



آليات الأداء التمثيلي و سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المفتوح

أ.م.د. مُظَفَّر كَاظِم مَحْمَد  
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة



*The performance mechanisms of the performance and the  
scenography of the Iraqi theater show*

*Assist Prof. Dr. Mudhafer Kadhem  
Mohammed  
University of Baghdad / College of Fine  
Arts*



## ملخص البحث

يعتمد تطور آليات الأداء التمثيلي في المسرح على العديد من العوامل والعناصر التي تبني العملية المسرحية، وقد ساهمت الاتجاهات والمدارس التمثيلية المسرحية المتنوعة في هذا التطور، وتأتي (السينوغرافيا) واحدة من أهم العوامل المساعدة في جعل الأداء التمثيلي أكثر صدقاً و عفوية وأقناع.

لقد أحتوى البحث على المقدمة التي تضمنت مشكلة البحث وأهميته التي تسلط الضوء على آلية عمل الممثل، وكذلك هدف البحث الذي عمد إلى التعرف على آلية الأداء التمثيلي و(سينوغرافيا) العرض، وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية. وتحديد المصطلحات التي تضمنها عنوان البحث مثل (السينوغرافيا، الآليات، العرض المسرحي العراقي المفتوح).

وتضمن الإطار النظري على مبحثين الأول: تطور آليات الأداء التمثيلي في العراق، والمبحث الثاني: مفهوم السينوغرافيا والعرض المسرحي المفتوح. وتضمن كذلك إجراءات البحث متمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث التي كانت بطريقة قصدية متمثلة بالتمثلة العراقية (عواطف نعيم)، وأداة البحث. وقد خرج البحث بالعديد من النتائج منها: ساهم الفضاء المفتوح للعرض الحرية المطلقة لعفوية الأداء التمثيلي. وأن الأداء التمثيلي أستند في العديد من مهارات الأداء على التكاملية مع (سينوغرافيا) العرض. كما أن البحث خرج ببعض الأستنتاجات منها: الأداء التمثيلي يساهم في رسم العلامة الدالة لـ (سينوغرافيا) العرض. والعرض المسرحي المفتوح يعطي الممثل الحرية التامة في الأداء.

ثم قدم قائمة بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الإنجليزية وقائمة الهوامش. الكلمات المفتاحية: (آليات ، الأداء التمثيلي، سينوغرافيا، العرض المسرحي المفتوح).

## Abstract

*The development of mechanisms for performing in the theater depends on many factors and elements that build the theatrical process, and the various theatrical and representative theatrical schools have contributed to this development.*

*The research included the introduction, which included the research problem and its importance, which sheds light on the actor's mechanism of work, as well as the aim of the research, which intentionally identified the mechanism of representative performance and (the scenography) of presentation, its temporal, spatial and objective limits. And define the terms included in the title of the research, such as (scenography, mechanisms, Iraqi theater, open play).*

*The theoretical framework included two topics: the first: the evolution of representative performance mechanisms in Iraq, and the second topic: the concept of scenography and open theatrical performance. It also included research procedures represented by the research community and the research sample, which was intended intentionally represented by the Iraqi actress (Awatif Naeem), and the research tool. The research has come out with many results, including: The open space of the presentation contributed the absolute freedom to the spontaneity of the representative performance. And that the performance of the performance was based on many of the performance skills on complementarity with the (scenography) presentation. The research also came out with some conclusions, including: Representative performance contributes to drawing the mark of the display (scenography). The open theatrical performance gives the actor complete freedom.*

*He then provided a list of sources and references, a summary in English and a list of margins.*

*Key words: (Mechanisms, acting performance, scenography, open theater performance).*

## المقدمة

تشكل التجارب المسرحية المتنوعة في الأداء التمثيلي و(السينوغرافيا) في العرض المسرحي المعاصر علامة من العلامات المهمة في الحركة المسرحية العالمية بشكل عام والعربية والعراقية بشكل خاص، ولا سيما في العديد من الفرق المسرحية التجريبية العالمية مثل المسرح الحي والشمس والمفتوح والبيئي وفرقة (لاتيرنا ماجيكا) وغيرها، وكانت لهذه الفرق الدور البارز في بناء العلاقة الجديدة والمبتكرة بين الأداء التمثيلي من جهة ، و(السينوغرافيا) من جهة أخرى ، وذلك للإستعمالات المتعددة لفضاء العرض سواء داخل العلبة الإيطالية أو خارجها، والذي ساهم بشكل كبير و واضح في تنوع الأداء التمثيلي ، وبناء العلاقة التكاملية بين الأداء التمثيلي و(السينوغرافيا) الذي بات شكلاً من أشكال العرض المسرحي المعاصر.

أما في العالم العربي والعراقي فأنَّ الأمر لم يختلف كثيراً ، ولا سيما بعد الأتجاهات المسرحية العربية المتعددة ومنها المسرح الأحتفالي الذي دعى اليه (الطيب الصديقي) في المغرب ، و(قاسم محمد) في العراق ، والذي تطلب علاقة جديدة وآلية أداء تمثيلي مبتكر تتواءم مع (السينوغرافيا) المفترضة ، والتي أنفتحت على العديد من الوسائل الجديدة فضلاً عن المساحات المفتوحة، كما أنَّ لتجارب (صلاح القصب) في مسرح ما يسمى بـ (مسرح الصورة) أيضاً تطلب آلية أداء تمثيلي جديد تتناغم مع (السينوغرافيا) التي خلقها مسرح الصورة والتي كانت لها دوراً تكاملياً مع الأداء التمثيلي ، ولا سيما في العروض التي كانت تقدم في الفضاء المفتوح.

ولأنَّ العرض المسرحي المفتوح والذي خرج عن إطار العلبة الإيطالية له مواصفاته (السينوغرافيا) الخاصة والتي أكتسبها من الطبيعة أولاً ، ومن مخيلة المخرجين ومصممي الديكور ثانياً ، أوجبت آلية أداء تمثيلي له مواصفات وسمات خاصة ومضافة عن الأداء التمثيلي الطبيعي، ولمعرفة هل أستطاع الممثل العراقي من إيجاد آلية مختلفة في الأداء التمثيلي مع (السينوغرافيا) في العرض المسرحي المفتوح ؟ وهل البيئة المسرحية العراقية وفرت هذه الآلية الأدائية التمثيلية مع (السينوغرافيا) ؟ وهل حقق الممثل العراقي حضوراً ونجاحاً بعلاقته مع (سينوغرافيا) العرض المسرحي ؟ وهل (سينوغرافيا) العرض المسرحي ألزمت الممثل بأداءً تمثلياً مغايراً عن السائد ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها صاغ الباحث عنوان البحث كالاتي :-

(آليات الأداء التمثيلي وسينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المفتوح).

وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على آلية عمل الممثل في أداءه التمثيلي مع (سينوغرافيا) العرض ، والكيفية التي يتعامل معها، كما أنّ هذا البحث يفيد الدارسين والعاملين والممثلين والمخرجين العاملين في ميدان المسرح. كما أنّ هذا البحث يهدف إلى التعرف عن آلية تعامل الممثل مع (سينوغرافيا) العرض من خلال أداءه التمثيلي ، والتعرف كذلك عن الطرق التي يسلكها الممثل للوصول إلى الأداء التمثيلي المطلوب. أما حدود البحث فإنّ البحث يقتصر بحدوده الزمانية للفترة من 1990 و لغاية 1999 ، وللعروض المسرحية التي قدمت خارج إطار اللعبة الإيطالية، وفي الهواء الطلق بمدينة بغداد.

### تحديد المصطلحات :-

#### آليات :-

تعرف الآلية لغوياً بأنها "أسم مؤنث منسوب إلى الآلة ، وهو مصدر صناعي من الآلة فن اختراع الآلات وإستعمالها"(أبن منظور، ب ت: ص48)، أما اصطلاحياً فيعرفها (صليبا) بأنها "كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض، نقول : آلية الأنتباه، آلية القياس، آلية التركيب"(صليبا، 1971: ص82)، كما أنّ (سالم) يعرف الآليات بوصفها "لفظ يطلق مجازاً على عملية الأداء الشامل للممثل، في العروض المسرحية بما تتضمنه من تكامل العناصر الدالة في الأداء الصوتي والحركي تعاقبياً وزمناً"(سالم، 2005: ص5)، أما التعريف الإجرائي للمصطلح فإنّ الباحث يتبنى تعريف (سالم) للآليات.

#### الأداء التمثيلي :-

جاء في لسان العرب مصطلح الأداء على النحو الآتي " أدى الشيء أوصله "(أبن منظور، ب ت: ص47) اصطلاحاً يعرفه (جوردن) على أنّه " القدرة على الإستجابة لمحرك تصويري"(جوردن، ب ت: ص21)، أما (الكسندر دين) فإنّه يُعرف أداء الممثل المسرحي على أنّه " إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح "(دين، 1972: ص82)، أما التعريف الإجرائي للأداء التمثيلي كما يراه الباحث هو: عمل الممثل الذي يؤديه على خشبة المسرح مستثمراً قدراته الصوتية والجسدية، وقدرته على أستثمار التعبير بالوجه والأيماءة، وتمكنه من الحضور والتأثير الذي سيخلفه على الجمهور.

## سينوغرافيا : -

السينوغرافيا (Scenography) هي كلمة يونانية الأصل ، وتستعمل الآن بجيع اللغات بلفظها اليوناني وهي " كلمة مستمدة من الكلمة اليونانية (Skenographia) المنحوتة من (Skene) وتعني الخشبة ، (Graphikos) وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات . وفي اللغة الإنجليزية يستعمل إضافة إلى كلمة (سينوغرافيا) تعبير (Set Design) أي تصميم الخشبة ، و(السينوغرافيا) بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض " (اللياس، 2006: ص265). ويرى الباحث التعريف الأجرائي لمصطلح (سينوغرافيا) هو : فن تشكيل الفضاء للعرض المسرحي بجميع موجوداته من ديكور وأزياء وإضاءة وأكسسوارات فضلاً عن تحرك الممثل داخل هذا الفضاء ليشكل التكامل المطلوب للعرض. العرض المسرحي العراقي المفتوح :- هي تلك العروض التي خرجت من إطار المسرح التقليدي (العلبة الإيطالية) ، وتقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق. الإطار النظري.

## المبحث الأول : - تطور آليات الأداء التمثيلي في العراق.

شهد العراق العديد من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، والتي أثرت بشكل كبير وإيجابي على مسيرة المسرح والفنون بشكل عام ، والأداء التمثيلي بشكل خاص ، إذ أن أي متغير يحمل معه العديد من الوسائل والطرق الجديدة التي من شأنها التواكب مع روح العصر ومع المتغير الجديد ، لذا فإن الأداء التمثيلي بوصفه شكلاً من أشكال التواصل وثق عليه هذا التغيير وهذا التطور ليسمح له التأثير والتأثير على التلقي. ولم يأتي هذا التطور والتغيير في الأداء التمثيلي عبثاً ، بل خضع إلى العديد من الدراسات والبحوث والمشاهدة والأختلاط الذي وفر هذا النوع من التطور والتغيير ، فجميع البعثات التي ذهبت إلى خارج العراق للتزود بمهارات وفنون الأداء ساهمت بشكل كبير في هذا التطور ، إذ لم يقتصر الأمر على المشاهدة والأختلاط فحسب ، بل ذهبت هذه البعثات إلى دراسة فن التمثيل وتعلم فنون الأداء المواكب للعصر. وكان للأداء التمثيلي جذور عميقة في البنية المجتمعية العراقية ، ولكنها كانت تأخذ شكلاً مختلفاً عن الأداء التمثيلي المسرحي ، إلا أنها تصب في الميدان نفسه من خلال

شخصيات مقامات (الهمذاني) ومقامات (الحريري) والشخصيات الدائرة في هذه المقامات كانت لها دلالاتها الأدائية المختلفة من شخصية إلى أخرى ، مما ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر بتطور الأداء التمثيلي من شخصية إلى أخرى، كما أن مؤلفات (الجاحظ) وشخصياته الحياتية مثل (البلاء) و (الشحاذين) ساهم أيضاً بالتصور العام للأداء التمثيلي ، فضلاً عن عروض (خيال الظل) ومشاهد (الأخباري) التي كانت تقدم في زمن الاحتلال العثماني ، إذ كان (أبن الحجامه) و (منصور) و (سلمان البهلوان) من أبرز الذين أشتهروا في تقديم الأخباري (ينظر: الزبيدي، 1967: ص26-27).

ثم أن النشاط الديني ساهم أيضاً في تطور الأداء التمثيلي ، إذ أن (التشابه الحسينية) من الطقوس الدينية التي كانت تقدم بطريقة أدائية تمثيلية ساهمت أيضاً بهذا النوع من التطور ، ذلك أن مصطلح (التشابه) هو نفسه مصطلح (التمثيل) ، كما أن نشاط الكنيسة المسيحية المسرحي ساهم أيضاً من جهته ، إذ يذكر " أن المدرسة الاكليريكية المسيحية في الموصل قد اعتادت تقديم المسرحيات الدينية والتمثيلات الدنيوية على مسرح المدرسة خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ويحضرها جمهور من أتباع الكنيسة الدومنيكان وغيرهم" (حسن، 1972: ص17).

أما في الحكم الوطني للعراق أبان قيام الدولة العراقية عام 1921، وبعد تنصيب الملك (فيصل الأول) ملكاً على العراق فقد صدر في عهد وزارة (عبد الرحمن النقيب) قانون تشكيل الأندية والجمعيات الأدبية، مما ساهم بشكل كبير في أنتعاش حركة المسرح والأداء التمثيلي، وتأسست بعد ذلك العديد من الأندية الاجتماعية التي ساهمت بعد ذلك بتأسيس فرق مسرحية ، إذ " تأسست أول فرقة مسرحية في العراق عام 1922 بأسم (جمعية التمثيل العربي) ترأسها (محمد خاص حمادي)، وقدمت مسرحية (صلاح الدين) لـ (فرح أنطوان) ومسرحية (ثارات العرب) في سينما (رويال)" (عباس، 2007: ص96).

