد من وسائل مارسو التي تحدى فيها النقاد أنداك مؤديا من خلاله شخصيات كثيرة مغيرا ملامح وجهه بسرعة أمام الجمهور ومتنقلا بين الشخصيات.

كانت فرقة مارسو الإيمائية الوحيدة في العالم التي استطاعت دخول أكبر المسارح البارسية وأهمها ومن ثم المسارح العالمية لتقديم عروضها بنجاح.[57]

[57] ينظر طه عبد الناصر رمضان – www.alarabiya.net اليوم 2022/06/09 الساعة 00 : 11

***جاك ليكوك:**

ولد في باريس 15 ديسمبر 1991-توفي 1999، كان ممثل مسرحي فرنسي ومدرب ، اشتهر بأساليب التدريس الخاص به في المسرح المادي رو الحركة و التمثيل الصامت التي قام بتدريسها في المدرسة التي أسسها في باريس و المعروفة باسم المدرسة الدولية للمدرسة جاك ليكوك ، قام بالتدريس هناك من عام 1956 حتى وفاته، كان جاك ليكوك معروفا كمدرب الحركة الوحيد الجدير بالملاحظة و المعلم المسرحي الذي يتمتع بخلفية مهنية في إعادة التأهيل الرياضي.

عندما كان في سن المراهقة ، شارك ليكوك في العديد من الألعاب الرياضية مثل الجري و السياحة والجمباز ،انجذب بشكل خاص من الجمباز ، وصف ليكوك حركة الجسم عبر الفضاء كما تتطلبها الجمباز لتكون مجردة لجنة توصل إلى فهم إيقاعات ألعاب القوى كنوع من الشعر الجسدي ، الذي أثر عليه بشدة بعد العديد من جلسات التمرين، وجد ليكوك أنه من المهم إعادة التفكير في فترة التمرين و الروتينيات المختلفة، التي قام بها وشعر أن القيام بذلك يحسن عقله و عواطفه، في عام 1937 بدأ ليكوك في دراسة الرياضة و التربية البدنية في كلية بابا تيل خارج باريس، حصل على درجات علمية في السباحة و ألعاب القوى في عام 1941، التحق ليكوك بكلية المسرح الفيزيائي حيث التقى جان ماري كونتي بالصلة بين الرياضة و المسرح عن صداقة مع 'أنتونين أرتود' و 'جان لويس بارولت'وكلاهما ممثلين و مخرجين.

يهدف إلى تدريب ممثليه بطرق تشجيعهم على استكشافا طرق الأداء التي تناسبهم بشكل أفضل كان تدريبه يهدف إلى رعاية إبداع المؤدي، بدلاً من منحهم مجموعة Lecoq مقننة من المهارات مع بقاء الطلاب في مدرسةvia لفترة أطول حقق ذلك من خلال التدريس بأسلوب المعروف أيضا باسم الطريقة السلبية تكون استراتيجية التدريس هذه بشكل أساسي من تركيز انتقاداته على الجوانب الأفقر أو غير المقبولة من أداء الطالب، يعتقد أن هذا سيسمح للطلاب باكتشاف كيفية جعل أدائهم أكثر قبولا بأنفسهم.[58]

[58] ينظر مراد www.elsaanews.com اليوم 2022/06/09 الساعة 30 : 11

***إتيان ديكرو :**

19 يوليو 1898 في باريس، فرنسا توفي ف 12 مارس 1991 في بولوني بيلانكور، كان ممثلا فرنسا، ابتكر العديد من القطع مستخدما جسم الانسان كوسيلة أساسية للتعبير.

بدأ حديثا التمثيل الصامت ثم طور أسلوبا شخصيا أصليا للحركة، ويشير فيلمه 'التمثيل التماثلي 'المبكر إلى منحوتات 'رودين' في وقت لاحق تم تسمية المزيد من الأشكال البلاستيكية ' التمثيل المادي الجسدي 'كمفكر ومنظر استند تدريبه الجسدي جزئيا على ما يسميه الراقصون المعاصرون 'العزلات ' حيث تتحرك أقسام الجسم في تسلسل محدد وجزئيا على فيزياء التعويض المطلوبة للحفاظ على توازن الجسم عندما تحول مركز الثقل .

