أساليب التمثيل في العرض المسرحي العراقي المعاصر

د.محمد عباس حنتوش

جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

تنتظم الصورة المعرفية في دراسة المنطلق المسرحي باتجاه منحا محلي لا يستبعد المرجعيات الأجنبية عنه ، إلا انه ضمن خصوصيته الإدراكية لا يتخطى ذاتيته في رسم صورة العرض المسرحي حتى في التلاقي ألقصدي ، فالفهم المرجعي للمعطى الأجنبي يبقى ضمن إطار الفهم المتحرر وسوء الفهم الذي يذهب بمديات الفهم إلى مستويات التأويل مما يباعد بين المعطى المقصود وبين ما يتم انجازه محليا على الصعيد المسرحي .ولان أساليب التمثيل في المشهد المسرحي العالمي تتخذ خصوصية تحدد مسار كل منها وفق جملة مقومات أدائية صوتية وجسدية وطرق تعامل الممثل مع عناصر العرض التي تهيأ بالضرورة شكل أسلوبي يمايز أسلوب مسرحي ما عن أسلوب آخر ينتظم كل منها في بوابة تيار مسرحي يمنحه إمكانية دراسته وفق مقاييس محددة تسهل بحث ورصد مقارباتها في النسق العراقي المتأثر بها والمعالج لهذا التأثر وفق روحية عراقية محلية تستهدف تقديم أسلوبها المسرحي بشكل لا يستبعد ضمن صيرورتها الجدلية بناءا مستقلاً يأتي كضرورة تطورية للفكر المسرحي العراقي ومحاولاته الحثيثة لتقديم ما هو جديد .وبسبب هذا التداخل بين ما هو عالمي ومحلي فان هوية أساليب التمثيل في المسرح العراقي تبقى ضمن جدل لا يسمح في رصد التقدم الذي بلغه المسرح العراقي بشكل جلي بغية معرفة نقطة الانطلاق الضرورية التي يجب أن يتخذها المسرح العراقي لبلوغ المسرح العالمي ، أو ربما في بعض جوانب المسرح العراقي ربما تتكشف حقائق هذا البلوغ الذي قد يكون قريبا من النسق المعاصر أو العكس ، أو يكشف نوعا أسلوبيا خاصا في التمثيل العراقي ، ولأجل الوقوف الفعلي على ماهية هذه الاحتمالات وغيرها كان لابد من محاولة بحثية تستهدف الإجابة عن حقائق أساليب التمثيل في المسرح العراقي لاسيما المعاصر بوصفه الأقرب زمنيا مع التطورات المسرحية التي يشهدها العالم ومن ثم وفقها يمكن البحث في مستوى المقاربات أو عدمها في النسق المسرحي العراقي ، لذا تغدو دراسة أساليب التمثيل في المسرح العراقي محاولة بحثية لتقصي مساره الفعلي وإبانة التطابق والتباعد مع المؤثر المرجعي أو الانطلاق الذاتي المتحرر ، ووفقا لذلك تتركز مشكلة البحث بالاستفهام الآتي:

ما أساليب التمثيل في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على أساليب التمثيل المعتمدة في العرض المسرحي العراقي المعاصر وإبانة خصوصيتها في حالة الإحالات المرجعية في المسرح العالمي أو خصوصيتها الذاتية .

أما الحاجة إلية فتتجلى في كونه مسعى معرفي يفيد الدارسين في مجال المسرح .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف أساليب التمثيل في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث

الزمانية : ١٩٩٠-٢٠١٠

المكانية : العراق – بغداد

الموضوعية : دراسة أساليب التمثيل في العرض المسرحي العراقي المعاصر

تحديد المصطلحات

الأسلوب Style: يعرف الأسلوب بأنه "... ((طقس التعبير من الناحية المذهبية))، وعلى هذا فعندما نقول ((انه يؤسلب المسرحية)) فمعنى ذلك انه يضعها في صيغة كلاسيكية ،أو رومنسية ، أو تعبيرية أو رمزية... الخ"[(i)].الأسلوب يعرف أيضا بأنه"...طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (أوالخطيب أوالمتحدث) أو جماعة أدبية أو حقبة أدبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال ..."[(ii)] الأسلوب"...الطريق والوجه والمذهب،يقال انتم في أسلوب سوء،ويجمع أساليب،والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن،يقال اخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[(iii)] ويعرف الأسلوب بأنه، غلاف الفكر ولغته ويتخذ جانبا فرديا أو أسلوبا من الأساليب الكبرى مثل الأسلوب الطبيعي، والأسلوب الكلاسيكي، والأسلوب الواقعي[(iv)] سيتم تقديم تعريف إجرائي للأسلوب مع مصطلح التمثيلي ، للضرورة البحثية وإبانة المصطلح في صورته الكلية ، فيكون **التعريف الإجرائي للأسلوب التمثيلي** بأنه**: طريقة أداء الممثل الجسدية والصوتية ونوعية تعامله مع عناصر العرض والتي تمايزه عن طرائق أدائية أخرى ضمن التيارات المسرحية المختلفة.**

الفصل الثاني

المبحث الأول : مقتطفات تاريخية عن أساليب التمثيل .