ثم توالى زيارات الفرق المسرحية المصرية للعراق منها فرقة (جورج أبيض) وفرقة (جوق فن التمثيل العربي) وفرقة (فاطمة رشدي) التي شارك معهم في تمثيل المسرحية الممثل العراقي (حقي الشبلي) وأيضاً سافر معهم إلى مصر.

ونتيجة زيارات هذه الفرق المسرحية إلى بغداد، وتحديداً عام (1927) قام حقي

الشبلي بتشكيل فرقة مسرحية سماها (الفرقة التمثيلية الوطنية)، ولا شك فأن هذه الفرقة

والعديد من الفرق المسرحية التي تشكلت ساهمت في تطور الأداء التمثيلي المسرحي في العراق، وكان لإيفاد (حقي الشبلي) إلى فرنسا نهاية الثلاثينيات لدراسة فن التمثيل الأثر الطيب في المساهمة في فتح فرع قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة عام (1940) بعدما كان مقتصراً على قسمي الموسيقى والفنون التشكيلية أبان تأسيسه عام (1936)، وكان لافتتاح قسم المسرح في المعهد وأنخراط العديد من الطلبة للقسم وتخرجهم بعد خمس سنوات من الدراسة والحصول على شهادة الدبلوم في الفنون المسرحية جعلت حركة المسرح والأداء التمثيلي تدور وبشكل كبير، مما فتح آفاق رحبة للتجارب المسرحية في العراق، كما أن لتخرج العديد من الطلبة وتشكيل العديد من الفرق المسرحية والأندية ساهم بشكل واضح في تطور الأداء التمثيلي في العراق.

ومن الضروري بمكان أن يذكر الباحث أن جميع الأداء التمثيلي لجميع الممثلين في الفرق المسرحية والنوادي كانت تنتهج الأداء التمثيلي الواقعي، وذلك لتأثرهم بالأداء التمثيلي للفرق المصرية الزائرة، فضلاً عن طريقة معلمهم الأول (حقي الشبلي) الذي "أعتمد في تدريس مادة التمثيل نظرياً وعملياً على ما أفرزته المدرسة الفرنسية الرومانتيكية من تقنيات اعتماداً على التغيرات الجسمانية والصوتية والمظهر الخارجي للممثل وسيلة للتشخيص، وبناءً على ذلك فقد كان يلجأ إلى نمطية في الأداء الصوتي والحركي وفق (كلائش) يطبقها على طلبته أثناء التمرين مما ساعد على خلق أداء منضبط ودقيق له جمالياته المتعارف عليها في ذلك الوقت" (عبد الحميد، 2012: ص71).

لكن هذا الأداء التمثيلي لم يدم طويلاً، إذ بحث العاملون في الفرق المسرحية على العديد من الأشكال الجديدة للأداء تتناغم مع روح العصر، وتعبّر عن كينونات النصوص الجديدة التي باتت تتحدث عن الدواخل النفسية للشخصية، وهذا ما حصل ما بين عامي (1966-1967) عندما تصدى (سامي عبد الحميد) لإخراج مسرحية (في أنتظار كودو) لصالح (مجموعة الجمعية البغدادية)، وقد قام (جبرا إبراهيم جبرا) بترجمة المسرحية باللهجة العراقية الدارجة، وهذه المسرحية التي تنتمي إلى مسرح العبث واللامعقول، لا شك أنها تتطلب أداءً تمثيلاً جديداً غير الأداء المتعارف عليه، وقد لجأ المخرج (سامي عبد الحميد) إلى عمل مسرح صغير داخل بناية الجمعية الثقافية والاجتماعية تلك وفي حدائقها بالهواء الطلق أي مسرح مفتوح في منطقة الصليخ ببغداد، وكان الممثلون المشاركون في التقديم المسرحية وهم (صادق علي شاهين وسامي السراج وروميو يوسف وهاشم

السامرائي وعوني كرومي) لم يستوعبوا المقاصد الحقيقية في نص المسرحية إلا بعد تمارين عديدة توصلوا لفهم المسرحية وأستطاعوا توصيل معانيها بعفوية وأداء تمثيلي مختلف، الأمر الذي جعل النقاد حينها يكتبون عن الأداء التمثيلي الجديد في المسرح، إذ كتب (محمود عثمان) مقالة عن التمثيل قال فيها " لقد كان التمثيل رائعاً، فقد أستلب المشردان قلوبنا في حزنهما وفي حدقهما وفي طرفتهما ... ويجب أن لا يفوت هذا العرض أيّ من محبي المسرح" (عثمان، 1967: ص4).

هذا الأمر يعزز المدى الكبير لتطور الأداء التمثيلي في العراق، وبعد ذلك توالى البعثات الفنية خارج العراق إلى الولايات المتحدة الأميركية، وإلى أوروبا الغربية والشرقية، وكذلك إلى الأتحاد السوفيتي (روسيا حالياً)، ساعدت هذه البعثات في تطور الأداء التمثيلي بشكل كبير، ولا سيما بتعدد المدارس التي جاءوا منها المبتعثين، ففي الوقت الذي ناشد فيه (جاسم العبودي) القادم من الولايات المتحدة الأميركية ممثليه بضرورة الألتزام بمدرسة (قسطنطين ستانسلافسكي) وضوابط التشخيص والتقمص، ذهب (إبراهيم جلال) إلى النقيض من ذلك، إذ دعى ممثليه بالألتزام بمنهج (بروتولد بريخت) وكسر الأيهام وجعل الممثل أن لا يتقمص الشخصية بل يقدمها، ويجعل مسافةً بينه وبين الشخصية، هذا التنوع في المناهج عمل على تطور الأداء التمثيلي، الأمر الذي جعل تلاميذهم الذين جاءوا من بعدهم يتنوعون في اختيار الطريقة الأمتثل للأداء التمثيلي، ففي الوقت الذي ألتزم (بدري حسون فريد) بضوابط (جاسم العبودي)، حلّق بعيداً (سامي عبد الحميد) بتنوعه الأداوية التمثيلية، وجعل ممثليه يغيرون ويتنوعون في الأداء التمثيلي من مسرحية إلى أخرى، فالأداء في مسرحية (هاملت عربياً) هو غير الأداء في مسرحية (بيت برناردا ألبا) وغير الأداء التمثيلي في مسرحية (جلجامش) وهكذا أختلف وتنوع الأداء من مرحلة إلى أخرى. والتطور الأداوي الذي أخذ منحى جديداً هو في الجيل الثالث من المخرجين والمتمثل بـ (قاسم محمد) و (صلاح القصب) و (عوني كرومي) ، ففي الوقت الذي خرج (قاسم محمد) من عباءة المسرح الروسي، لكنه سرعان ما أنتفض ليجد طريقاً جديداً في المسرح أسماء (المسرح الأحتفالي) هذا النوع الذي تطلب أداءً تمثلياً جديداً ومختلفاً، وصنع فضاءً للعرض المسرحي كسر به جميع الحواجز بين الممثل والجمهور، الأمر الذي جعل الممثل يتحرك بأكثر حرية ومرونة، ولا سيما في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) ومسرحية (طلال حزني وسروري في مقامات الحريري)، أما (عوني كرومي) وبعد رجوعه من (ألمانيا الغربية) فقد ظل أميناً على تعليمات أستاذه (إبراهيم جلال) وعلى تأثره في المسرح



الألماني ومخرجه (بروتولد بريخت) وقدم معظم أعماله منتمية إلى الأداء التمثيلي الملحمي، ولا سيما في مسرحية (الإنسان الطيب)، أما العلامة الفارقة في تطور الأداء التمثيلي فتمثل في رؤية (صلاح القصب) في مسرحه (مسرح الصورة) الذي أنتفض به على جميع القواعد السائدة، وجعل أغلب عروضه في الهواء الطلق والمسرح المفتوح، والذي تطلب أداءً تمثيلاً جديداً يراعي المكان والزمان والسينوغرافيا المفترضة مما ساهم بتطوير الأداء التمثيلي للممثل العراقي.

