أثر الأداء الصامت في الفضاءات المفتوحة والتواصل مع الجمهور

م. م. حسين كاظم خضير
جامعة الحلة ـ كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية

الملخص:-

يتميز الأداء في الفضاءات المفتوحة بما يمتلك من قدرة على إزاحة الجدار الرابع، وكسر الحاجز النفسيّ بين المؤدي والمتلقي، وكذلك قدرته على التكيف من خلال استثمار الفضاء بكلّ تنوعاته واعتبار الفضاء منصةً إبداعية تعمل على توسيع قاعدة الجمهور وتجعل العرض متاح للجميع بالرغم من وجود تحديات تواجه المؤدين، لذا جاءت أسئلة البحث كيف تعمل تلك الفنون على التغلب على تلك التحديات في الفضاءات المفتوحة من خلال دراسة البيئة والتغلب على تلك العوائق، ومن أهداف البحث هي دراسة البيئة والجمهور، والبحث عن حلول للتعامل مع التحديات الأدائية، واقتصر البحث على دراسة العروض في تلك الفضاءات المتنوعة.

وتطرق البحث إلى مرجعات الأداء وجذوره التاريخيَّة عند مختلف الشعوب والأمم وكذلك تناول البحث الفنون الأدائية بمختلف أشكالها في الفضاءات المفتوحة وقدرتها على التفاعل. وتناول الفصل الثاني خصاص الفضاءات المفتوحة من خلال جملة خصائص مثل الحوار ولغة الجسد وقدرته على خلق التفاعل مع الجمهور وإشراك الجمهور في الحدث لتحقيق فعل التواصل. وجاء الفصل الثالث لتحليل عينة البحث من خلال تأكيده على اختيار ثلاث فضاءات مختلفة لعرض أدائي ودراسة مستوى التلقي لهذه العرض وقدرتها على التفاعل مع المتلقي ثم النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الأداء، الفضاء المفتوحة، مرجعيات الأداء، التلقي.

The impact of silent performance in open spaces and communication with the audience

Assistant Lecturer Hassan Kazem Khudair
Hilla University - College of Fine Arts

Abstract:-

Open space performance is characterised by its ability to remove the fourth wall and break the psychological barrier between the performer and the audience, as well as its ability to adapt by investing in space with all its diversity and considering space as a creative platform that works to expand the audience base and makes the show available to everyone despite the challenges facing the performers.

Therefore, the research questions were: How do these arts work to overcome these challenges in open spaces by studying the environment and overcoming these obstacles? The research objectives include studying the environment and the audience, and searching for solutions to deal with performance challenges. The research was limited to studying performances in these diverse spaces

The research addressed the references of performance and its historical roots among different peoples and nations. The research also addressed the performing arts in their various forms in open spaces and their ability to interact. The second chapter addressed the characteristics of open spaces through a set of features such as dialogue, body language, and its ability to create interaction with the audience and involve the audience in the event to achieve the act of communication.

The third chapter came to analyze the research sample by emphasizing the selection of three different spaces for a performance presentation and studying the level of reception of this presentation and its ability to interact with the recipient, then the results and conclusions.

Keywords: *performance, open space, performance references, reception.*

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

مشكلة البحث:-

يُعد الأداء الصامت بما فيه البانتومايم والرقص الجسديّ والتماثيل المُجمَّدة التي يجسّدها الفنانون في الأماكن المفتوحة، أحد الفنون الأدائيَّة التي يتخذ من الجسد والإيماءات وسيلة لنقل الأفكار بما تحمله من قوة بصريَّة دون استخدام الكلام، وعلى الرغم من بساطته الظاهرية إلَّا أنَّ هناك كثير من التحديات التي تواجه هذا الأداء عند تقديم عروضهم في الفضاءات المفتوحة برغم ما تتميز بقدرتها على التفاعل مع الجمهور في الفضاءات وبما يتسم به هذا النوع من الأداء بغياب الحوار اللفظيّ باتخاذ الحركة الجسديَّة والتعبير البصريّ لنقل الأفكار والمشاعر، لذا يعد الأداء فعل تواصل مع المتلقي من خلال ما يتركه من أثر فعَّال وحي بقدرته على كسر الجدار الرابع وكسر الحاجز بين المُمثل والجمهور، وهذا بدوره يخلق تفاعل آني بين المؤدي والجمهور، وذلك يتيح الفرصة لاستثمار ردود الفعل تلك التي تجعل المُمثِل الصامت يستغل هذه الردود ليكيف عرضه بناء على استجابة المتلقي لذا يعد الفضاء المفتوح منصةً إبداع يعمل على توسيع قاعدة الجمهور واستثمار الساحات العامَّة والشوارع التي تجعل العرض في متناول الجميع، لذا فإنَّ التحديات التي تواجه الأداء في الفضاءات المفتوحة بتنوِّع الجمهور من مختلف الشرائح في الأماكن العامَّة يجعل المؤدي يواجه صعوبة في السيطرة مثل الضوضاء وتشتت انتباه المارة، ولكن ما يمكن أن يوفره هو إعطاء فرصة لأشارك الجمهور في قصة مشتركة تسرد من خلال الجسد، ممَّا يُعزِّز الشعور بالانتماء الفنيّ، لذا فإنَّ المشكلة التي تواجه الأداء في الفضاءات المفتوحة تتجسد في التفاوت في التفاعل باعتبار الجمهور غير مقيد يمكن أن يتماهى مع الأداء الكامل أو التجاهل تشتت الانتباه بسبب عوامل خارجيَّة مثل الضوضاء وحركة المارة، وربَّما يُشكِّل الطقس عنصرًا سلبيًّا في التلقي، مثل المطر أو

الحرارة وكذلك يعد التفاوت الثقافيّ عنصراً مهمًا في خلق الاستجابة وفاقًا لخلفياتهم الثقافيَّة، وهذا عنصر مهم، ممَّا يجعل من الصعوبة التنبؤ بتفاعلهم، لذا جاءت مشكلة البحث كيف يمكن للفنون الأدائيَّة مثل التمثيل الصامت التغلب على تحديات الأداء في الفضاءات المفتوحة، مع الحفاظ على عنصر جودة التواصل وتحقيق تأثير إيجابيّ لدى الجمهور.

أهداف البحث:-

دراسة البيئة والجمهور والبحث عن حلول مبتكرة للتعامل مع هذه التحديات واكتشاف كيفية تعزيز الفنون الأدائية مثل التمثيل الصامت وتأثيرها في الفضاءات المفتوحة.

تحليل التحديات وفهم العوائق البيئيَّة والاجتماعيَّة التي تُؤثِر على جودة الأداء في الفضاء المفتوح.

دراسة سلوك الجمهور والعمل على إيجاد حلول مبتكرة للتغلب على التحديات الأدائيَّة التي تواجه الفنون الأدائيَّة والتمثيل الصامت في الفضاءات المفتوحة.