تميز أسلوب التمثيل في الكلاسيكية القديمة بارتداء الممثل قناع يلغي ملامح وجهه في إمكانية التعبير ويعتمد على شكل ملامح القناع. واصطلح على القناع (الاسلبة)*وهو تعبير عن ذلك الوجه بوجود نوعين من القناع الباكي والضاحك والذي تميزت من خلاله تلك الفترة باعتبار القناع صيغة في التفرد للمسرح الإغريقي أو الأعمال الديونيسية[v]. و كانت ترسم عليه دور الشخصية لتكون الأقنعة بذلك قد استخدمت بدلاً من الماكياج[vi] .كما تأثر أسلوب أداء الممثل الكلاسيكي بنوع الأزياء التي يرتديها حيث كانت تحدد حركته وتضفي عليه جمالية وهيبة ، فالممثل يرتدي أزياء فضفاضة و" كانت الأشكال البسيطة تصنع من الخشب الخفيف المنحوت المطلي أو المصبوغ إلا انه ثمة نماذج أكثر إحكاما ودقة تكاد تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ومن ذلك القماش المقوى والجلود المدبوغة والأصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين" [vii] . وكان اللباس التراجيدي يتألف من عنصرين أساسيين هما "القميص المتعدد الألوان والرداء وتجنباً لظهور القامات الضخمة بمظهر هزيل بسبب استخدام الحذاء الضخم والعالي فقد عمل الممثلون على حشو لباسهم بشكل يتناسب فيه حجم الجسم من الكل وقد استخدمت لهذا الغرض الصدرية . وبطن مستعار وفوقها قميص يشدها إلى الجسم ويغطي سائر الأعضاء. وكان الممثل بحذائه العالي الثقيل وعباءته الطويلة الوقورة وهي مرسلة على جسمه تجعل من شخصيته فارعة وتمتد في الطول إلى حوالي سبعة أقدام [viii] . كما يرتدي الممثل كعوب عالية مما اثر على أسلوب أدائه فهو يثقل خطواته ويتطلب منه قابلية جسدية للتحكم بحركته.و " هدف اسخيلوس من استخدام اللباس المسرحي الجليل

والكعب العالي والأقنعة الكبيرة مع تصفيفة اولانكوس كان إضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال "[ix] وتميز أسلوب التمثيل في الكلاسيكية القديمة بالاستناد إلى النجومية حيث يتركز على عرض أحداث بطل مأساوية ومن الشخصيات السامية اجتماعيا ومن قيادات المجتمع أو لها مكانة دينية ، الأمر الذي عزز من تقيد الأداء الحركي ضمن خصوصية التراجيديا و الجو القدسي ، مما عزز مكانة الأداء الصوتي على حساب الجسدي ، إذ " .. تكسب الحركة على المسرح محدودية لذلك وجب على الممثل أن يهيئ لنفسه تدريبات شاقة خصت الصوت في أن يجعله قوياً متلوناً معوضاً عن الحركة والتعبير الخفي المتخفي وراء الماسك " [x] لذلك تم التأكيد على " الصوت الجهوري والإلقاء المفخم والحركة الأسلوبية المتلائمة مع المسارح الضخمة المفتوحة التي كانوا يعملون بها" [xi]وكان"... الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد حدث بل جعله وسيلة للإيماء بالصراع " [xii] في حين إن "...الإشارات التي كان يستخدمها الممثل لا بد أن تكون بسيطة مباشرة يدركها في يسر أكثر المشاهدين "[xiii]والممثل في أدائه الكلاسيكي اقتصر على عدد محدد من الممثلين الآخرين من خلال ما أضافه كل من كتاب التراجيديا الثلاث من شخصيات مسرحية ،في حين كانت الجوقة تلعب دورا مهما في الأحداث المسرحية والتي تتفاعل مع أداء الممثل ، والذين اقتصر عليهم صفة الرجال . وكان مكان الشخصية بالنسبة لممثلها مجرد منصة وليس بيئة فالممثل يتعامل مع منظر مسرحي يتمثل بثلاث أبواب لكل منها خصوصية لدخول شخصيات يتحدد مستواها وفقا لمكان الباب مع إضاءة تستند إلى ضوء الشمس الطبيعي.أما في الكوميديا فقد ظهرت مساحة أوسع للحركة الجسدية ، إلا أن " العناصر البهلوانية والمظاهر الاستعراضية الساخرة ... كانت تقحم على الدوام في إطار الهجاء .. المقصود"[xiv] في حين تميز أسلوب أداء الممثل في المسرح الروماني بارتداء المؤدي "... قناعاً لكل شخصية جديدة، وكان يغير ملابسه وقناعه خلال فترة توقف أو فقرة كورالية، . وكان يستخدم خطوات وأوضاعا ووقفات جسم تقليدية . كما كان يقوم بحركات تعبيرية برأسه ويديه، مع الحركات الطبيعية للجسم الانحناء: الدوران، والقفزات. ولذلك كان يتدرب بلا توقف "[xv] بينما ألقيت مهمة الحوار على عاتق الكورس (الجوقه)أما المسرح في فترة القرون الوسطى بأوربا والمحددة من القرن الخامس الميلادي إلى منتصف القرن السادس عشر تقريبا وعند سيطرت الكنيسة الكاثوليكية الرومانية على مسار الفن المسرحي الروماني اتخذت منه بادئ الأمر موقفا سلبيا إلا أنها بتطور الأحداث الحياتية عادت في القرن العاشر الميلادي لتكتب مسرحيات دينية قصيرة والتي كانت نتاجا شرعيا متطورا للطقوس الدينية التي كانت تمارس داخل الكنائس ولقد كان شكل هذه الدراميات في بادئ الأمر عبارة عن تمثيليات مسيحية قصيرة ، لاتينية اللغة ، ويؤديها رجال دين ، أمام جمهور المصلين ، في مناسبات معينة من السنة . ولما أصابت تلك التمثيليات نجاحا جماهيريا ، أصبحت أكثر طولا ، وصارت لغتها أكثر محلية وإقليمية .[xvi] وقد اتخذت الكنيسة من التمثيل الديني وسيلة دعائية مهمة لإيصال التعاليم المسيحية وإبانة معاناة السيد المسيح (ع) فاخذ رجال الدين أدوارهم المسرحية المقتبسة من الكتاب المقدس ، وبسبب طبيعة المواضيع الدينية المعروضة ومكانها الكنيسة لذا تطلب تقليص مساحة الأداء الجسدي مقارنة بالمساحة الواسعة للأداء الصوتي فالعاطفة يمكن " أن تعبر عن نفسها بواسطة الصوت أكثر مما تظهر بواسطة الحركة " [xvii].حيث التأكيد على اللفظي في كشف المشاعر التي "...، ليس فيها حركة بمعنى