لقد أراد تجنيد طلاب آخرين في شركة التمثيل الصامت لكن الطلاب الممثلين لم يكونوا مهتمين جدا، عندما أغلق Decroux في 1924 قام Vieux colombier بالتدريس في مدرسة التمثيل الخاص ب * جان لويس بارولت* أيضا إلى المدرسة وعمل Atelier الاثنان عن كتب لمدة عامين وأنتجوا قطع مايم جسدية بشكل فردي وجماعي.

لقد وجد ' إتيان داكرو ' نوعا جديداً من التمثيل الصامت أطلق عليه "التمثيل الصامت الدرامي الجسدي" والجدير بالذكر أن إتيان ديكرو يعد الأب الأول للتمثيل الصامت في العصر الحديث، وقد اعتمد في منهجه على الإمكانات الجسدية للممثل فقط، مدربا إياه على تحقيق الحركات باستخدام خط القوة لفترة زمنية تمتد بثلاثين عاما متواصلة، حتى يتحقق هدفه بالعثور على ممثل التمثيل الصامت الذي يحمل قلب شاعر وذهن الممثل وجسم بطل رياضي، ولم يهتم بالعناصر المسرحية الأخرى مثل الموسيقى والإكسسوارات والديكور.... إلخ وقد قام بوضع مجموعة من التدريبات اعتبرها مبادىء أساسية لممثلي ومنها التدرج والأوزان المضادة والعزل والتأليف والارتجال.... وغيرها.[59]

[59] اليوم 2022/06/09 الساعة 39 : string fixer11

الفصل الثاني

-دراسة تطبيقية للعرض المسرحي GPS -

المبحث الأول: تحليل ونقد المسرحية

المطلب الأول: البطاقة التقنية للعرض المسرحي جي.بي.أس" GPS ":

البطاقة التقنية للعرض المسرحي جي.بي.أس :' GPS '

تمثيل: سارة غربي، عديلة سوالم ، محمد حواس ، أحمد دهام ، محمود بوحموم ، ياسين براهمي ، أسماء شيخ ، مراد مجرام ، عبد النور يسعد ، صبرينة بوكرية