تعزيز تجربة الجمهور لتحقيق تواصل فعَّال يدمج بين الفن والمجتمع.

حدود البحث:-

يقتصر البحث على دراسة عرضين مختلفين من سلسلة، غراب، لمجموعة رواصد،

المكان: بابل bdc.

بغداد: أمام وزارة التعليم العالي.

الزمان: ٢٠١٩م.

تحديد المصطلحات:

الأثر: أثر الكتابة بالمعنى الذي يعطيه دريدا هو الموضع الذي يكون فيه حضور

عنصر ما موسومًا بسلسة من الغيابات بينما يعرفه فالتر بنيامين مصطلح الأثر هو ما يبقى من مرور شيء ما أو حضوره[1].

التعريف الإجرائيّ: هو التغير والانطباع الذي يحقّقه لدى المتلقي على المستوى العاطفيّ والنفسيّ لتحقيق المتعة الجماليَّة.

الفضاءات المفتوحة (open spaces)

تشير إلى الأماكن العامَّة التي تنتج التجمع الحر للناس مثل الساحات والشوارع والحدائق وأي مكان غير مغلق.

الفنون الأدائية

مجموعة من الفنون تشمل المسرح والتمثيل الصامت الرقص والموسيقى.

التمثيل الصامت

نوع من الأداء المسرحيّ يعتمد لغة الجسد والإيماءات والتعبير الحركيّ لنقل الرسائل والأفكار إلى المتلقي.

(١) قاموس العروض الأدائيَّة والمسرح المعاصر، باتريس بافيس، ترجمة د. أسامة غنم، البحرين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١، ٢٠٢٢م، ص ٣٣.

الإطار النظريّ:ـ

المبحث الأوَّل

التمثيل الصامت حضور المفهوم وأداءات البنية

مهاد تاريخيّ:-

تعد مرجعيات الأداء الصامت والتي تمتد جذوره إلى عصور قديمة؛ إذ شكَّل أحد أقدم أشكال التعبير في التاريخ البشريّ والتي كانت بدايته مرتبطة بالحاجة إلى توصيل الأفكار والمشاعر دون استخدام الكلمات ممَّا جعله وسيلة شاملة للتواصل بين المجتمعات المتنوّعة، فقد عرف البابليون والفراعنة هذا النوع من الأداء الإيمائيّ وتروي الطقوس البدائيَّة للسحر أنماط مختلفة منه غاية في الرقي والتي تتراوح بين استخدام الأقنعة والريش ورؤوس الحيوانات وبين الطقوس التقليدية للزواج أو طقوس الموت، وهي أدائيات تُجسِّد وتعبِّر عن مظاهر رواية الأحداث اليوميَّة للقبيلة أو الأسرة، وقد صاحب الإيماء على الأغلب أصوات وعزف، وهي بمثابة موسيقى تصورية في المسرح المعاصر، هذا ما تُؤكده الدراسات الانثروبولوجية حول الحضارات القديمة أمثال كتاب الغصن الذهبي[1]، لذا فإنَّ الأداء الإيمائيّ الصامت يعد لصيق بالبيئة الثقافيَّة والدينيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة التي تشكِّل لدى الإنسان الرافديني، في احتفالات أكيتو الصامتة التي تحمِّل دلالات عقائديَّة مرتبطة بأغراض دنيوية أكثر من أية دلالات أخرى وهذا لا يعني أنَّ الأداء الصامت المُصاحب للرقص والتمثيل كان مقتصراً على هذا الغرض بل أنَّ الغرض كان الدافع الأوَّل وراء نشوء التمثيل الإيمائيّ المُعبِّر فيما بعد عن بعد الغرض الجماليّ[2]، فطقوس الطبيعة والإخصاب والحصاد والقطاف وجز الصوف وتقديم القرابين للآلهة وعبادتها في الحضارات الشرقيَّة ورقصات الحروب وتقليد الحيوانات وغيرها من

(١) شيطان المسرح، كتاب نقدي عن المسرح في العالم، رياض عصمت، سوريا، دار طلاس للدراسات والنشر، ط ١ ص٣٩٤ .

(٢) المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، د. أحمد عبد الأمير، عمان، الأردن، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م، ص ١٦.

أشكال التعبير الطقسيّ كان يغلب علية طابع التشكيل الإيمائيّ على الرغم من الأناشيد والتراتيل المُصاحبة لها والتي شكّلت مصدر من مصادر الملاحم الكبرى فالأداءات الصامتة في أسطورة (نزول أنانا إلى العالم السفليّ) والتي كانت تمثّل في المعابد بأشكال تعبيريَّة جسديَّة تصور الطقوس والشعائر[1]، بينما شكّل الأداء الصامت الإيمائيّ عند الفراعنة جذر دينيّ استخدمه الكهنة للتعبير عن القصص والأساطير الدينيَّة في الطقوس التي كانت تقام كما في مسرحية (انتصار حورس) على عدوه وعدو أبيه والتي تضمّنت وقائع الصراع الدمويّ وعملية تقطيع أوصال عجل البحر التي شكّلته الأسطورة، وهو بمثابة رمز للعدو ومن ثمَّ تسليم (حورس) مقاليد الحكم وهي تشكّل نمط دراميّ يتجسّد من خلال الرقص والأداء الصامت فقضية الصراع على السلطة وفكرة الموت والعودة إلى الحياة إيماءات الفراعنة التي كانت تركز على الحياة الأخرى والإشادة بها، كما في أسطورة (إيزيس وأوزيريس) فقد اعتقد الفراعنة القدماء بأنَّ القوة الذي يمتلكها الكاهن المتمرس بفنون السحر هي قوة غير محدودة من خلالها يستطيع شفاء الأمراض وطرد الأرواح وتحويل الكائنات الحية من شكل إلى آخر وبمقدرته إعادة الحياة إلى الموتى والتحكم بالأعاصير، فالإله الشمسيّ (رع) لم يكن قيومًا بذاته بل بالقوى السحريَّة التي تتخلَّل الكون ولا أدلّ على ذلك من أنَّه لم يكن يستطيع إنقاذ نفسه من الوحش (ابيت) الذي يلاحقه كلّ ليلةٍ تحت الأرض وينقض عليه قبل شروق الشمس لابتلاعه إلَّا بمعونة كهنة المعبد الذين كانوا يسهرون طيلة الليل يؤدون طقوسًا مُعيَّنة تعمل على مدّ القوة للانفكاك من الوحش لذا فإنَّ أداء الطقوس تسهم في انتصار (رع) كي لا تطفي الشمس ويخسر المعركة[2] ويلعب الأداء الإيمائي والرقص في الحضارة الهنديَّة دور أساسيّ في الحياة الاجتماعيَّة والدينيَّة ويعد الهنود من أكثر الأمم التي تمجد الرقص الدينيّ انطلاقًا من مفهوم أنَّ هناك أصل دينيّ للفن

(١) الحضور المرئي، المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، عواد على، العراق، بغداد، دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٨٢.