الكلمة . وهذا المسرح الذي يبدو وكأنه يعج بالحياة والحركة مسرح جامد . وأغلب الظن أن احترام النصوص المقدسة هو الذي أدى إلى ذلك ، فلم يكن للشاعر حرية التصرف إلا فيما يخص برسم الشخصيات الهزلية " [xviii] فمثلاً ممثل " دور الشيطان وهو على هذه الحال من الشيطنة يحجل ويقفز بين صفوف المتفرجين ، كان ينشر بين هذه الجموع ما لابد أن ينشره – بحركاته ومنظره – من الضحك العصبي المشوب بالفزع . والواقع أن هذا المنظر وهذه الحركات لم يكن ليدرك الجمهور منها الشبع ، بل كانوا إلى تكرارها جد مشوقين "[xix]. فعلى ممثل دور الشيطان مثلاً " ... ، بعد انصرافه للمرة الثانية عن آدم ، أن يمضي مطرق الجبين وعليه سمة الخائب الحزين ، ثم عليه أن يتجه وهو على هذه الحال إلى أبواب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين فإذا تم المشاورة أسرع متوثباً إلى حيث جمهور المتفرجين ، يحجل بينهم ويقفز من فرط سروره وبهجته كمن اهتدى أخيراً إلى الحيلة المثلى لنجاح خطته " [xx]وكان للديكور المسرحي دورا مهما في تحديد شخصيات الممثلين ، إذ " أن الصورة التي يظهر بها هؤلاء ، كانت تقام على منصة عريضة طويلة ترصف فيها المناظر جميعها دفعة واحدة ، وكل مشهد من تلك المشاهد يقدم بشكل مستقل ، وتعلق لوحة لتوضيحه ، وفيها ما يمثل (الجنة والجحيم) وعجلة الآثمين ، وقدور الزيت الفائرة ..الخ " [xxi] أما مسرح عصر النهضة فقد جاء نتيجة حركة إحياء العلوم والفنون في ايطاليا وفرنسا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وفي انجلترا في القرن السادس عشر ، ففي أواخر القرن الرابع عشر ، وضع كتاب الدراما في ايطاليا كوميديات بلغة لاتينية محاكين الكوميديات الرومانية القديمة وفي منتصف القرن السادس عشر أصبحت مسرحيات بلوتس و تيرانس نماذج درامية لكثير من الكتاب [xxii].كما ظهرت كوميديا (دي لارتا) في القرن السادس عشر ، وتميز أسلوب أداء الممثل فيها بالارتجال عبر " .. التوقع والتحكم والاستمرار على الأخذ والعطاء المستمر للكلام والإيماءة بين الممثلين ، الأمر الذي يسمح للممثل بالتركيز والمراقبة لأفعال ولنشاط الآخر . وأن هذا الفعل الاتصالي يساعد كلا الممثلين على امتلاك مقدرة الإنتاج الكلامي والحركي الخاص بآنية الفعل التمثيلي " [xxiii]. ومثل هذه المشاهد الواقعية لم تطغِ تماماً على الكوميديا (دي لارتا) لاسيما في السنوات العشر الأولى لنشأتها حيث اتجهت هذه الكوميديا نحو الإيحاء الرمزي أكثر من الواقعي فللدلالة مثلاً على حركة جسد العجوز يؤدي الممثل بجسده حركات اهتزازية نبضية مع الاحتفاظ بالانحناءة التقليدية لجسد العجوز [xxiv].أما الحركة الرومانسية فظهرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، حيث ظهرت في أوربا بوصفها نوعاً من التمرد " على التقاليد والأنظمة الموروثة ودعت إلى فردية الفرد وحريته أو البحث في التجربة الشخصية " [xxv] .وهنالك ارتباط بين المونولوج والحركة الرومانسية التي جاءت معبرةً عن أهداف هذه الحركة وأسسها ، وقد انتشرت هذه المونولوجات أو المناجيات في الأدب الدرامي ونراها واضحة في مسرحيات شكسبير المليئة بالمونولوجات[xxvi].ويتميز أسلوب التمثيل في المسرحية الرومانسية ".. بالغلو في تصوير العاطفة عن طريق الحركة الأكثر حرية ، والإلقاء الأقل التزاما بالمنهجية من طريقتي الحركة والإلقاء الكلاسيين".[xxvii]ويهتم أداء الممثل الرومانسي بمعالجة قصة عاطفية " ...على أساس من المثالية المشاكلة للواقع ، أو غير المحتملة الوقوع . وعادة ما يستسلم أسلوب ومضمون الدراما الرومانسية إلى الخيال الواهم ، والعاطفة المسرفة ، والغموض ، والمغامرة ، ومظاهر الطبيعة ، والمخاطرة ...الخ . كما أن الدراما