بعد ذلك وبحكم إنشاء العديد من معاهد وكليات الفنون الجميلة خرج العديد من المخرجين من أجيال مختلفة منهم من تأثر بهذا المخرج أوذاك، أو بهذه المدرسة الأدائية أو تلك، تطور وتنوع الأداء التمثيلي من مرحلة إلى أخرى بحكم تنوع وأختلاف المناهج والمدارس فنية المختلفة من جهة، ومن المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرَّ بها العراق، وبالنتيجة هذا الأختلاف في تنوع الأداءات التمثيلية أصبح عامل ايجابي للوصول إلى أفضل وأجمل الطرق الأدائية التمثيلية.

### المبحث الثاني : - مفهوم السينوغرافيا والعرض المسرحي المفتوح.

الترجمة الحرفية لمصطلح (السينوغرافيا Scenography) تعني (رسم المنظر)، وهذا ما يذكره قاموس المنهل الفرنسي العربي، أما (ماري الياس وحنان القصاب) فتذكران في (المعجم المسرحي) بأنَّ "الكلمة اليونانية (Scenography) فكانت تعني في القرن الخامس قبل الميلاد فن تزيين واجهة الجزء المخصص للتمثيل بعوارض مرسومة تمثل مناظر طبيعية أو معمارية تدل على مكان الحدث ، أخذت الكلمة فيما بعد معاني متعددة حسب العصور ، وانزلق المعنى من مجال المسرح إلى مجالي العمارة والرسم ليعود إلى مجال المسرح من جديد" (الياس، 2006 ص265).

في عصر النهضة في ايطاليا كانت كلمة (سينوغرافيا) تدل على المنظور، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تقدم للبناء قبل يشرع في البناء إلى جانب المسقط والواجهات، أي أنَّ (السينوغرافيا) كانت من مفردات العمارة، ولما صار تحقيق المنظور هو الأساس في تصميم الديكور المسرحي في عصر النهضة والقرن السابع عشر، صارت كلمة (سينوغرافيا) تدل على فن تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح وأستبدلت بعد ذلك تدريجياً بكلمة ديكور.

أستقى التصميم المسرحي في إيطاليا من رسوم الصالات وباحات القصور القديمة، وبدأ بالظهور خلال عصر النهضة، إذ حقق التصميم المسرحي أعلى مستوياته بعد بناء المسارح المغلقة في نهاية القرن السادس عشر، وخلال القرن السابع عشر في إيطاليا، وأشتهر كذلك خلال القرن الثامن عشر حيث التكوينات المعمارية العظيمة والمناظر المتحركة التي ابتدعها الرسامون والمعماريون البارزون وبنائها الميكانيكيون الحاذقون. ورغم وضوح المصطلح ومهمته فإنَّ البعض من المسرحيين يبتعدون في التفسير ويعتقدون أنَّ (السينوغرافيا) تتعدى تصميم المنظر المسرحي إلى معالجة الفضاء المسرحي كاملاً بجميع عناصره المرئية بما فيها جسم الممثل والزي الذي يرتديه والإضاءة الموجهة على منطقة التمثيل، صحيح أنَّ المنظر المسرحي أو الصورة المسرحية لا تكتمل إلا بوضع جميع تلك العناصر وتشكيلها، ولكن تلك المهمة تقع على عاتق المخرج بالدرجة الأولى مستعيناً بمهمات الفنانين الآخرين العاملين معه، ذلك لأنَّه " كثيراً ما يحدث أن يتولى المخرج نفسه تصميم مناظر مسرحيته، وعند ذلك تمتزج مهمته كمخرج ومهمته ك (سينوغرافي)" (عبد الحميد، 2013: ص67).

من أهم الأسماء التي لمعت في عالم (سينوغرافيا) المسرح المهندس المعماري الألماني والتر غروبيوس (W. Gropius) (1883 – 1969) مؤسس مدرسة الباوهاوس (Bauhaus)، وهو الذي وضع تصاميم لمسرح يكون نموذجاً للمسرح الشامل، وعمل إلى جانب المخرج الألماني (أروين بيسكاتور 1893 E.Piscator – 1966) كذلك أشتهر السينوغراف التشيكي (جوزيف سفوبودا 1920 J.Svoboda – 1993) الذي أسس فرقة (لاتيرنا ماجيكا) في براغ، وقام باستعمال العروض السينمائية كعنصر درامي على الخشبة، والسينوغراف البولوني (جوزيف شاينا 1922 J.Szajna - ) الذي أدار ستوديو (المسرح) في كراكوفيا، وتركز عمله على البعد التصويري والعناصر المرئية التي تتولد من مفردات اللغة التشكيلية في المسرح (ينظر: إلياس، 2006: ص266).

لم يستعمل المسرحيون العرب مصطلح (السينوغرافيا) إلا في وقت قريب، ولا سيَّما في منطقة الشرق الأوسط، وكان الكثير منهم يستعمل مصطلح الديكور، وما زال البعض يستعمله إلى يومنا هذا، ويستعمل المسرحيون الذين تلقوا العلوم المسرحية في أنكلترا،

وأميركا مصطلح (تصميم المناظر Scene Design ) أو ( Set Design ) أو ( Scenery )، وفي الكتب والدوريات التي تصدر باللغة الأنكليزية نادراً ما يستعمل مصطلح (سينوغرافيا) وبدلاً منه يستعمل (فن النظر) (Scenic Art) أو (Setting) أو (Scene Setting).