(٢) الأسطورة في المسرح، أمجد زهير عبد الحسين، العراق، وزارة الثقافة، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربيَّة، ط١، ٢٠١٣م، ص ٥٦.

المسرحيّ الهندوسيّ والرقص الطقسيّ حتَّى أنَّ الآلهة نفسها يتصورنها ترقص، والرقص لدى الهنود يتخذ من الإيماءات في الرأس والعينين واليدين والأصابع وخطوات القدمين والذي يعرف باسم (المهابارتا) أو الحرية في الانضباط؛ لأنَّ الهدف منه هو إيحاء الطقوس المُقدَّسة في الهند[1]، لذا يرى الباحث أنَّ الأداء الهنديّ يجمع بين عناصر مُتعدَّد من الرقص والموسيقى والتمثيل والطقوس الدينيَّة وهو ما يُميز المسرح الهنديّ بتنوع أشكاله وثراء تقنياته، لذا تعد الإيماءات اليدويَّة وتقنيات الجسد أساسًا للأداء في المسرح الهنديّ حيث يتم استخدامها لنقل المشاعر والأفكار كذلك تلعب التعبيرات الوجهية دور في إثارة مشاعر الجمهور حيث أداء الراس يمثِّل تسع مشاعر أساسيَّة مثل الحب والحزن والفرح والغضب والخوف.

كذلك يلعب الأداء الصامت دورًا مهمًا في المسرح الصينيّ والذي يتجسَّد في (أوبرا بكين) التي تعود أصولها إلى الجذر الدينيّ والرقص الطقسيّ والتي تعتمد عروضها على الإيماءات وعروض الدمى، وهذا ما يُفسِّر شكَّل العرض الذي يفتقد إلى الوحدة العضويَّة حيث يتكوَّن العرض من فقرات متنوَّعة مثل البالية الإيمائيَّة والدراما الغنائيَّة، وهو يحتوي على عدة مسرحيات من بينها دراما تاريخيَّة وأخرى عاطفيَّة مُغناة وفواصل مُضحكة[2]، لذا يرى الباحث أنَّ الأداء في المسرح الصينيّ غالبًا ما تكون رمزية للغاية فعلى سبيل المثال يمكن أن تكون لحركة بسيطة مثل رفع اليد أو الدوران أن تعبر عن السفر أو القتال أو التحولات الزمنيَّة فالأداء الجسديّ أداء مُكثَّف وذلك لارتباطه بفنون القتال حيث يستلهم الأداء الصامت تقنيات الفنون القتاليَّة التقليدية حيث تشمل الأوبرا مقاطع صامتة مثل الرقصات التعبيريَّة والمبارزات المُصممَّة بدقه.

وقد شكَّل الأداء الإيمائيّ في اليابان الذي شكَّلته الديانة (الشنتوية) والتي فرضت عبادة الامبراطور الذي اعتبر من أصل سماوي وقوى الطبيعة وأرواح الأجداد وبعدها ألغيت عبادة الامبراطور ظلَّت العقائد والشعائر تمارس دورًا في تطور

(١) الرقص لغة الجسد، أكرم الاشقر، لبنان، بيروت، دار الفرات، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٧٥.

(٢) الرقص لغة الجسد، ص ٨٠.

الأداءات المُستلهمة من تلك العقائد، مسرح (النو) وعروض النو تقدم في المعابد خلال الاحتفالات يصاحبها الأنغام التوافقية والمعاني المزدوجة والدلالات الغامضة وإيماءات الممثلين الغنية بالرمزيَّة والخيال والإيحاء الموسيقي الذي يرتبط بالغناء كذلك ينحى الشكل الآخر من الأداء في المسرح الكابوكي والكن، يخص هذا الأداء الطبقة الشعبيَّة ويُعبِّر عن تطلعاتها [1] من هذا المنطلق يرى الباحث أنَّ الأداء في مسرح النوى والكابوكي يستند إلى الحركات الجسديَّة واستخدام الايماءات للتعبير عن العواطف والأفكار دون استخدام الكلمات الذي يستمدها من الثقافة اليابانيَّة التقليديَّة لذ يركز الأداء على الدقة في الحركة والانسيابية لنقل المشاعر ويتسم الأداء الصامت الياباني بإيقاعه الخاص الذي يتبع أسلوب هادئ وبطيء يعكس الحس التأملي.

وقد شكَّل الأداء في المسرح الإغريقيّ الذي شكَّلته العقيدة والطقوس الدينيَّة التي شكَّلتها الاحتفالات (الديونيزوسية) أو الباخوسية والتي يرجع الفضل له في شكل الدراما الحديثة لذا فإنَّ الأداء الصامت شكَّل حضور في المسرح الأغريقي؛ لكونه جزءًا من الاحتفالات الدينيَّة والعروض المسرحية استخدم الإيماءات الجسديَّة والتعبير بالوجه والجسد لتوصيل الفكرة، لذا فإنَّ الأداء الصامت لدى الإغريق هو شكَّل درامي أدبيّ يؤكد على فعل التقليد مصحوب بنزعة نقديَّة سواء على صعيد الأداء أو الفكرة أو الموضوع [2] ويرى الباحث أنَّ الأداء في المسرح الإغريقي القديم لم يكن الشكل الرئيسيّ للعروض المسرحيَّة فقد كان المسرح الإغريقيّ يعتمد بشكل كبير على الحوار المنطوق والشعر الغنائيّ لذ فإنَّ التمثيل الصامت كان له دورًا مكملًا لنقل المشاعر والأفكار وخاصَّة في مشاهد العنف التي يصعب التعبير عنها بالكلمات.

بينما تميز الأداء الصامت لدى الرومان بعدة سمات بالرغم من أنَّه كان امتدادًا للأداء في العصر الأغريقيّ لكنَّه ركز بشكلٍ خاص على التعبير الجسديّ والحركات بدل الحوار المنطوق، إذ كان الأداء يعتمد بشكلٍ كاملٍ على الحركات والإيماءات

(١) الرقص لغة الجسد، ص ٤٨.

(٢) المسرح الصامت، ص ١٦.

للتعبير عن القصة وأعتمد أيضًا على الأقنعة للتعبير عن تنوع الشخصيات والتي كانت تعمل تلك الأقنعة على توصيل وتوضيح ملامح الشخصية كذلك صاحب الأداء استخدام الموسيقى الحية مثل القيثارة أو الناي لخلق الجو وكثيراً ما كان الأداء الرومانيّ يمزج بين التمثيل والرقص حيث يقوم الممثلون بحركات راقصة كجزء من سرد الحدث، وقد كان هذا الأداء كوسيلة ترفيهية شعبية عشعشت في العصر الرومانيّ واستمر تأثيرها في أشكال الفنون المسرحيَّة حتَّى بعد سقوط الامبراطورية الرومانيَّة لذا فقد ترك الأداء الصامت تأثيراً طويل الأمد على الفنون في العصور الوسطى وعصر النهضة مثل البالية والتمثيل الصامت.