الرومانسية متمردة على المصطلح التقليدي في بناء الشكل الدرامي . والملهاة أو المأساة الرومانسية تتركب من العناصر السابقة ، أو بعضها ، أو غيرها ، بالإضافة إلى عناصر الطابع الخاص لكل منها كجنس درامي .ولقد طور شكسبير وبعض معاصريه من الإليزابيثيين الملهاة الرومانسية ".[xxviii]ثم ظهرت أساليب تمثيل متنوعة الاهتمام من حيث التأكيد على الصوت أو العكس بالتأكيد على الجسد ، إذ اهتمت المدرسة الصوتية بالأداء الصوتي للممثل وأسلوب الإلقاء في حين اهتمت مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت بإمكانيات الأداء الجسدي والإيماءات الجاهزة ، بينما اهتمت طريقة (نظام الكليشية) بإتقان الأداء الجاهز والذي يعتمد كنموذج لأي موقف مستقبلي مشابه وتستمد موضوعاتها مما هو تاريخي وحديث .في حين أولت المدرسة (التشخيصية) رعاية كبيرة للأداء الشكلي للممثل جسدا وصوتا [xxix]. بينما تميز أسلوب التمثيل في المسرح الشرقي (الياباني – الهندي-الصيني) بالاتجاه نحو تغليب الأداء الجسدي على الصوتي ودقة أداء كل حركة جسدية بشكل نمطي يدرس عبر فترات زمنية طويلة وتبدأ منذ فترات عمرية مبكرة لتسهم في تشكيل صورة أداء الممثل وفق نمط نسقي معين يحمل دلالات معينة تحدد الإدراك الدلالي لمعنى كل حركة .ففي اليابان تعتبر دراما النو أعرق وأهم شكل مسرحي في أليابان الحديثة – وترجع أصول نشأتها إلى القرن الرابع عشر الميلادي وتعود إلى طقوس دينية قديمة وهي خليط حزين الطابع من الشعر والنثر وتقدم مواضيع دينية ومعارك محزنة وموضوعات الجنون والأشباح وتعتمد عروض مسرح النو الأداء الجماعي والتمثيل الإيمائي ويستخدم الممثلون الأقنعة ويستعملون أسلوبا لا واقعيا في الأداء الحركي أو الكلامي حيث الميل نحو التمثيل الرمزي ومن أمثلة النو مسرحية (اوا- نو- بي) كمسرحية شبح ينتقم من تأليف (زيمي موتوكيو ١٣٦٣-١٤٤٣)[xxx] ويتميز أداء الممثل في النو بترابط دلالي ينتجه الممثل ويدركه المتلقي ففي " كل أداء على المسرح معنى .. في ذهن المتفرج ، من ذلك رفعه اليد ، وكل حركة تؤديها القدم التي يلفها جورب محكم ، وفتح وغلق المروحة ، ولف كم طويل يخشش ، ويضطرب عقل الإنسان بالمشاعر ، ولكن هذه المشاعر تتأجج بكيفية غير محسوسة ، ويغادر الإنسان المسرح ، وفي وجدانه إحساس بأن مجموعة من المشاعر الجديدة قد شاعت في نفسه البشرية ويجد نفسه محصوراً في نطاق من الواقع المتبلور بفعل تركيب أساليب (نو) المسرحية " [xxxi]. أما النوع الياباني الآخر فهو المسرحية الكابوكية التي ترجع للطقوس الدينية القديمة ، إلا أن عام ١٥٩٦ يعتبر البداية التاريخية للدراما الكابوكية التي تستند إلى التمثيل الذي يحتاج لتدريب طويل وتجسد فيها لقطات رومانسية أو مأساوية أو ملهوية وتعتمد الإمكانيات الأدائية للممثلين ومن أشهر كتابها (تشيكوماتسو مونزيمون) ، والعرض الكابوكي يتيح تغير المناظر أمام المتلقين ولا يستعمل الممثلون أقنعة كما هو الحال في مسرح النو ، ولان العروض الكابوكية تستمر عدة ساعات لذا في اليابان الحديثة تتكون من مختارات مأخوذة من أكثر من مسرحية . [xxxii] ويستند أسلوب التمثيل في الكابوكي عنصر الإيحاء الذي لا يشترط التعامل الحقيقي مع الأشياء ، أي " عن طريق الحركات التقليدية المعبرة دون الالتجاء إلى أدوات خاصة ، فقد تتم المبارزة في شكل حركة .. من نوع معين فيمر السيف قريباً من السيف الآخر دون أن يلامسه ، وكذلك قد يتم شرب الشاي في أقداح ليست موجودة على الإطلاق " [xxxiii].بينما تميز أسلوب التمثيل في المسرحية الهندية التي " ... ازدهرت على وجه التقريب ابتداء من القرن الرابع الميلادي ، حيث بدأت تسجل ، بعد أن