إذا أتفقنا أنّ الإنتاج المسرحي عمل مركب لا يقوم إلا بمساهمة فنون أخرى فضلاً إلى اللغة الأدبية التي يوفرها النص المسرحي، وإذا ما عرفنا أنّ الإنتاج المسرحي يشمل عدة أوجه - سمعية وبصرية وحركية - وإذا ما عرفنا أنّ الوجه البصري والحركي يتكون من صورة متعاقبة، وإذا ما عرفنا أنّ المخرج هو سيد الإنتاج، وهو الفنان المؤحد لجميع عناصره يصورها في رؤية واحدة، لذا يصبح من البديهي أن تقع مهمة تشكيل الصور المسرحية على عاتقه بالدرجة الأولى سواء كان فضاء العرض داخل العلبه الإيطالية أوفي الفضاء المفتوح، ويذكر (هننج نيلمز) في كتابه (الإخراج المسرحي) "أنّ على المخرج أن يخطط اتصال المسرحية بسلسلة من التشكيلات أو اللوحات كصور الأفلام الهندية" (نيلمز، 1962: ص16)، ويذكر (الكسندر دين) "الإخراج (التصوير) على أنّه المعنى الذي يوحى (التكوين)" (دين، 1972: ص29)، ولكي يحقق المخرج مهمته البصرية تلك لا بدّ أن يستعين بفنان آخر هو مصمم المناظر - السينوغرافي الذي يمتلك قدرات فنية تختلف عن قدراته، وفي هذا المجال لا بدّ أن يتفقا حول ما يأتي :-

1. المعالجة العامة للفضاء وفق عناصر الفن التشكيلي (الخط والشكل والكتلة والفراغ واللون والملمس).
  2. كيفية إضاءة الفضاء المسرحي وفق المتغيرات التي قد يحدثها الضوء في الوان المنظر وأشكاله.
  3. الأماكن داخل المنظر، والمداخل والمخارج ومتغيراتها خلال العرض المسرحي.
  4. نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار) المستعملة داخل المنظر.
- ويختلف المخرجون في كيفية رسم الصور المسرحية، إذ هناك من يقوم بنفسه حيث قد يكون قد أعدّ التصاميم الأولى لكل مشهد سلفاً، وعندها يقوم بتنظيم عناصر التكوين - الموجودات على الخشبة مع وضع عناصر المنظر بنظر الاعتبار، وهناك من يترك

للممثلين فرصة رسم تلك الصور ليتبين بعد فترة مدى تطابقها مع الصور التي رسمها في مخيلته.

ولكي يمكن لفنان (السينوغرافيا) أن يحقق مهمته لا بد أن " يضع في اعتباره عدة مقتضيات ، ومنها مقتضيات الإخراج، والمقتضيات المالية، ومقتضيات طموحاته " (كرب، ب ت: ص191)، ولذلك لا بد له من القيام بتنازلات ومقاربات، وبدون تلك التنازلات لا يمكن أن تتحقق وحدة العمل الفني، ولا بد أن يضع في اعتباره أن لكل شخص عامل في الإنتاج خصائصه، نفسيته، أسلوبه، ولا سيما الأداء التمثيلي، وبالتالي لا يستطيع أن يفرض لوحده خصائصه ونفسيته وأسلوبه على الجميع.

من كل هذا يمكن أن نستنتج أن فنان (السينوغرافيا) لا يكون حراً في عمله طالما هناك متطلبات أخرى يفرضها فنانون آخرون يعملون معه، وتكمن براعته في أمكانياته توظيف أسلوبه لتلك المتطلبات، والمقتضيات الدرامية، والطراز والجو، وأدبية الإنتاج المسرحي. وفنان (السينوغرافيا) الذي "يفرض أسلوبه التصويري، أو البلاستيكي الثابت على التزيين المنظري فنان سيئ، أما فنان السينوغرافي المبدع فهو ذلك الذي يستطيع أن يخلق الإنسجام بين عمله وعمل الآخرين، ولا سيما المخرج " (عبد الحميد، 2013: ص156)، إذ قيل الكثير وما زال يقال عن انصهار مختلف الفنون في الفن المسرحي، وصولاً إلى وحدة الأسلوب، ولكن إذا ما هيمن عنصر ما على العناصر الأخرى، وبأصرار، فسيؤدي ذلك إلى الخيبة، ومع هذا تبقى (للسينوغرافيا) أهميتها الخاصة في العرض المسرحي سواء داخل العلبة الإيطالية أو في العرض المسرحي المفتوح وفي الهواء الطلق.

وما زال النقاش يدور حول ضرورة أن يكون فنان (السينوغرافيا) رساماً أولاً، ومعماريّاً ثانياً، أو بالعكس، وحول ما إذا كان المفروض أن تبنى بدل أن ترسم أم بالعكس، وإذا ما أريد للنقاش أن يتوقف فلا بد من الوقوف في منتصف الطريق مع العلم بأنه لا يمكن وضع قوانين سلفية طالما أن الفن المسرحي يقدم على الدوام جوانب جديدة وغير متوقعة، ولكي يكون فنان (السينوغرافيا) جيداً فلا يكفي امتلاكه حرفيات الرسام والمعماري، ومديراً للمسرح بل فوق كل شيء يجب أن يكون (رجل مسرح)، أي أن يكون فناناً يمكن أن يضحى عند الحاجة بخصوصياته، وشخصيته، وبمعالمه، ويضعها في خدمة العمل، ومتطلبات العرض، ولا يكتفي أن تكون التصاميم متفوقة، بل لا بد من التحقق من

أمكانية تنفيذها، فقد ترسم التصاميم الممتازة لكي تطبع في كتب، وتنتشر، أو تعلق ك لوحات على الجدران، ولكنها قد لا تصلح للعمل المسرحي.

وأخيراً وفي هذه الأيام، إذ تقدم فن (السينوغرافيا) إلى الواجهة في الوسط المسرحي مرة أخرى بعد ظهور ذلك الألهام الثوري المخترع المنتعش الذي صدر من الإنكليزي (غوردن كريغ 1862 G.Craig - 1966) والمخرج السويسري (أودلف آبيا A.Appia

1862 - 1928) و (والباليه الروسي) و (التعبيريين الألمان)، تعود أرجحية المنظر المسرحي على العناصر الأخرى للإنتاج، لقد أستطاعت (السينوغرافيا) أن تنتزع دور البطولة، وأن تحرف المحتوى الدرامي والسايكولوجي للإنتاج المسرحي، وهنا تكمن خطورة جديدة في نقل الفعل الدرامي إلى الصف الثاني ليكون مبرراً، وعذراً لخلق سحر تزييني بعيد كل البعد عن جوهر وقلب العمل الناجح الذي يلعب فيه تصميم المنظر دوراً فاعلاً.

وهناك خطأ مثالي آخر، هو الألتزام حرفياً بالعمل المنتج، أو بالأرتباط التطفلي به، متكرين لعوامل الحداثة، راجعين إلى الخلف، وإلى القرون السابقة بعقلية تخطئ التقدم التاريخي.

يستطيع فنان (السينوغرافيا) الحديث بأن يفسر أية حقبة مهما كانت بعيدة بشكل أكثر وضوحاً وتأثيراً، إذا ما كان قادراً على إيجاد الشكل الصحيح، والعثور على الجذور العميقة لحقيقة موضوعة البحث، والنظر إليها بعين رجل هذا العصر، وهكذا في تفسير كل فترة تاريخية، يجب أن يثبت حضوره بتلبية متطلبات عصره وذائقة معاصريه، وبتحقيق الشكل الصحيح للطراز الذي يختاره، وعليه بصمة الحداثة. ويمكن تحديد مهمات (السينوغرافيا) كالاتي :-

1. تمثيل بيئة أحداث المسرحية.
2. تمثيل الصفات المحلية لتلك البيئة.
3. مساندة ثيمة المسرحية.
4. تحقيق رؤية المخرج، والقرارة الجديدة للنص المسرحي.
5. التوافق مع العناصر الدرامية وأسنادها.