وبسبب ملاحقة الكنسية للمسرح والعاملين فيها باعتباره جزءاً من ثقافة وثنية واعتبار الأشخاص العاملين فيه هم مشعوذون انحسر هذا الفن لكنه برز على شكل جزء في عروض (الكوميديا ديلارتي) و(الدراما الالزابيثية) و(الفارس)، وأهم مثال على ذلك يمكن ذكر المشهدان اللذان أدخلهما شكسبير على مسرحية (هملت) ولم يبعث فن الأداء الصامت البانتوميم من جديد في مسارح أوربا إلَّا بعد أحد عشر قرنًا حينما قرَّرت دوقه (مين) الفرنسيَّة تقديم الفصل الرابع من مسرحية (هوراس) إلى (كورني) على شكل رقصة باليه يؤديها راقصان مشهوران، ومن باب الخيلاء أطلقت عليه اسم (باليه بانتوميم)، وهكذا يتكشف لنا أنَّ المايم أو الأداء الصامت الذي يقوم على خطاب الجسد هو مهد الحركة في المسرح والرقص والسينما[1]، وبدخول الأداء الصامت في حقل السينما و تداخله مع التكنولوجيا حيث استخدمت العروض التي تدمج الإضاءة الرقميَّة والإسقاطات البصريَّة والموسيقى الإلكترونية، وانفتاحه على الأداءات الأخرى، ففي السينما أعيد إحياء الأداء الصامت في الأفلام الحديثة ممَّا جعل له تأثير ثقافيّ وتنوعه استخدامات في ورش التعليم حيث استخدم كوسيلة لتطوير الذات والتعبير عنها؛ لتحسن التفاعل الاجتماعيّ.

(١) الحضور المرئي، عواد على، ص ٨٤.

الفصل الثاني

أوّلًا: الفنون الأدائيّة الصامتة في الفضاءات المفتوحة وتلقيها التفاعليّ

تعتمد الفنون الأدائيَّة الصامتة في الفضاءات المفتوحة على مزيج من التعبير الجسديّ المتمثل بالحركة والإيماءات دون استخدام الكلمات ممَّا يميزها ويجعلها فنًا عالميًّا يفرض وجوديه للتواصل مع المتلقي بما تحمله من قوة ذات تأثير تعبيري بعدة تقنيات.

فالمشاركة الفعليَّة للمتفرجين تتكوَّن من خلال التلقي التفاعليّ، الذي يتجسَّد في مرونة الجسد لخلق الصورة التي تبث الأحاسيس الماديَّة والجماليَّة للجسد الفيزيائيّ فتحدث استجابة الجمهور لتلك الأفعال الماديَّة التي يبثها جسد المؤدي ممَّا يخلق عنصر العدوى تجعل المتلقي مستعد لقبول مشاعر المعايشة العاطفيَّة، حيث يعد عنصر العدوى هو الوسيلة التي من خلالها يسلط الضوء على التجربة الجمالية[1]، لذ يعد الجسد هو العنصر المهم في الأداء الذي يمثل مادة الوجود فمن خلاله يتحقَّق العرض الأدائيّ حيث يصبح الجسد هو المحور الذي تمَّ من خلاله صياغة الحكاية وتشكلها باتخاذ نظام التقطيع الذي يتبعه لكي يُنظم إخراج شكل الجسم فالأداء الإيمائي لا يمكن أن ينفك من التصاقه بالحكاية ذات المعنى لجذب المتلقي الذي يشده الحدث المُتحرك القادر على خلق قصة أو دارما تشد المتلقي لتخلق لديه استجابة جمالية مستمرة، وطبقًا لهذا المفهوم يرى (غريماس) الإيماءة ممارسة سيموطيقية بحيث يمكن تحليل أي تتابع على اعتباره أنَّه سرديّ بغض النظر عن افتراض أنَّه مرتبط بإيماءات تحكي قصة وباعتبار أنَّ التمثيل الإيمائي هو التمثيل الصامت، لذا فإنَّ البديل في المسرح الإيمائيّ ليس إيماءة جماليَّة خالصة بلا مدلول اجتماعيّ في مقابل إيماءة نفعيَّة وسردية بدون محاولة لإقامة تأثير جمالي[2]، وبما أنَّ الجسد في هذا النوع من الأداء

(١) جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض، ايركا فيشر ليشته، القاهرة، مصر، المركز للترجمة، ت مروة مهدي ط ١ ٢٠١٢م ص ٦٦.

(٢) لغات خشبة المسرح، مقالات في سيميولوجيا المسرح، باترس بافيز، ت، احمد عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط ص ٧٨.

يحمل جاذبية للمتلقي؛ بسبب طبيعته الكونية حيث الفهم للجميع بما يحمل من خصائص في التعبير الجسديّ واعتماده على لغة الجسد والحركة والإيماءات لتوصيل الأفكار ويمنح الفرصة للتفاعل مع الجمهور الذي يصبح جزءًا من الأداء ممَّا يُعزِّز العلاقة بين المؤدي والجمهور؛ ليوفر فرصة للفنان باستثمار الفضاءات المتنوّعة من مكان وبيئة محيطة به مثل الأشجار والجداران أو السلالم التي تصبح عنصرًا متممًا للأداء، ويعمل على كسر الحواجز بين الفنان والجمهور، ممَّا يُعزِّز دوره التفاعلي، وخلق فرصة للتواصل غير اللفظي.

لذا فدراستنا تنصب على تحليل طبيعة الفضاءات المفتوحة في الأداء الصامت، وماذا تعني تلك الفضاءات؟ وما طبيعتها؟ ففي الأداء الصامت تعني هذا المناطق أو المساحات الخالية من العناصر المادية أو التقيدات الجسديَّة التي تستخدم كأداة بصريَّة ودراميَّة حيث يشير هذا الفضاء إلى الإمكانيات المتعددة التي تسهم وتخلق تفاعل بين المؤدي والمتفرج وخلق المعنى من خلال التعبير الجسديّ.

ثانيًا: خصائص الفضاءات المفتوحة

- غياب الحوار اللفظيّ، واعتماد الجسد وقدراته التعبيرية على البوح.
- تجريد العناصر التي تعني إبعاد العناصر الماديَّة وإحلال محلها تصورات ذهنيَّة.
- التفاعل مع الجمهور، وذلك من خلال جعل الفضاء المفتوح مكانًا للتفاعل بين المؤدين والجمهور من خلال تفعيل ملكة خيال المشاهدين لملء الفرغات السرديَّة.