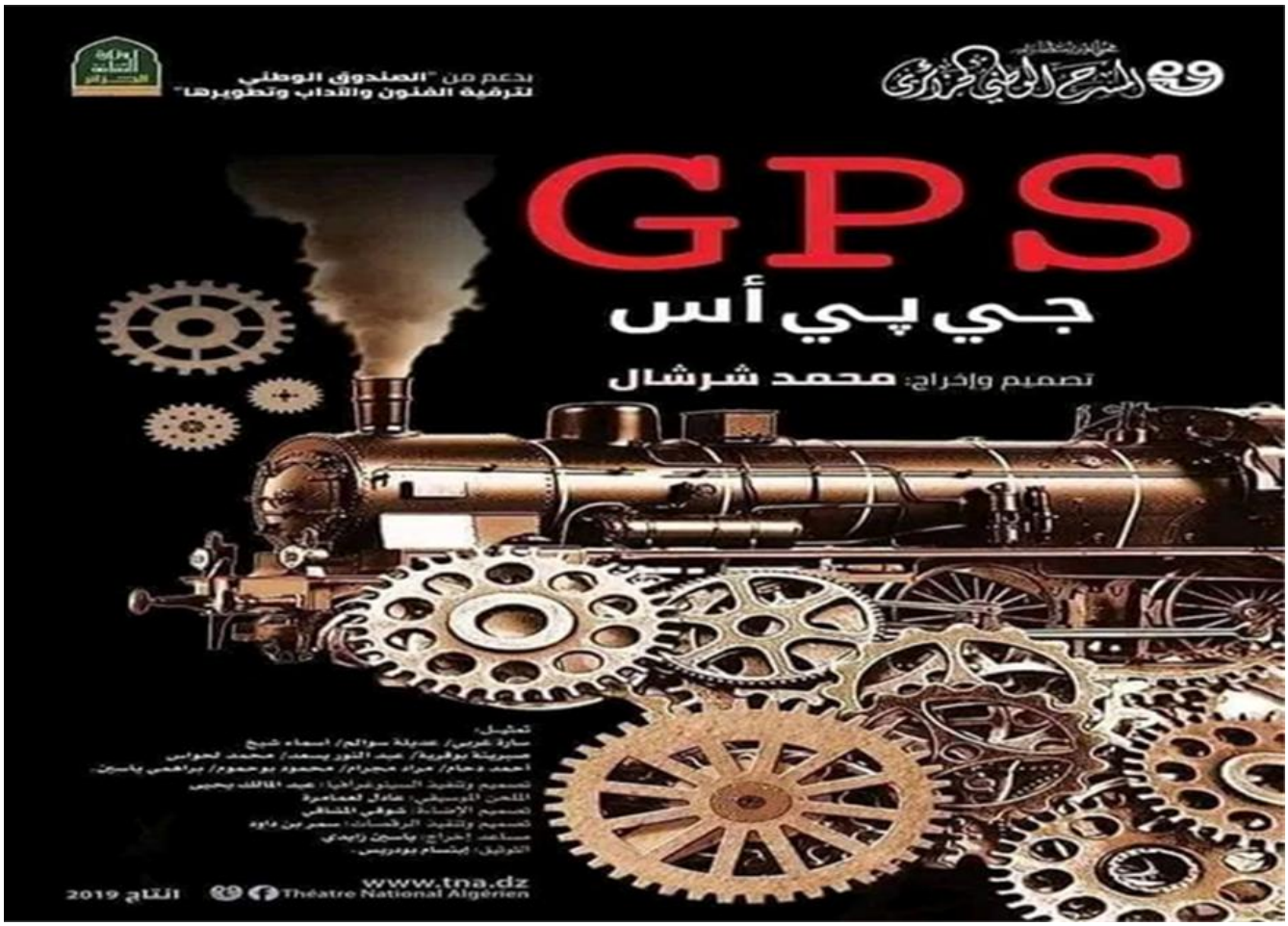
إخراج وتأليف: محمد شرشال

تنفيذ الإضاءة: شوقي المسافي

سينوغرافيا: عبد المالك يحي

موسيقى العرض: عادل لعمارة

إنتاج: المسرح الوطني الجزائري، بدعم من الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها



المطلب الثاني: ملخص مسرحية GPS

مسرحية جي-بي-أس GPS هي مسرحية من تأليف وإخراج محمد شرشال ،تعالج عقليات المجتمع التي تفرض على الفرد ، فتدفعه لتغير فطرته ، وقد جسدت ست شخصيات رئيسية شرائح المجتمع المختلفة ، لتلخص وتحدد المراحل الحياتية التي يعيشها الفرد من خلال أربع لوحات فنيه: بداية بمشهد يلخص موضوع المسرحية ثم مشهد عن الخروج للدنيا ، مشهد لمدرسة الحياة الأولى ، ثم محطات الحياة من الشباب إلى العجز ، وقد اتجه المخرج بطريقة تصاعدية إلى تفسير النتائج الوخيمة التي يتعرض لها الإنسان نهاية حياته و إثبات أن الإنسان ما هو إلا نتيجة قراراته الماضية .تدور فكرتها حول نحات يحاول صنع منحوتة على أكمل وجه ، لكنه في كل مرة يعيد ترميم ما قام به ليشكلها من جديد ، بيد أن منحوتاته التي يصنعها تتمرد عليه وتحاول هي الأخرى أن تتخلص من نفسها ،تسعى المنحوتات للتحول من السكون إلى الحركة ، فتبدأ بذلك من الولادة و التي هي مهد الإنسان و أولى مراحله إلى حين دخوله إلى المدرسة و السعي وراء عوالم الحياة رغم كل الحواجز، يبدو بعد ذلك أن الإنسان نفسه يشبه منحوتة لا دور لها افضل ما فيه هو سعيه الدائم ، نحو إثبات نفسه ، وخلف ذلك السعي يأمل في القطار الذي سيعيده إلى حياته ، فيدرك أن القطار قادم لكنه لا يصل ، يحيا الإنسان بعدها على انتظار ما لا يأتي ليكون شاهدا على ضياع المعنى بين الواقع و الخيال.

المطلب الثالث: تحليل ونقد مسرحية GPS

الأداء التمثيلي في مسرحية GPS:

الصمت قضية مسرحية قائمة بحد ذاتها لدى المخرج "محمد شرشال "، فأعماله السابقة مثل 'ما بقات هدرة 2017' وكذا 'الهايشة2015' بدرجة أقل يتجهان نحو إلغاء الفعل اللفظي وفي الجهة المقابلة قد ذهب في عرضه جي.بي.أس Gps إلى استبدال اللفظ بالإشارة و التعبير الإيمائي الخالص، فالإشارة هي أقدم لغات العالم ، لذلك إرتبط تاريخ فن التمثيل بالمراحل البدائية لأداء الصامت ، المخرج "محمد شرشال "في إثر ذلك يعيد المسرح في خطابه اللفظي إلى بدائية الإنسان من حيث التعبير . اعتمد العرض على الإيماء ، وهذا الاعتماد أخفى ملامح الشخصيات و راوح بين الماكياج و القناع و طمس الملامح في أحاسيس كثيرة رغم الرمزية المختلفة بينها فبين القناع و الماكياج صلة وثيقة ، فكلاهما يبتغي إخفاء (وجه) الممثل و إبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينها عميق ، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماماً ويسمح بتحريك عضلاته ، في حين يخفي القناع الوجه كاملاً ، او جزء منه فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيرين هما: تعابير الوجه و الماكياج. وفرق آخر يكمن بين الماكياج والقناع، إن الأول يعد سلوكا فنيا لتجميل الوجه أو طمس ملامحه الأصلية بإجراء تعديلات تمس الجلد باعتماد أصباغ ملونة تتناسب والغايات الموضوعية لها. أما القناع فهو وسيلة تنكرية احتفالية، تضليلية ذات رمزية متشابكة. والملاحظة في مسرحية GPS في مختلف أطوارها هو التخلي عن صفة الملامح والانتصار للغة الجسد. فالملامح غالبا تتبع ما يقوله الممثل من كلام واقوال لفظية، أو تنتج عن ردة فعل الشخصية من خطاب الشخصية الأخرى، بيد أن خصوصية الملامح غير موجودة في العرض فالرهان كله على الإيماء .المشهد الاول في المسرحية هو مشهد صامت بين الفنان ومنحوتاته، يعتمد بشكل كلي على الأداء التمثيلي الصامت " الفنان على خشبة المسرح مثل النحات يجسد بشكل ملموس المضمون نفسه أي نفحات روعة وأحاسيسها، وإن مادة عازف البيانو هي أصوات آلته، ومادة المغني صوته أما مادة الممثل فهي جسده وتعابير وجهه وإيماءته، والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص" إن هذه المقولة تلخص بشكل حرفي المشهد الاول من مسرحية GPS كما هو موضح كالتالي في الشكل رقم 1 ورقم 2[1]

[1]ينظر مسعودي فاطمة – الدكتور اوراغي سيد احمد الإخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة – مجلة جماليات – مختبر بحث الفنون و الدراسات الثقافية – جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان – المجلد 7 – العدد 2 – (2022) – صفحة 157

في المشهد الثالث يقوم الصراع بين المعلمة والمديرة بلا كلمات، لمشهد مرة أخرى صراعا صامتا يؤثثه التعبير الصوتي فقط الشكل الثالث[2]

[2]بهناس علي – دكتور عيسى احمد – تحديات التجديد الدرامي في مسرحية GPS– مجلة جماليات – مختبر بحث الفنون و الدراسات الثقافية – جامعة مستغانم – المجلد 8 – العدد 2- (2021) – صفحة 60

البنتومايم.... او عندما يصير الجسد لغة في مسرحية: GPS

إن المقصود باللغة الأم في هذا الشأن هو لغة الإيماء او ما يعرف إصطلاحا 'بانتومايم ' وهو تقديم الفرحة المسرحية عن طريق الإيماءات و الإشارات و الحركات و ترويض الجسد لعبيا و سيميولوجيا و دراميا ، و بإسقاط على مسرحية Gps نجدها تخاطب الإنسان حيثما كان ، ومهما كانت لغته ، مستواه الثقافي جنسه....وهذا النسق من الخطاب القائم على. الإشارة يعد من نقاط قوة المسرحية التي يمكن تمثيلها في الصين او روسيا وغيرها ،فالرسالة المراد تمريرها تحقق الهدف من جهة وتفتح هامشا لتعلق الجمهور بالعرض ، ما يفتح أبوابا للتأويل و النقاش وهو ماسجلته قاعات العرض فعلا بعد إنتهاء العرض ، وكان أكثر ما أثار فضول الجمهور لغة المسرحية الصامتة ، فلسفة الصمت اقوى تأثيرا في المتلقي من الكلام ، و الكلمات ليست كل شيء ولا تقول كل شيء -تعبير سعد أردش- فحقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الإشارات و الأوضاع و النظرات و لحظات الصمت .وعليه فإن مسرحية Gps جسدت البانتومايم بكفاءة عالية كان من الطبيعي إحتضانها وان يتفاعل الجمهور العربي و التفاعل معها ثم الجزائري بخاصة ومن ثم فإن فوزها بجائزة أحسن عرض، لم يكن مفاجأة بحكم تركيبتها الفنية التي تبرز الإشتغال الكبير عليها ، ففي غياب النص حضر العرض ، وفي حضور العرض ارتفع منسوب التفاعل الجماهيري . إن الخيار الصامت للمخرج محمد شرشال يكشف عن فلسفة المشروع المسرحي لديه ، و الذكاء في اختيار شكل الخطاب باعتباره مجموعة من الاستراتيجيات لموضوع إنتاجه ويقول محمد شرشال في حواره: "وإذا تكلمنا عن الاختيار الجمالي فقد كان فيها نوع من الاختبار على وقع هذا النوع من الأعمال على الجمهور الجزائري الذي تعود على المسرحيات المنطوقة ، فقد كان فيها