كل ما تقدم يوضح لنا أهمية (السينوغرافيا) بوصفها الوعاء الحاضن لحركة الممثل، والتي تتطلب دون شك توافق كبير بين مفردات السينوغرافيا، والأداء التمثيلي سواء كان

فضاء (السينوغرافيا) في العلبة الإيطالية أو في العرض المسرحي المفتوح في الهواء الطلق.

ما أسفر عنه الإطار النظري :-

من خلال ما تقدم من الإطار النظري توصل الباحث إلى عدد من المؤشرات هي كالاتي

:-

1. أن الأداء التمثيلي تطور بمعية أدوات العرض المسرحي الأخرى، ومن ضمنها (سينوغرافيا) العرض المسرحي.

2. كانت لعروض المسرح المفتوح والتي كانت تقدم في الهواء الطلق أثراً على طبيعة الأداء التمثيلي التي تقدم في الهواء الطلق من حيث طريقة التعامل مع الفضاء المفتوح.

3. كان دور المبتعثين الذين درسوا فن التمثيل في المدارس الفنية المختلفة، دوراً في التنوع الأدائي للممثل.

4. شكل الفضاء الخارجي للعرض المسرحي المفتوح حرية وعفوية في الأداء التمثيلي، وذلك للمساحة المكانية التي أتاحت للممثل التعبير بصدق وبمهارة. اجراءات البحث.

#### مجتمع البحث :-

يحدد مجتمع البحث في الممثلين الذين شاركوا في العروض المسرحية العراقية، والتي تحددت ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث، والتي أعتمدت العروض المسرحية التي قدمت خارج إطار العلبة الإيطالية، وفي الهواء الطلق. عينة البحث :-

تم اختيار عينة البحث من مجتمع البحث وبطريقة قصدية، متمثل بالممثل العراقية (عواطف نعيم)\* ، وتحديدأ أداءها التمثيلي في مسرحية (ماكبت)\*\* للكاتب الإنجليزي (وليم شكسبير) وإخراج (صلاح القصب)، وأنتاج قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد سنة 1999 ، وقدمت على حدائق قسم الفنون المسرحية، في بغداد، منطقة الكسرة.

أداة البحث :-

تم أعتماذ أداة الملاحظة كأداة رئيسة في تحليل العينة، فضلاً عن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها وسائل ومعيار لتحليل العينة.

## تحليل العينة : -

أعتمد المخرج (صلاح القصب) فضاء حديقة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة ليكون مكاناً وسينوغرافيا العرض، مما جعل هذا العرض ينتمي إلى العرض المسرحي المفتوح، والذي يفتح على جميع التأويلات العلامية والدلالية، ويعطي للأداء التمثيلي مساحة واسعة من الأداء الذي يتعامل مع سينوغرافيا العرض بوصفه جزء من المنظومة العلامية.

ولأن المسرحية تنقط بحار من الدماء فإنّ المشهد الأول الذي أعتمده (صلاح القصب) هو دخول أحد الضباط وهو جريحاً ينزف دماً يعثر عليه الملك (دنكان) ويقول : -

**الملك دنكان : - أي رجل نازف ذاك** (عرض، مسرحية ماكبث: 1999).

هذه هي الشرارة الأولى التي يتدفق بها الدم، لتكون العلامية الدالة لخطاب العرض، وليحملها الممثل بأدائه القادم، إذ يكون الدم العنوان الأكبر لخطيئة (ماكبث) وقام بأدائها الممثل (عبد الصاحب نعمة) و (الليدي ماكبث) والتي قامت بأدائها الممثلة (عواطف نعيم) مروراً بالمعارك التي قادها (ماكبث) والدماء التي سالت وصولاً إلى قتل الملك (دنكان)، فالدم في هذه المسرحية هو الأشارة والعلامة والرمز والإيقونة الذي لم تنقطع عبر الحرب ونزيف الجرحى والقتلى، ولكنه ظل قائماً في الهواجس والكوابيس والرؤى التي كانت تغطي (ماكبث) و (الليدي ماكبث).

كانت عناصر (السينوغرافيا) في هذا العرض جميعها تنحو منحي الغاية والهدف في ذات الوقت، لتنتج المعنى من خلال بلورة اللغة التصويرية التي ترتبط بقوة المخيلة وبالواقع بالوقت نفسه، وهذا الأمر قد فسح المجال بالضرورة لإشغال (السينوغرافيا) لتأمين فضاء الممثل بوصفه الأداء الرئيسية في العرض.

ولتوضيح الشرور الكامن في شخصية (الليدي ماكبث) (عواطف نعيم) تذهب بحوارها المليئ بالشرور والمحفز للقتل والدم وهو تحاور (ماكبث) وتحته على قتل الملك (دنكان)، إذ تقول : -

**الليدي ماكبث : - أنت يا شريف جلاميس وشريف كودور، وستكون ماذكرت المتنبئات، غير أنني لا آمن عليك طبعك. فإن فيه من لين الشفقة ، ما يردك عن طلب غايتك ، من أقوم طريق تنتمي إلى العلياء وفيك مطمع. غي أنك فاقد المكر الذي يوصلك إلى العلياء.**

(عرض، مسرحية ماكبث: 1999)

هنا (الليدي ماكبث) (عواطف نعيم) تذكّر (ماكبث) بالألقاب وتحفزه للقتل للوصول إلى الطموح الأكبر وهو الوصول إلى لقب الملك ، وتحذره من الشفقة والرأفة، حتى يحصل على المرام بقتله للملك (دنكان) ويصبح هو الملك، هذه الدالة التي تميز بها الأداء التمثيلي لشخصية (الليدي ماكبث) جاء من خلال حركتها ومسارها وفعاليتها مع عناصر (السينوغرافيا) التي تمتعت بمنح الفعل العام إضاءة كاشفة لتحيل الرؤية وفضاءاتها وسياقاتها إلى الهيمنة المطلقة التي تحققها الصورة، فضلاً على الأداء التمثيلي المصاحب لهذا الفضاء، فـ (السينوغرافيا) هي البناء التشكيلي للصورة في العرض بتفاعلها وحركتها وحتى سكنونها وسكون الممثل، إذ لا يوجد قانون يحددها، وإنما تعمل في منطقة الأكتشاف لمكنون الأداء التمثيلي للممثل للوصول إلى إنتاج لغة تأويلية للعرض أنتجها الأداء التمثيلي من خلال أنصهاره بـ (سينوغرافيا) العرض، لذا فإنّ الممثلة (عواطف نعيم) قد كان تفاعلها مع (سينوغرافيا) العرض أكثر من تفاعلها مع شخصية (الليدي ماكبث) التي لم تتفصّلها، ولكنها ذهبت إلى محاولة تكوين حالة من التطابق بين تصورات التلقي على الممثلة (عواطف نعيم) بوصفها امرأة هذا العصر الموجوع الغرّ بالدماء ، وبين شخصية (الليدي ماكبث) الباحثة عن الدماء والسلطة، لذا ظهر أداء (عواطف نعيم) من دون أن تحاكي الطبيعة الجسدية والصوتية لشخصية (الليدي ماكبث) من حيث الإيماءة والإشارة، وإنما ارتبط أداءها بفاعلية العرض ومكان العرض و(السينوغرافيا) التي غلفت العرض ، وبذلك أنصهر أداء (عواطف نعيم) مع العرض بحكم وجود هذا الفضاء المفتوح.