لذا فإنَّ وظيفة الفضاءات المفتوحة في الأداء الصامت هي تعزيز الخيال وخلق أبعاد دراميَّة وإبراز الأداء الجسديّ وقدرته على التعبير من خلال رشاقة الحركة ومهاراته الفنيَّة.

لذا يجب معرفة الكيفيَّة التي ترسم فيها الأشياء والصور في الفضاء والعثور على مواقف رمزيَّة فالتصوير الصامت الذي ندرسه كلغة ثانية فهو يمثل من قبل الجسد

والأشياء والهندسة المعماريَّة وعناصر ديكور الأثاث وليس الكلمات ويتيح خيارين رئيسين، إمَّا أن يقوم مؤدي من خلال جسده بلعب دور الباب، وممثل آخر يقوم بفتحه وإغلاقه، ففي هذه الحالة يصبح الجسد الأوَّل ديكور للثاني، وأمَّا المُمثل يقوم برسم بيت افتراضي في الفضاء السقف والجدران والنوافذ والأبواب بحيث يصور هذا الرسم الافتراضيّ شكَّل البيت للجمهور ويسمح في الوقت نفسه للشخصية بالدخول والخروج فيه[1].

إنَّ مثل هذه الحركة البصريَّة المستمرة تحتاج إلى استخدام ذخيرة إيمائية متنوِّعة بشكلٍ خاص علمًا أنَّ بعض الصور الافتراضيَّة التي يحقّقها اليوم جهاز الكمبيوتر تمتلك الآلية نفسها[2] وبما أنَّ الحركة أداة بصريَّة تستخدم لتعريف الفضاء وترسيم حدوده مثل رسم صندوق أو كرة يد باستخدام اليدين وهذه تعمل على خلق التفاعل بين الفضاء والممثل بينما يعمل الإيقاع والتناغم ويترك أثر على كيفية إدراك الجمهور للفضاء مثل سرعة الحركة وبطؤها يمكن يشير إلى الخفة أو الثقل كذلك يعمل التركز البصريّ بتوجّه الفضاء المفتوح نظر الجمهور نحو الحركات والإيماءات دون تشتيت من عناصر الديكور أو خلفياتها ومن الأمثلة على ذلك مثل صعود السلم الوهمي باستخدام حركة اليدين والقدمين بدقة والمشي ضد الريح يخلق صورة ذهنية لبيئة مليئة بالتحديات الطبيعيَّة دون استخدام مؤثرات بصريَّة. وهذا النوع من الأداءات يتطلَّب قدرة استثنائية على الإقناع لجعل الجمهور يصدق الفضاء المتخيل ومِن هذا المنطلق نرى أنَّ الفضاءات المفتوحة في الأداء الصامت هي أداة إبداعية قوية تتيح للمُمثل والجمهور فرصة استكشاف عوالم تخيليَّة دون قيود ماديَّة.

لذا فإنَّ جسد المؤدي في فن المايم هو أداة وتشكل عظامه وعضلاته ومفاصله مفاتيح تلك الأداة وبالعزف عليها يحاول المايم أن يجعل الفراغ الملموس مرئيا لذا

(١) شعرية الجسد، تعليم الابداع المسرحي، جال لوكوك، ت د محمد سيف، العراق، بابل، مؤسسة دار الصادق، للطباعة والنشر ط١، ٢٠١٨ ص١٧٨

(٢) شعرية الجسد، تعليم الابداع المسرحي، ص ١٨٩

يصف (ريد جيلبرت) الأداء الصامت بأنَّه مجال واستخدام الفراغ ويصفه (مارسو) أن تجعل اللامرئي مرئيًا بينما (كيبنس) يرى أنَّه فن خلق العالم عن طريق تحرك الجسد الإنسانيّ وتغير أوضاعه وهو ببساطة فن التواصل بالإيماءة [1]، واستراتيجيات جذب أداءات التمثل الصامت في الفضاءات المفتوحة، ويعتمد جذب المتلقي على:

١- إشراك الجمهور في الأداء وحثّه على الانضمام إلى الفعل الأدائيّ من خلال الصدمة أو خلق دعابة أو مفاجأة ليصبح جزءًا من العرض.

٢- الاختيار جزء مهم من عملية النجاح، فالأداء في أماكن حيوية مثل الساحات العامَّة مراكز التسويق أو أماكن تجمع المارة حيث الحركة والنشاط.

٣- تصميم عروض بصريَّة جذَّابة والاعتماد على لغة الجسد القوية، والمبالغ فيها لجعل الحدث مفهوم.

٤- استخدام المؤثرات الصوتيَّة والموسيقية لجذب الجمهور.

٥- تقديم عروض تعكس قضايا حياتهم اليومية أو موضوعات تثير اهتمام المجتمع.

٦- تجنب التعقيد والتركيز على أحداث تمسُّ المجتمع.

تصوير عروض الأداء ونشرها عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ للترويج.

دعوة الجمهور لتصوير العروض ومشاركتها ممَّا يوسع دائرة الانتشار.

باستخدام هذه الاستراتيجيات يمكن لهذه الأداءات تعزيز جاذبيتها وتحقيق تفاعل أعمق مع الجمهور.

لأنَّ ما يميز طبيعة الأداء في الفضاءات المفتوحة بعدة جوانب تجعله مختلف عن

(١) الممثل والحرباء، دراسات ودورس في التمثيل، د سامي صلاح، مصر، إصدارات الأكاديمية، سلسلة المسرح، د.ط، ص ٢٥٩.

الأداء في المسارح المغلقة من خلال فهم دراسة المكان وقدرته على منح إمكانيات متنوّعة من الحركة واستثمار الخلفيات الطبيعيَّة أو المعماريَّة لتصبح جزءًا من التكوين الجماليّ ممَّا يُحقّق تفاعلًا بين العناصر الفنيَّة والمكان، وخلق حميمية من التواصل يجعلها أكثر تفاعلية؛ لكون الجمهور غير مقيد بمقاعد مُحدَّدة ممَّا يمنح حرية أكبر للتنقل ومشاهدة الأداء من عدة زوايا كذلك يتطلب الأداء في الفضاء المفتوح مرونة من الممثلين للتفاعل مع المفاجأة مثل تدخل الجمهور أو ظهور أصوات بيئة غير متوقعة، لذ فإنَّ هناك كثير من الأداءات الشائعة في الفضاء المفتوح مثل مسرح الشارع وقدرته على جذب المتلقي، والذي يقدم مواضعاته المستمدة من الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة التي تعكس الإشكاليات التي يمرُّ بها المجتمع.

ما أسفر عنه الإطار النظريّ

١- الجسد عنصر أساسي في الأداء المسرحيّ.