فصلان ، أحدهما ناطق و الآخر صامت ، لأنني كنت أريد اكتشاف مدى تقبل الجمهور السمعي لأداء الصامت، و الذي هو حقيقة ليس أسلوبي بل شكل متعارف عليه في العالم أجمع لكنه فقط في الجزائر غير مألوف[3]"...

[3]ينظر البشير ضيف الله – المسرح الجزائري المعاصر و رهانات التلقي مسرحية GPSلمحمد شرشال نموذجا –مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية و الاجتماعية – المجلد 2 – الإصدار 3 (2021)

الخاتمة

الخاتمة

حاولت خلال هذا البحث دراسة موضوع الأداء التمثيلي الصامت في العرض المسرحي، مسرحية 'جي.بي.أس GPS ' أنموذجا ، وقد توصلت من خلال إلى مجموعة من النتائج منها :

- التمثيل الصامت هو نوع من الأداء يعتمد على الحس الجمالي والبصري و الإيقاع الزمني و المساحة المكانية و الإيماءة والحركة يقوم به ممثل واحد أو أكثر لتمثيل مسرحية كاملة .
- الجسد هو المحرك الأساسي في تكوين الصورة الجمالية في العرض المسرحي.
- البانت وميم فعل جسدي يعبر عن فكرة ما.
- جسد الممثل يشكل نقطة الانطلاق الديناميكية في العرض المسرحي الصامت.
- ضرورة الاستمارة في جسد الممثل كونه الوسيط الأساسي في الأداء التمثيلي الصامت للعرض المسرحي .
- أهمية الحركة و الإيماءة في ترجمة الأحاسيس و نقل الأفكار وخلق الجمالية على مستوى العرض المسرحي .
- يؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي الصامت.
- البانتو ميم او الإيماء هو فن التمثيل الصامت.

من خلال هذه النقاط حاول البحث الإجابة على التساؤلات المطروحة في البداية وتبين ماهية التمثيل الصامت، وأخيرا يمكننا القول إن البحث قد كشف الغطاء على هذا النوع من الأداء التمثيلي، فاتحين المجال أمام بحوث أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

1. صالح سعد – الأنا الآخر – إزدواجية الفن التمثيلي سلسلة كتب ثقافية الكويت العدد 274
2. الكاشف مدحت – اللغة الجسدية للمثل – إصدارات أكاديمية الفنون مطابع التجارية قليوب – مصر 2006
3. أوسكار رايمز – الفكرة الإزدواجية و التشكيل الحركي – ناديم معلى محمد – منشورات الثقافية – المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق – سورية 1986

المراجع المترجمة :

1. مارفين شبارد لوشكي – كل شيء عن التمثيل الصامت – الجزيرة القاهرة 330 ,ترجمة ,سامي صلاح
2. جان دوت – التعبير الجسدي للممثل – مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون ترجمة د. حمادة إبراهيم

قائمة المصادر والمراجع

الرسائل الجامعية:

1. زقاي صارة – المنهج السينوغرافي , لإدوارد غوردت كريج و أثره على المسرح بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه – جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس .
2. بوزيدي محمد- تعليمية فن التمثيل في المسرح على ضوء منهج مايرهولد لطفي بن سبع أنموذجا – مذكرة لنيل شهادة ماجيستر – جامعة وهران
3. سهيلة أفيدة – لغة الجسد في السينمائيات المعاصرة – مذكرة لنيل شهادة الماجيستر – جامعة الجزائر 3
4. مراح مراد – الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن صابر أنموذجا – مذكرة لنيل شهادة ماجيستر – جامعة وهران
5. حياة جميلي – المسرح الإيمائي في الوطن الغربي للنشأة و التطور – مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي- جامعة البويرة