عاشت لمدة قرون في ظل التمثيل الشفوي . فسجلت في قوائم بكامل تفاصيل العرض من المواقف إلى الملابس ، إلى حركات الرقبة والحواجب ومختلف أوضاع الجسم ... " [xxxiv] ويستند المسرح الهندي على" ممثلون محترفون على مستوى عالٍ من الاحتراف يقومون بأداء حركات جسمانية خالدة على مر الزمن تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها " [xxxv]. ويتناغم الأداء الحركي للممثل في المسرح الهندي مع ما يسرده الراوي من قصة فيما يشبه التحليق الشعري [xxxvi]. في حين تميز أسلوب التمثيل في المسرح الصيني نحو المزج الواقعي بالرمزي وفق أسلوب التفعيل الأدائي للتحول الدلالي لحركة الممثل " فالقدور والأكواب والمكانس والمجاذف ... فأنها تستخدم على المسرح استخداماً واقعياً . ولكن المهمات المسرحية (الإكسسوارات) الأكثر ثباتاً ، كالأبواب والأسكفات والسلالم فأنها يوعز بوجودها عن طريق التمثيل الإيمائي " [xxxvii]. إذ " يؤدي الممثل كل الأفعال التي لا يوفر لها المشهد ركائز مادية مناسبة ، فيقوم الممثل باستخدام مجموعة من الحركات المتفق عليها والمناسبة للموقف باجتياز عوائق متخيلة أو صعود سلم متخيل أو عبور عتبة عالية أو فتح باب ، وتعلن العلامات الحركية المؤداة للمشاهد عن طبيعة هذه الأشياء المتخيلة ، أي نقول له إذا كانت الحفرة الخيالية يابسة أو مغمورة بالماء أو إذا كان الباب الخيالي رئيسياً أو جانبياً ذا ضلعين أو ضلع واحد ... " [xxxviii]. كما يتميز أسلوب أداء الممثل بالنمطية ، فمثلا "... السيدة العجوز ، ترتعش وتهتز في حركات تتفق عليها ، والبطل يمشي بطريقة ، بينما المجرم يمشي بطريقة أخرى حتى ليدرك المتفرجون بمجرد رؤيتهم لأي منهما وهو قادم ، وحتى قبل أن يسمعوا منه كلمة ، أي دوراً أسند إليه في المسرحية " [xxxix]. ولا تقتصر النمطية على حركات الجسد بل وتعزز بنوع التنكر ، إذ أن هنالك " مائتان وخمسون رسماً مختلفاً في المجموع ، ينتمي كل منها إلى نمط خاص من الأدوار ، وفي مقدور الصيني المتوسط أن يذكر أسم الدور بمجرد رؤيته نوع التنكر"[xl]، " فالأوجه في كثير من الأحيان يعمل لها ماكياج حتى تصبح كالأقنعة التي تصلح لجميع الأغراض العملية ، فالوجه المكسو باللون الأبيض هو دليل الشخص الشرير ، والوجه الأحمر يشير إلى الشخص الأمين ، والوجه الذهبي يشير إلى الشخص الصالح السماوي ، والوجه المخطط يعني أن صاحبه لص " [xli]. كما يتيح أسلوب التمثيل في المسرح الصيني إمكانية إكمال الصورة المسرحية المؤلفة من قبل الممثلين ، فالمسرحية الصينية " لا تعتمد على نصوص كاملة بشكل عام فهي عبارة عن خطوط للمشاهد تؤلف بمزيج من اللغة الصينية الأدبية واللغة العامية ، أما الباقي فيؤلفه الممثلون بحرية كاملة " [xlii]

المبحث الثاني : أساليب التمثيل في مسرح الحداثة وما بعد الحداثة

في القرن التاسع عشر اتجهت أساليب التمثيل نحو الطبيعية والواقعية لتتخذ دراسة أكثر اقترابا من الحياة اليومية وحاول الممثل فيها محاكاة الأداء الإنساني الحياتي بما يتناسب وشخصيته المسرحية كنقطة انطلاق لعمله ، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر حاول(اوجست كومت ١٧٩٨-١٨٥٧) أن يستعين بالأفكار العلمية في دراسة المجتمع وشجع ذلك (هيبوليت تين) على تطبيق ذلك في مجال الأدب ولقد آمن (أميل زولا ١٨٤٠-١٩٠٢) زعيم المذهب الطبيعي – أن الفن يجب أن يكون علميا في موضوعه ومنهجه [xliii].واهم ما يميز أسلوب التمثيل في المذهب الطبيعي هو أن الممثل يؤكد على الحوارية ويبتعد عن الخطابة في أسلوب أدائه الصوتي .