لقد سيطر الفضاء المفتوح على مفردات العرض أداءً وإخراجاً، إذ سمحت (السينوغرافيا) بتحرر الممثل من العديد من الضوابط الأدائية، لأنّ هذا الفضاء سمح بدخول سيارة إلى العرض، إذ تتوقف سيارة قديمة بوسط زوابع من الدخان، تنزل (الليدي ماكبث) و (ماكبث) وهما يرتديان عباءة حمراء تغطيهم بالكامل من الرأس وحتى القدم، وهذا اللون الأحمر ليس اعتبارياً بل مقصود للدلالة إلى لون الدم السائد في العرض كدلالة رئيسية، يتأهبان لتنفيذ جريمة قتل الملك (دنكان)، وبعد تنفيذ الجريمة يملأ المكان المجاميع وهم حاملين مصابيح متوجه نحو وجوههم كتعبير على كونهم أشباح يتساوون بالفعل، وهم بذلك يشكلون مع (الليدي ماكبث) فعلاً عيانياً يشكل (سينوغرافيا) العرض، إذ تقوم بغسل السيارة المحمّلة بالأشباح المكفنة والذين يمثلون ضحايا شرورها، وشرور (ماكبث)، وهذا المشهد الذي تناغم فيه عنصر الأداء التمثيلي مع (سينوغرافيا) العرض كنوع من التخلص من برائن الجريمة، وسوّغ أداء الممثلة (عواطف نعيم) العديد من الأسئلة وفك التشابك بين



الصورة والأداء على جميع الصعد السياسية والاجتماعية والأخلاقية، فإن أداءها ساهم على تبني تأويلات خضعت لمدة ليست بالقصيرة عاشها مجتمع بأكمله، وبمعنى آخر أن اللحظة الأدائية التمثيلية هي جوهر العرض وهي الفكرة الرئيسية المطلوب توصيلها، ذلك أن أداء الممثل بصوته وجسده وتعامله مع أدوات العرض هو المفصل الرئيس للوصول إلى التجلي في العرض المسرحي مع المشاركة الأكيدة مع عناصر (السينوغرافيا).

لقد كانت (سينوغرافيا) واضحة الدلالة في العرض و عاملاً مساعداً لأداء الممثل، إذ جريمة القتل التي أعتمدها المخرج (صلاح القصب) حيث تقوم السيارة التي يركبها (ماكبت) و (الليدي ماكبت) ، وهي سيارة قديمة ولا تحمل أرقام للدلالة على تعميم الجريمة في أفق أوسع يحتمل العالم أجمع ، ويقومان بدهس الملك (دنكان) وقتله بطريقة عصرية جداً، إلا أن الدم يبقى عالقاً في إطارات السيارة، وتقوم (الليدي مكبت) جاهدة بتنظيف عجلة السيارة من الدم ولكن عبثاً تعمل، إذ عمدت (سينوغرافيا) العرض لإستعمال الأضواء الليزرية الحمراء كدلالة للون الدم الأحمر، وهنا أمتزجت (السينوغرافيا) مع الأداء التمثيلي ليشكل بعداً جمالياً حضارياً قائماً لا يزول، وتحاول (الليدي ماكبت) بحوارها الشهير وهي تقول :-

**الليدي ماكبت :- زولي ..... زولي أيتها البقعة اللعينة.** (عرض، مسرحية ماكبت: 1999)

ويبقى ضوء الليزر يطاردها ، وكأنَّ الجريمة لا يمكن تغطيتها مهما فعلت ، وبعد أن يئست من إمكانية إزالة بقعة الدم تقوم بتغطية السيارة بالكفن لإخفاء الجريمة ومحو معالمها، وبعد ذلك تنهار ويصيبها نوبة هستيرية تصحبها نزول العديد من البراميل وكذلك نزول العديد من الدراجات النارية ، ويعم الصخب والصراخ وضجيج الضحايا، ليعبر هذا الإضطراب الهواجس الداخلية لشخصية (الليدي ماكبت)، وبعد ذلك يظهر حامل الفأس للتعبير عن القتل ، وكأنَّ القتل موجود وأنَّ أختلفت الأدوات.

إذ أنَّ ظهور غاسلوا السيارة وهم حالقي الرؤوس، وشبه عراة، وهم منشغلين بغسل السيارة بالماء كتعبير للتطهير، هذه الدلالات (السينوغرافية) ساعدت أداء الممثل في محاكاة دلالات دينية وطقوسية للعديد من الطوائف والأديان، ذلك أنَّ الجريمة مستمرة ولم تنتهي بعملية التطهير التي قام بها الممثلون.

هنا في هذا الأداء التمثيلي للممثلة (عواطف نعيم) في تجسيد شخصية (الليدي مكبت) لم يكن من أجل غايات شكلية في فضاء العرض من خلال إطلاق الحوار بشكل أستعراضي أو دعائي فحسب، إنما كان أداءً معبراً نحو الجمهور ومتحرراً يشير ويعلم حقيقة مايقول، وبالتالي فإنَّ هذا الأداء يؤدي وظيفة رمزية وسيمائية وتشكيلية على نحو يجعل الأداء

متميزاً لكسر كل ما هو مغلق، وفك جميع الشفرات وتحويلها إلى وجود عيني من خلال تكرارها لمفردة (زولي) من قبل شخصية (الليدي ماكبث)، لأنها لا تشير إلى زوال بقعة الدم بعينها، وإنما تشير إلى زوالها هي بكونها شخصية شريرة، ذلك أن بقعة الدم بقيت عالقة في اللاوعي في العقل الباطن للشخصية، ولا ولن تزول حتى لو غسلت ببحور العالم أجمع، بمعنى أن الجريمة والقتل لا يزولان، والذي يزول هو الشخص بذاته وبذلك الجريمة تبقى ثابتة لـ (ماكبث) القادم.

في هذا العرض جسّد الممثل و (السينوغرافيا) رؤية متماهية مع بعضها البعض، ذلك أن جسد الممثل لا يمكنك تحديده باتجاه معين، بل أنه يملأ المكان وبجميع الاتجاهات، ولذلك يجعل من المكان مترجماً للتعبير مثلما الممثل، لذا بات من الضروري أن يتمظهر جسد الممثل على النحو الذي يجعل المتلقي إلى تحريك عقله التأويلي لأدراك الأشياء (السينوغرافيا) وتمثلها والقدرة على تلقيها وتنبئها وأستنتاجها.