٢- يساهم الأداء في الفضاءات المفتوحة في خلق جماليات مبتكر تتجاوز المسرح التقليديّ.

٣- الأداء تجربة حسية تمزج بي العناصر البصريَّة والسمعيَّة والجماهيريَّة.

٤- الأداء في الفضاءات المفتوحة ليس مجرد نقل للعروض التقليديَّة إلى بيئة خارجيَّة بل هي تجربة فنيَّة ترتكز على التفاعل العفويّ والجماليات التي يفرضها المكان المفتوح.

٥- تجنب التعقيد والتركيز على القضايا التي تهم المجتمع.

٦- إشراك الجمهور في الحدث؛ لتحقيق فعل التواصل ممَّا يؤدي إلى كسر التابو النفسي.

الفصل الثالث

١- تحليل العينة

أوّلًا: عمل أدائي (غراب) فكرة: فكرة حسن الغبيني ، أداء مجموعة رواصد.

سنة العرض: ٢٠١٩ م

مكان العرض: الحلة/ مول BDC

مسرحية غراب هي عمل أدائيّ صامت تفاعليّ ناقد يناقش ظاهرة المخدرات وكيف تعمل على الفتك في الإنسان، وتدميره، وثيمة الغراب باعتباره نذير شؤم في ثقافتنا، لذا صمم العرض على تلك الثيمة فصوت الغراب هو اللازمة التي رافقت الأداء حيث يبدأ العرض من لحظة تجمع الجمهور في الطابق الرابع من المول وسحبه إلى الطابق الأوَّل حيث تجمع الناس العابرين والمتبضعين من خلال رجل يحمل طبل كبير يطرق علية لتنبه الناس إلى الحدث بينما يخرج مؤدي آخر يحمل مقص لقطع الأشجار ، يقص الأشجار في الهواء وأخر يوزع إلى الجمهور بذور شعير في كيس مرسوم علية وجه المؤدي ومكتوب عليه غراب في اللغة الإنكليزية كلٌ تلك الأفعال التي تحدث تثير أسئلة المتلقي عن ماذا يريد هؤلاء بكل هذه الإشارات؟ ويندفع الجمهور المتنوع ليدخل الحدث ويكون جزء من الحدث لينزل مع المؤدين إلى مكان الحدث في الطابق الثاني ، الجمهور يحمل أكياس من بذور الشعير في كيس صغير علية صورة المؤدي لا يدري ماذا يفعل به، البعض يرفض والبعض يشده الفضول لمعرفة ماذا يحدث، ويندفع مع المؤدين إلى مكان الحدث حيث يجد الجمهور طاولة وكرسي موضوعة في وسط الطابق وموزّعه عليها سكاكين لذبح الدجاج، طلقة كبيرة، حبوب هلوسة، أكياس من المخدرات، وحبل على شكل مشنقة، سرنجة، وكتاب غلافه المواطن ينتصر، وشريط أصفر كبير، يعطي إشارة أو علامة لمكان تحديد الجريمة كالذي يستخدم في الجرائم أو تطوق الأبنية بعد ان ينتهي الطرق على الطبل، يسود صمت ثم يدخل رجل يلبس قناع يتقدم إلى المنضدة، يجد كيس جبس

يأخذ بتأمله ثم يفتحه ويأكل باسترخاء ثم يطعم منه بعض المتفرجين، الغرض منه هو إشراك المتلقي وخلق حميمية معه، ثم يضع الكيس ويأخذ الشريط الأصفر ويطوق المكان مع صوت الغراب، ليبدأ العرض ويحدِّد مكان الحدث الذي يتمّ به الفعل الإيمائي، يأخذ طلقة صغيرة ويضعها على المنضدة، ثم يبدأ الانهيار لتعدد الحالات وكلُّ الموجودات على المنضدة هي علامات رمزيَّة يبدأ الغراب باستدعائها، لتشكِّل صور ومرحلة تاريخيَّة لعملية السقوط التي تشكّله الضغوطات والسلوكيات التي تعمل على جرّ الرجل عبر مراحل تشكّلها العلامة والأحداث التي تعصف به في المكان، والعملية هي عملية ترويض الرجل الذي جلبه صوت الغراب لتحدث الجريمة من خلال أدوات الموت الموجودة على المنضدة، حيث يبدأ الرجل يستعرضها واحدة بعد الأخرى، بعد أن يبدأ يأخذ المخدرات التي تجعل حياته في متاهة ليبدأ برحلة المعاناة حتَّى يصل مرحلة السقوط في قبضتها لتعمل على تشوه حياته، ليعني أخيرًا تدمير كلّ شيء، يقع بصره على كتاب انتصار المواطن يأخذ الكتاب ويبدأ يمضغ أوراقه ويبعثرها بكلِّ مكان، بينما صوت الغراب يزداد قوة يحرضه على مزيد من التدمير مستعرضًا كلّ أدوات التدمير من سكين إلى موس يقطع شريانه إلى كمية كبيرة من المخدرات يبدأ يشمها وتتطاير ذراتها بعيدًا، ليسقط في غيبوبة أو نشوة كائن مُحطَّم يجلس على كرسي في حالة ذهول ثم يبدأ المرحلة الأخيرة من الأداء ليجلب الحبل وكي يشنق نفسه، لكن المؤدي الذي يحمل مقص كبير يقطع الأشجار الوهمية يدخل لينهي اللعبة بقطع الحبل، يسقط الرجل، يسكت صوت الغراب، يبدأ المؤدين بقذف الرجل ببذور الشعير ليتحول الرجل إلى طائر يلتقط حبة الشعير، لينهي العمل بدخول شخص آخر لتبدأ عملية الترويض من جديد، هذا هو المتن الحكائيّ للعمل، الذي يلفه التساؤل من قبل الجمهور الذي بدأ يتساءل عن الأسباب التي أدت به إلى هذا الانهيار.

البعض من المتلقين فهم رسالة العمل وهي أنَّ المخدرات تجلب كلّ الكوارث والبعض الآخر أخذ يسأل عن بعض العلامات التي أدخلها الأداء في العمل مثل القامة والشريط الأخضر، وراح يسأل عن معناها، والبعض فسّرها هي استهداف

الطقوس وما علاقتها بالمخدرات وبرغم الضبابية التي اعترت العمل إلَّا أنَّ رسالته قد وصلت إلى الكثير خاصَّة فيما يتعلَّق بالمخدرات، ولأنَّ الأداء في الإمكان العامَّة ظاهرة لم يألفها جمهورنا خاصة برصد المكان المزدحمة وغياب اللغة الحواريَّة واعتماد الجسد والأدوات باللغة الرمزيَّة التي تحمل دلالتها من خلال توظفها في توصيل المعنى، ولأنَّ المتلقي بكافة مستوياته الثقافية فقد كانت استجابته للعمل مرضية ومشجعه من بعض العوائل والناس المثقفين لتشجيع مثل تلك العروض لأنَّ لها القدرة على الانتشار لتوصيل رسالة العرض، لذا فإنَّ اختيار المُخرج معمارية المول وزواياه لتشكل سينوغرافيا العرض وتعطي دلالات جمالية تمنح العرض جلال وقوة.