والممثل يفترض وجود جدار رابع شفاف بينه وبين المتلقين .ولا فرق بين الممثلين في أداء الأدوار الرئيسة والكومبارس على حد السواء . عبر رفض فكرة الممثل النجم والتأكيد على العمل الجماعي والممثل يتحرك وفق طبيعة الحدث المسرحي وليس وفق أهوائه .والممثل يعايش دوره .كما لا يشترط احترافه بل يمكن اعتماد ممثلين هواة . كما يدرس الممثل عناصر العرض المسرحي وإعداد نفسه جيدا للدور .ويؤكد الممثل على الحركة بوصفها أقوى وسائل التعبير وقد تكون ابلغ من النص الطويل . وينشا أداء الممثل من التمارين وليس من خلال نسخة الإخراج المعدة مسبقا (السكر بت).و يتعامل الممثل مع أحداث المسرحية وكأنها تجري أصلا حتى قبل رفع الستارة .ومكان الممثل هو بيئة الشخصية التي يمثلها .و يتحرك وفقا للمنظر وليس العكس .كما يتعامل مع إكسسوارات حقيقية .ومع مصادر إضاءة مناسبة للاتجاه الطبيعي (مثل الشمس –القمر-الشبابيك).و يتعامل مع مؤثرات صوتية خارجية طبيعية كأصوات طبيعية العصافير والرعد ...وابرز رواد الطبيعية المخرج اندريه أنطوان والمؤلفين أميل زولا وتور جنيف و هاوبتمان وتولستوي وابسن . وتهدف الطبيعية إلى الكشف عن معاناة الإنسان بسبب الاستغلال والاستلاب وتبين أن الناس البسطاء هم الذين يقودون الحياة .[xliv]كما ".. أن الواقعية بدأت كحركة مضادة للرومانسية في منتصف القرن التاسع عشر..."[xlv] الأمر الذي أدى إلى بلورة آراء (ستانسلافسكي ١٨٦٣-١٩٣٨) المناصرة للطبيعية في الأداء ، ومعارضة الموضوعات التقليدية الخاصة بالخطابية ، والتهويل ، واللعلعة الصوتية وضرورة توجه الممثل نحو كشف قدراته عبر تدريبات خاصة وتنمية إحساسه بالشخصية واكتشاف حقيقتها فالممثل ينبغي أن يتقمص شخصية الدور ويترجم أحاسيسه إلى أفعال ويستعمل ستانسلافسكي مصطلحات مثل الذاكرة الانفعالية والتبرير الداخلي .[xlvi] في طريقته الواقعية السيكولوجية عبر تقنيات أداء تحقق مزيدا من الانسجام بين الداخل النفسي المحفز للفعل الخارجي الجسدي للممثل ووفق قواعد الصدق والاندماج والإيهام والاقتراب من الواقع وفق منظور جمالي وفكري .لقد طبق المخرج (ستانسلافسكي) والمخرج (نوموريج دافشينكو) أسلوبا مميزا في بناء الشخصية وتدريب الممثل يعتمد إيجاد الدوافع الداخلية ومسببات النقل وسمي ذلك الأسلوب فيما بعد بـ(الطريقة) واهم مميزات أسلوب التمثيل في الواقعية هو أن على الممثل أن يمرن جسمه وصوته ليكونا مطواعين يستجيبا إلى كل المتطلبات التي يتطلبها التغير الجسماني والصوتي للشخصية وفي الوقت والمكان المطلوب.كما على الممثل أن يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع أن يجد التوافق بين عمله وما يحيط به دون إحساس بالاصطناع الذي يلاحظه المتفرج .وعلى الممثل أن يكون قادرا على ملاحظة الواقع والحياة اليومية وبوساطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره . وعلى الممثل أيضاً أن يجد مبرراً ودافعا لكل عمل يقوم به على المسرح ويستعين بما يسمى بـ(لو السحرية) وبما يسمى ب(الذكرى العاطفية) وما يسمى بـ(الظروف المعطاة). عليه أيضا أن لا يمثل نفسه وإنما يمثل الشخصية بأبعادها المختلفة عن أبعاده الخاصة . ولذلك عليه أن يحلل النص المسرحي لإيجاد تلك الأبعاد ولإيجاد العلاقة بين شخصيته والشخصيات الأخرى. وان يركز انتباهه على العمل الذي يجري على المسرح وعلى كل ما يقال من الممثلين الآخرين وفي كل لحظة بحيث يعطي الإيحاء والإيهام بأنه يرى ويسمع لأول مرة .كما على الممثل أن يقسم المسرحية إلى وحدات ولكل وحدة فصل معين وان يضع لكل وحدة عنوان معين .وعليه أن يجد بذرة الفصل وهو الفكرة الرئيسة