قائمة المصادر والمراجع

المجلات:

1. نايف محمود , حركة الممثل في الحيز المكاني و الزماني للعمل المسرح , دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية , المجلد 45 العدد 03 ,كلية الفنون الجميلة , جامعة اليرموك الأردن .
2. جواد الحسب , ديناميكية جسد الممثل في العرض المسرحي – مجلة الفنون المسرحية.
3. محمد فضيل شناوة .الخطاب الفلسفي و الجمالي لعناصر العرض المسرحي . مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية – جامعة بابل أيلول 2018 – العدد 40
4. محمد كريم السعدي , العلامات الأدائية و دلالتها البصرية – صحيفة المثقف – العدد 5757
5. مسعودي فاطمة – أوراغي سيد أحمد 6 الإخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة – مجلة جماليات – المجلد 07 – العدد 02 . مختبر بحث الفنون و الدراسات الثقافية جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان .
6. بشير ضيف الله – المسرح الجزائري المعاصر و رهانات التلقي مسرحية Gps لمحمد شرشال مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية و الاجتماعية المجلد 02 الإصدار 3 , 2021
7. رضا إبراهيم محمود – استنباط الجسد في العرض المسرحي - مجلة العربية العدد 549
8. بهناس علي – د عيسى أحمد – تحديات التجديد الدرامي في مسرحية Gps لمحمد شرشال – مجلة جماليات – مجلد 08 العدد 02 (2021) مختبر بحث الجماليات في الممارسات الفنية – مستغانم
9. نواري بن حنيش – الإيماءة و رمزية الحركة في المسرح التجريبي – مجلة أفاق العلوم ... جامعة زيان عاشور – الجلفة – العدد 7228

قائمة المصادر والمراجع

10. أحمد محمد عبد الأمير – جماليات العناصر البصرية و السمعية للعرض المسرحي الصامت في العراق – مجلة جامعة بابل – العلوم الإنسانية – المجلد 30 العدد 4 السنة 2012
11. شعبان رجب عبد الرزاق – الإشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي – مجلة جامعة الأنبار للغات و الأداب – 27 كانون الأول 2018
12. وليد مانع دغر – دلالات الترميز الجسدي لأداء الممثل في عروض المايم – مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية المجلد 29 العدد \ 2021

المقالات :

1. د . إيمان عاشور سيد – عناصر المسرح الصامت – مدخل إلى علوم المسرح الفرقة الأولى
2. مدخل إلى علوم المسرح – تاريخ الماكياج و الملابس المسرحية – مصدر الحواشي
3. جواد الحسب – الممثل و العناصر السينوغرافية (العلاقة الثنائية) 02 \ 03 \ 2011 الأدب و الفن
4. المخرج جوزيف الفارس – تحديد علاقة الممثل مع النص – تاريخ نشر 24 حزيران 2017
5. سرمد السرمدي , الأداء التمثيلي المسرحي عبر العصور 26 \ 03 \ 2010
6. سمير سرحان – مسرح العصور الوسطى – المحاضرة الخامسة – دراسات في الأدب المسرحي
7. وئام وافي علي – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – العدد 92

قائمة المصادر والمراجع

المواقع الإلكترونية :

1. عبد المجيد شكير www.aspj-cervist.com
2. محسن النصار – التمثيل الصامت و جاملية التنوع في الإخراج المسرحي atitheatre.ae
3. محمد إسماعيل – التمثيل الصامت براءة الممثل و خيال المتفرجين www.sabahalantaria.com
4. www.pestivals.com
5. محمد سامي- المايم و البانتوميم – مصطلح و تاريخ atitheatre.ae
6. إسماعيل منصور – ماذا يطلق على فن التمثيل الصامت almrj3.com
7. علي العباذي- لغة الجسد أو التمثيل الإيحائي أو فن البانتوميم المسرح الصامت (البانتوميم) fnionmastar.yoot.com
8. نجاح هادي كبة – فن التمثيل الصامت www.Azzaman –Iraq.com
9. هاني أبو الحسن سلام – مسرح ما بعد الحداثة – الكتابة المسرحية المعاصرة .