العينة الثانية

مسرحية غراب جزء ٢

فكرة: حسن الغبيني، وأداء مجموعة رواصد.

مكان العرض: بغداد، وزارة التعليم العالي ٢٠١٩ .

قُدِّم هذا العرض أمام وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، لرصد ودعم اعتصام أصحاب الشهادات العليا الذين انتفضوا على واقع تهمشهم قبل اندلاع انتفاضة تشرين، والعمل هو عمل أداء احتجاجيّ لدعم أصحاب الشهادات لذا جاءت فكرة العمل من أنَّ الغراب قد حطَّ على مكان إضراب طلبة الدراسات العليا، والعمل يبدأ من حالة الإعلان الذي يبدأ بطرق على طبل عملاق لتجميع الطلبة إلى مكان الحدث وهو قريب من باب الوزارة حيث يتجمع المحتجون، ليجدوا هناك منضدة وكرسي، على المنضدة حبل لشر الملابس، وخلاط يدوي، وسطل فيه ماء، ومجموعة من شهادات التخرج، وشريط أصفر شفاف كالذي يستخدم لأغراض البناء أو الجرائم وتطويقها حيث يبدأ العمل بعزف السلام الوطني ليدلّ الحدث هنا في العراق بعد أن يتجمع المنتفضون وكثير منهم متعب، والبعض غير

راغب بالاشتراك في هذا الفعل الاحتجاجيّ ظلَّ جالس في مكانه ولم يتحرك ولم يترك العمل أي أثر في داخله، ربّما يعود ذلك إلى تسرب روح الياس إلى البعض، وربَّما يعود إلى عدم تفهم أنَّ الأداء يمكنه أن يكون قوة ناعمة لتوصيل رسالة الاحتجاج إلى المسؤول عن اتخاذ القرار، والبعض منهم جاء لمشاهدة العرض يشدّه الفضول ممَّا يحدث، يبدأ العرض من لحظة اطلاق الغراب صوته، بعد أن ينهي النشيد الوطني، يخرج الغراب وهو يحمل كيس نايلون فيه أكياس صغير من حب عباد الشمس ليوزعه على المنتفضين، البعض يرفض والبعض يتماهى مع الحديث يريد أن يعرف ما يحدث، يستمر الغراب بتوزيع كمية على المنتفضين، ويعود إلى مكانه يأخذ حب الشمس ويبدأ بأكل الحب معهم، البعض يضحك والبعض يستهزأ، لكن الغراب يبدأ بالتكريز وهو منتشي ثم تبدأ مرحلة آخر ينتفض يرمي قشور حب عبادة الشمس يبدأ صوت الغراب يعلو برتابة/ يأخذ الشريط يطوق المكان بشكلٍ سريع ثم يبدأ يأخذ شهادات ليرمها خارج الشريط البعض يأخذ تلك الشهادات والبعض يتساءل ما هي؟ ثم يخرج مجموعة من الشهادات يستعرضها ويضعها على المنضدة، يجلب ويأخذ حبل ليربطه من جهتين، ثم يأخذ الشهادات ويضعها في سطل الماء ثم يأخذ شهادة يشرها على الحبل ويضع عليها قراصة، ويبدأ في هذه العملية حتَّى يمتلأ الحبل ويصبح شريط من الشهادات المشرورة على الحبل، بعدها يأخذ بعض الشهادات ويضعها في الماء مرة أخرى ثم يخرجها ليضعها بالأخلاط ويخلطها، ثم يجلب مجموعة من علب الموطأ ويبدأ يضع الخليط في هذه العلب ثم يبدأ بتوزعها على المنتفضين، وهي إشارة على تحويل الخليط الذي وضعه المؤدين إلى شراب وزعه الغراب إلى المتلقين ممَّا أثار استغرابهم بينما الغراب ينتقل من مكان إلى آخر وهو يحمل هذا الخليط من أوراق الشهادات إلى شراب يوزعه على المنتفضين لينهي العمل من أنَّ لا جدوى تلك الشهادات في نظام المحاصصة وحتَّى لا تذهب جهود هؤلاء هدراً ينتهي العمل، بالتحريض الفعل الثوري بعد يوزع خليط الشهادات لينهي العمل بعزف النشيد الوطني، وهو إشارة إلى الأرض والوطن الذي ينتمي إليه الجميع، وأنَّ الحدث الاحتجاج هو في هذه البقعة التي

همَّشت هؤلاء الأبناء، لذا اشتغلت هنا علامة الغراب التي تشير إلى لحظة التشاؤم والكارثة التي يحملها الغراب باعتبارها إنذار، والعرض جاء على عملية رصد هذا التهميش من قبل المسؤول وعدم احتضان الكفاءات فهو عمل أدائي احتجاجي ضد التهميش، لذ جاءت ردود الأفعال متباينة بين من يرى أنَّ هناك قيمة لمثل هذا الأداء بينما اعتبرها البعض ليست بذي قيمة منطلقًا من عدم جدوى من تلك الفعاليات وقدرتها على إثارة الرأي العام أو قدرتها على تحريك الشارع وخلق روح من التعاطف مع المعتصمين، والبعض انطلق من عدم الفهم لهذا الترميز العالي الذي شكَّله الأداء؛ لأنَّ ذائقته الجمالية غير قادرة على الاستجابة لمثل تلك العروض التي تعتمد الأداء الجسد في الوصول إلى المتلقي منطلقتا من أنّ منظومة الصورة بما تحمله من دلالات لها القدرة على الوصول إلى ذهن المتلقي بما تملك من حركة لها القدرة على التكثيف وخلق المعنى انطلاقًا من المسرح الحديث هو لغة الصورة المشبعة بالمعنى، لذا جاء الأداء الصورة بكلِّ ما يحمل من كثافة واختزل للمعنى بواسطة الجسد وتلويناته الأدائية، منسجمًا مع الفضاء المكاني وحالة القنوط الذي يعيشه المعتصمين ليخلق صعقه جمالية تسهم في تحرك الواقع ودفعه إلى الأمام.