للمسرحية والهدف الذي يريد المؤلف أن يصل إليه .[xlvii] كما أكد ستانسلافسكي على ضرورة تمتع الممثل بخيال مبدع وان على الممثل التعامل مع محيطه فوق مساحة العرض بوصفه البيئة الواقعية للشخصية المسرحية التي يجسدها عبر تحقيق الأجواء الداخلية والخارجية من خلال الصوت والإضاءة والأزياء والإكسسوارات والمنظر المسرحي المقارب للواقع بصورة إيهامية .وان تكون لكل ممثل ضمن المجموعة شخصيته المختلفة في الحركة والشكل العام.وعلى الممثل أن يتعامل بمعزل عن المتلقي بمثابة وجود الجدار الرابع بينهما.والممثل يفسر النص من خلال أدائه ويعكس شخصيته المسرحية ولابد أن يهتم بدافع حركته وسببها ومسوغاتها المنطقية.[xlviii]بينما جاء أسلوب التمثيل في الرمزية متناغما مع خصوصية هذه الحركة بوصفها وسيلة تجسيد للصورة الفنية المكثفة والمركزة، وتربط العالم الحسي بالعالم المجرد إيحاءً. وجاءت الرمزية ، رد فعل متمردة على الواقعية التي سبقتها، وبدأت في الشعر أولا، ليقف الشاعر (بودلير) على رأس الشعراء الرمزيين [xlix].واهم ما يميز أسلوب التمثيل في الرمزية هو استناد أداء الممثل "... على تداعي الحواس، والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة أثناء الحديث بدلاً من التأكيد على معنى الكلام، فضلاً عن تطوير الأداء الإيمائي، فيصور الحالات السيكولوجية على نحو مادي ومباشر بدلاً من توصيف هذه الحالات في الحوار"[l].ويشكل أداء الممثل الجسدي مع الضوء والظل لغة، بدلاً من الحوار، في تصوير أعماق النفس البشرية وتجسيد الحلم. لذا يعتمد على الضوء وإمكانياته عبر تغيير شدته، وتوظيف اللون لمنح المشاهد انطباعات حسية مختلفة، فضلاً عن دعم الحالات الانفعالية الخاصة بالممثل وإيجاد أجواء طقسية. ويجسد الممثل شخصية غير فردية بمعنى " استخدام رموز شكلية للتعبير عن العاطفة، لأنها تؤدي إلى جعل العواطف المعبر عنها شكلية الطابع، خصوصاً إذا كان الهدف وراء تصوير هذه العواطف إفراغها من فرديتها"[li].أما أزياء الممثل من وجهة نظر الرمزيين بسيطة خالية من التفاصيل إلا بالقدر الذي يمكنها من إبراز ما تطرحه المسرحية من أفكار ومشاعر . فمثلا (يمكن أن يظهر الممثلون بأزياء من العصور الوسطى) . .وتلعب الإضاءة العلوية دورا مهما مع أداء الممثل ، إذ تجعل من الزمان والمكان غير محددين من خلال الظلال الغريبة التي تكونها . .كما يتحرك الممثلون مثلا كالنائمين وهم يمشون، مع إيماءات بسيطة لحركة بطيئة من الأيدي، .والممثل يتحدث بثرثرة متقطعة، يقطعها التردد والتكرار. ويمكن مثلا أن يلاحظ المتلقون أداء الممثل من خلال ضباب ممتد عبر فتحة المسرح، بوساطة ستار شفاف، وإضاءة حلميه ضبابية، كما لو كانوا في اللازمن[lii].والمنظر المسرحي يشكل الضوء الجزء الأكبر فيه، فتكون له القدرة على إثارة دخائل المتلقي بالمعنى المطلوب منه، فالرمز يعتمد دائماً على تلخيص المعنى في المرئيات، أما عن طريق الترجمة المباشرة للموضوعات، أو عبر تكوين أشكال معينة على مساحات مسطحة تربطها علاقات إيقاعية متوافقة متدرجة، والرمز فيها قد يكون رمزاً معنوياً – كخلق حالة من الرهبة او العظمة او الفخامة بوساطة الستائر، أو خلق حالات نفسية معينة عبر الإضاءة الخافتة وظلالها – او رمزاً مادياً – كوضع شجرة لترمز الى الغابة او شباك ليرمز الى المنزل وهكذا-[liii].والممثل الجيد وفق رأي المخرج الرمزي(كوردون كريج) " ... هو ذلك الذي يتمكن دماغه من الفهم والتخيل، ويرينا كل الرموز الصحيحة لكل ما تحتويه الطبيعة، هذا الممثل لا يهتاج ويثور جيئة وذهاباً، مديراً عينيه في محجريهما وقابضاً يديه لكي يعطينا انطباعاً عن الغيرة، بل سيأمر مخه ان