ساهم الأداء التمثيلي للممثلة (عواطف نعيم) مع مجموع الإشارات والعلاقات (السينوغرافيا) للعرض إلى إرسال العديد من الدوال التي لم تعتمد التراتبية لا في النص ولا حتى العرض ببناء المعنى للمدلولات المتباينة، وذلك بناءً على (السينوغرافيا) المتحركة التي أنتهجها العرض والتي فرضت نفسها على الأداء التمثيلي، بحيث تحرر الزمان والمكان ليتيح للخيال التحليق بعيداً في التأويل، فالدراجة والمقصلة والمقص والسيارة وغيرها من المفردات منحت العرض صفة التجريب، وكانت ملائمة مع طبيعة فضاء العرض المسرحي المفتوح.

إنّ تقنية حركة الممثل المتحررة، وطبيعة الأزياء المتنوعة، وإستعمال أكثر من مفردة بدءاً من المكان والبرج والمقصلة وأنتهاءً بالدراجة والسيارة وغيرها من المفردات، أنتج بالضرورة دلالات واضحة من خلال الأنساق التي ربطت بين الأداء التمثيلي و (السينوغرافيا) بوصف أن العرض هو عبارة عن جسد مادي متجلي أمام الجمهور حاملاً رسالة تصل للمتلقي عن طريق الممثل و (السينوغرافيا) بوصفهما جوهر العرض وفضاء الخصب.

### نتائج البحث :-

- لقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج من خلال تحليل العينة وكالاتي :-
1. ساهم الفضاء المفتوح للعرض الحرة المطلقة لعفوية الأداء التمثيلي.
  2. أن الأداء التمثيلي أستند في العديد من مهارات الأداء على التكاملية مع (سينوغرافيا) العرض.
  3. توفر العديد من مفردات (السينوغرافيا) ساعد الأداء التمثيلي في توصيل المعنى بأقل جهد.
  4. وفرت (سينوغرافيا) العرض عاملاً مساعداً للأداء التمثيلي في الأختزال والعفوية.
  5. شكّل الأداء التمثيلي من حيث الحركة والصوت تناغماً مع (سينوغرافيا) العرض.
- استنتاجات البحث :-
- من خلال ماتقدم توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :-

1. الأداء التمثيلي يساهم في رسم العلامة الدالة لـ (سينوغرافيا) العرض.
  2. العرض المسرحي المفتوح يعطي الممثل الحرية التامة في الأداء.
  3. لا يخضع الأداء التمثيلي في العرض المسرحي المفتوح على طريقة أدائية واحدة.
- قائمة المصادر والمراجع :-
- المراجع :-

1. أبين منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة) ب ت.
2. الياس، ماري، وحنان القصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2 (بيروت، مكتبة لبنان ناشرون) 2006.
3. صليبيبا، جميل، المعجم الفلسفي (بيروت، دار الكتابة) 1971.

### الكتب :-

4. جوردن، هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سعيد (القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي) ب ت.

5. حسن، خضر جمعه، مصادر المسرح في نينوى 1880 - 1971 (الموصل، مطبعة الجمهور) 1972.
6. دين، الكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد (بغداد، دار الحرية للطباعة) 1972.
7. الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق (بغداد، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية) 1967.
8. سالم، فائز طه، آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي، رسالة ماجستير، غير منشورة (بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة) 2005.
9. عباس، علي مزاحم، أفتحوا الستارة، دراسات في المنظور المعرفي في تاريخ المسرح في العراق الحديث للسنوات 1921 - 1956 (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة) 2007.
10. عبد الحميد، سامي، من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل (بغداد، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع) 2013.
11. عبد الحميد، سامي، المسرح العراقي في مائة عام، ط1 (عمان، مطابع دار الأديب) 2012.
12. عثمان، محمود، مقالة منشورة، بغداد، جريدة بغداد اوبزرفر، في 15/3/1967.
13. عرض مسرحية ماكبث، تأليف وليم شكسبير، إخراج صلاح القصب، إنتاج كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، قدمت بحداثق قسم الفنون المسرحية عام 1999.
14. كريغ، كوردن، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة (القاهرة، مكتبة الآداب) ب ت.

15. نيلمز، هيننج، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة (القاهرة، مكتبة الأجلو المصرية) 1962.

### التوصيات

كل المداخل الى التدين غير الحقيقي تأتي من الجهل، لذا يجب تفعيل الخطاب الديني المعتدل ونشر الوعي في المجتمع من خلال القنوات التالية:

- 1- تكثيف المعلومات الدينية في المناهج الدراسية للطلاب بكل المراحل.
- 2- تخصيص قنوات فضائية لنشر الدروس الدينية التوعوية.
- 3- تفعيل دور المساجد وفتح الدورات الممنهجة لكلا الجنسين وبكافة الاعمار بإشراف كوادر متخصصة لرفع المستوى الثقافي الديني.
- 4- كشف المتسترين بالدين من قبل جهات حكومية وتحجيمهم وفق القانون، ثم تشخيصهم وتوضيح مخاطرهم على المجتمع وتحذير الناس منهم.

## الهوامش

\* عواطف نعيم سلمان مولودة في 8 أيلول 1946 ، وهي فنانة عراقية ممثلة ومخرجة وباحثة أكاديمية، وهي شقيقة الفنانة أقبال نعيم، تحمل شهادة الدكتوراه في الإخراج المسرحي، كتبت وأخرجت العديد من الأعمال المسرحية.

\*\* مسرحية (ماكبث) كتبها الشاعر الإنجليزي (وليم شكسبير) ما بين 1603 – 1606 وأُعدت فيها (شكسبير) بشكل طفيف على شخصية (ماكبث) الأسكتلندي أحد ملوك أسكتلندا، وملخص المسرحية يتحدث عن طمع (ماكبث) وهو أحد اللوردات خلال حكم الملك (دانكان) وهو لورد (جلاميس)، وهو بذات الوقت من القادة الشجعان، إلا أن طمعه بالسلطة وبتهريب من زوجته الشريرة (الليدي ماكبث) الطموحة للوصول إلى السلطة، وبينما يكون الملك (دنكان) وولديه (مالكوم) و (دونالدين) في ضيافة القائد (ماكبث) بعد أنتصاره بالحرب ، وتقديم التهنية من قبل الملك (دانكان)، وقد قدم هدية عبارة عن ماسة كبيرة إلى (الليدي ماكبث)، لكن (ماكبث) الذي قص ما جرى له أثناء عودته مع القائد (بانكو) ولقائه مع الساحرات اللاتي تنبئن بأن (ماكبث) سيكون ملكاً، لذا أقتنصت الفرصة (الليدي ماكبث) بوجود الملك (دنكان) بضيافتهم، وهو متعب ونائم، الأمر الذي يجعل (الليدي ماكبث) أن تحرض (ماكبث) لقتل الملك، ويتهم به الخادمين، ويهرب أولاده بعد تلك الحادثة ، والتي يبقى أنينها وحسرتها على (ماكبث) طيلة حياته حزينا كئيباً خائفاً، وكل ذلك من شرور وطمع زوجته (الليدي ماكبث) ، إلى أن يعودا بعد حين ويسترجع أولاد الملك حقهما في الملك.