العينة الثالثة

مسرحية غراب جزء٣

فكرة: حسن الغبيني ، أداء مجموعة رواصد

المكان: جامعة المستقبل، مهرجان الشارع ٢٠٢٤م

يشيد العرض بنائية في ساحة جامعة المستقبل ضمن مهرجان الأداءات المفتوحة حيث يحطُّ الغراب بثوب جديد هو ثوب (يبدأ بات مان) يبدأ العرض بدخول(بات مان) وهو يحمل معه كيس أسمر فيه أدوات مع سطل ومكنسة وخارطة في البداية يخرج من الكيس (جبس) ويبدأ يلتهم (الجبس) بشوق ثم يتقدَّم إلى الجمهور ليطعم الطلبة، يبدأ الضحك، البعض يتعاطف معه، المشهد مضحك فهو يرتدي زي (بات

مان) ومهرج، ثم يبدأ ينفض من يديه الجبس تنطلق صافرة إنذار قوية شيء ما حدث الكل يتسأل عن تلك الصافرة ثم يبدأ الصمت يأخذ الشريط الأصفر يطوق المكان ليبدأ العرض حيث يخرج خريطة العراق يفرشها على الأرض ثم يبدأ يخرج أدواته إسفنجة، سطل ماء، فرشة لصبغ الحائط مجموعة فرش صغيرة، منديل أبيض يتعرَّض الأدوات واحدة بعد الأخرى ثم يبدأ الرقص، بعدها ينطلق النشيد الوطني ويمثل بداية تكوين الدولة العراقية منذ أن بدأت في العشرينات، نشيد دولة العراق الملكيَّة ليبدأ الرقص مع طمس إسفنجة في سطل فيه دم، يبدأ يتقاطر على جسد الخريطة وبحركات رشيقة حتى ينهي السلام أو النشيد الملكي تتحول الإسفنجة إلى بقعة دم يرمها لينهي عصر فيه صمت ثم يتغير ايقاع الرقص ليبدا مرحلة جديدة من الدمائية حيث نشيد ثورة ١٤ تموز لتبدأ مرحلة اخرى من الدم اكثير دموية تتزايد رقصة الغراب فيبد يأخذ وصلة بيضاء ينقها في سطل الماء ويبدا يمسح الخراطة بالدم في ايقاع هستيري يتحول المنديل إلى بقعة من الدم يرقص مع المنديل بنشوة حتى تنهي المرحلة يرمي المنديل لتبدأ مرحلة تاريخية جديدة، وهي رحلة دم جديدة نشهد فيه انقلابات حتى يبدأ مرحلة نشيد ١٩٦٨ لتبد مرحلة اخرى من الدم فيبدأ الصراع ويبدأ النشيد الوطني بشكلٍ أكثر هيستريا فيبدأ يستخدم المكنسة ليطمسها بالدم ثم يبدأ في المسح وتقطير الدم، ويبدأ يغير أدواته الدمائية مستخدمًا كلّ شيء حتَّى تنهي هذه الدمائية؛ ليبصر الخارطة وهي تقطر دم حيث تبدأ مرحلة أخرى من الدمائية بالنشيد الوطني الأخير يرفع الخارطة، ويبدأ التراقص معها بألم رقص حزين؛ ليدرك المتلقي هذا الإيقاع المُدمِّر لخارطة الدم حيث تختفي معالم الحدود، ليدرك المتلقي أنَّ الخارطة التي تروي سيرتها والتي غابت معالمها لتكسر هذه الدمائية امرأه تحمل ورود لتغرسها على جسد الخارطة بينما الغراب يرقص ثم يتوقف صوت الغراب، ويتجمد بينما المرأة توزع الوردة على الجمهور ليشارك في غرس الورد هي الدعوة إلى حياة خالية من الحروب والدم، فالعمل هي سيرة أدائية خطتها الصورة بأداء النشيد الوطنيّ عبر مرحل تأسيس الدولة العراقيَّة عبر مراحل شكَّله التاريخ المعاصر وما افرزه هذا التاريخ من تداعيات على الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة،

فالعمل سيرة تاريخيَّة لوطن عبر دلالات النشيد الوطنيّ وعلاماته كان فية الجسد هو السارد لهذه المسارات التي جسدها النشيد في مراحله المختلفة والذي من خلاله تشكَّلت خارطة الوطن، بينما الجسد هو العازِف على هذه الخريطة بكلّ ما يمتلك من أدوات تبث رسالتها عبر خطاب الدم.

الخلاصة:ـ

١-الأداء في كلّ العروض كان الجسد سارداً من خلال الحركة الإيمائيَّة.

٢- تنوِّع الفضاءات الجماليَّة أعطى مساحة جمالية للعروض واستطاع أن يثير أسئلة.

٣- في العرض الأوَّل كان الجمهور المُستهدف هو عامَّة الناس ومن مختلف الأعمار واجه العرض صعوبة في التلقي؛ لأنَّه يحمل تجريد عالي.

٤- العرض في العينة الثانية كانت رسالة العمل احتجاجيَّة وفيه رمزية تعبر عن الرفض والتهميش.

٥- يتكيف الأداء الصامت مع طبيعة الفضاء والجمهور ممَّا يجعله وسيلة قوية لنقل الرسائل وإثارة الأسئلة.

٧- التنوع بالأداءات يخلق تجارب فنيَّة واجتماعيَّة تسهم بزيادة الوعي بكثير من القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة.

٨- تفاعليته تُسهِم في إعطاء مُتنفس للتعبير عن الذات ممَّا يُساعد على خلق نموذج من المتلقين يسهم في صناعة القرار.

قائمة المصادر

- الأسطورة في المسرح، أمجد زهير عبد الحسين، العراق، وزارة الثقافة، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربيَّة، ط١، ٢٠١٣م.
- جماليات الأداء، نظرية في علم جمال العرض، ايركا فيشر ليشته، القاهرة، مصر، المركز القومي للترجمة، ترجمة: مروة مهدي، ط١، ٢٠١٢م.
- الحضور المرئي، المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، عواد على، العراق، بغداد، دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م.
- الرقص لغة الجسد، أكرم الاشقر، لبنان، بيروت، دار الفرات، ط١، ٢٠٠٣م.
- شعرية الجسد، تعليم الابداع المسرحي، جال لوكوك ، ت د محمد سيف، العراق، بابل، مؤسسة دار الصادق، للطباعة والنشر ط١، ٢٠١٨.
- شيطان المسرح، كتاب نقدي عن المسرح في العالم، رياض عصمت، سوريا، دار طلاسم للدراسات والنشر، ط١.
- قاموس العروض الأدائيَّة والمسرح المعاصر، باتريس بافيس، ترجمة د. أسامة غنم، البحرين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط١، ٢٠٢٢م.
- لغات خشبة المسرح، مقالات في سيميولوجيا المسرح، باترس بافيز، ترجمة: أحمد عبد الفتاح ،القاهرة ، وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبيّ.
- المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، أحمد عبد الأمير، عمان، الأردن، دار الأيام، ط١، ٢٠١٧م.
- الممثل والحرباء، دراسات ودورس في التمثيل، د سامي صلاح، مصر، إصدارات الأكاديمية، سلسلة المسرح، د.ط.