يبحث في الاعماق ليعرف كل ما يكمن فيها، ثم ينتقل الى عالم آخر، عالم الخيال، وهناك يصنع رموزاً بعينها من شأنها، عدم الكشف عن العاطفة المجردة"[liv].من أمثلة عروض المسرحية الرمزية عرض مسرحية بلياس، وميلبساند، ١٨٩٢، تأليف البلجيكي (موريس ميترلنك ١٨٦٢-١٩٤٩) ،التي أنتجها (بول فورت وانطوني) وعرضت في السابع عشر من أيار ١٨٩٣ وقام بتصميم المشاهد (بول فولجر) ويعدّ هذا الإنتاج مشهداً من عالم الأحلام، إذ تميز بسحره وجاذبيته من خلال استخدام العبارات الملحنة، تزينها وتنوعها الإيماءات، وصبغت الستارة الخلفية بلون رصاصي للتعبير عن قاعة واسعة وقديمة، وغابة كثيفة وفيها دعائم وأثاث قليلة. كما يعد كريج وآبيا من مناصري الرمزية ، إذ "..يستخدم كريج التوليفة الجديدة للتقنيات المسرحية للغور إلى ما وراء الواقع (...) أي رمز الشيء لذاته، إن المسرح بالنسبة له يكشف عن جمال الحياة الآسرة وليس الجمال الخارجي للعالم فحسب، بل الجمال الباطني للحياة ومعناها"[lv].أما المسرح **التسجيلي – الوثائقي** فيعتمد في تكوين مادته الأساس – على الوثائق كالسجلات والبيانات والصحف والأفلام لذا يتصف المسرح التسجيلي بأنه تقريري الطابع ويتم الإفادة من الوثائق كمادة خام أساسية يتم توظيفها فنيا وبشكل ممسرح [lvi].والمسرح السياسي " بدأ بظهور مسرحية " النائب -١٩٦٣" للكاتب الألماني هوخهوت ، والتي أخرجها اروين بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) على خشبة مسرحه الخاص ببرلين الغربية – "مسرح الشعب الحر "[lvii]وقد " استطاع (اروين بسكاتور) أن يأخذ مكانا مرموقا في الإخراج المسرحي خلال العشرينات وسار باتجاه راينهارت وجسنر في تعبيرته ولكن أضاف إلى الإخراج المسرحي مدرسة جديدة هي المسرح الوثائقي والدراما الملحمية . وخلفه بعد ذلك (برتولد بريخت) لتركيز فكرة المسرح الملحمي ".[lviii]ويتقارب أسلوب التمثيل التسجيلي مع الملحمي عبر تعامل الممثل مع مشاهد متعددة وبسلوكيات متنوعة ، أي أن المشاهد لا تسير وفق النسق الأرسطي ، كما أن الحدث غير مطابق لزمنه المعاش بل لزمن تاريخي ، والممثل لا يستخدم شرط اللغة الشعرية بل بإمكانه تقديم لغة محلية ، في حين تكون الأنشودة وسيلة الممثل التعبيرية عن الفعل المقصود . كما يجسد الممثل شخصيات تحمل صفات إنسانية عامة تمثل نواحي اجتماعية تتحدد مكانتها وأفعالها وفقا للجوانب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تحكمها، ولا يأخذ الممثل التسجيلي صفة البطولة. ويتكون أسلوب التمثيل في المسرح التسجيلي من امتزاج ثلاثة عناصر رئيسة ، عنصر سياسي ، وآخر ملحمي ، وثالث تقني، فالعنصر السياسي يدعو لان يكتسب العرض المسرحي الطابع السردي والوصفي للإحداث ، مع استخدام مختلف الوسائل التوضيحية ، كاللافتات ، والبيانات والأفلام الوثائقية ، والشرائح الزجاجية ، من اجل ربط الأحداث ، ويتمثل العنصر الملحمي في دعوته إلى تحديث المسرحيات التاريخية ، أما العنصر التقني ، فقد تمثل في توظيف الإضاءة الكاشفة والموجهة، والمناظر المسرحية الدوارة ومسارح المصاعد ، والمسارح المنزلقة ، والأحزمة الناقلة المتحركة على خشبة المسرح طولا وعرضا وعمقا ، وتوظيف السينما والابتكارات الميكانيكية المعقدة ، ويتعامل الممثل باتصال مباشر مع المتلقي عبر الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لتأكيد الجانب السياسي والثوري والتمردي في آن واحد.[lix]

أما أسلوب التمثيل في المسرح **الملحمي** ورائده بريخت ، فيجب أن يأخذ التمثيل طابع الرواية لا طابع التشخيص ، وعلى الممثل أن ينظر إلى الشخصية من الخارج بعين ناقدة ، ويري المتلقي كيف تتصرف ، ولا

يندمج بالشخصية بل يكون حياديا لمنع المتلقي من الاندماج ، لذا يكفي دراسة واقع مجتمع الشخصية المسرحية والعلاقات الاجتماعية بصورة عامة .لذا على الممثل رفض فكرة الإيهام وفكرة البيئة حيث لا يستعمل منظر العلبة ويزيل الجدار الرابع ويدع الممثل يواجه المتلقي خلال الحوار.والممثل لا يستعمل المنظر كمكان تعيش فيه الشخصية بل خلفية ويشتمل الديكور على دلالات للاماكن.كمالا يستعمل الممثل الإنارة للإيحاء بالواقعية بل يستعمل الإنارة العامة فقط لكسر الإيهام .ويستعمل الممثل (الجست gesture) هذه الكلمة تعني الإيماءة الحركية والصوتية ، ويقصد بها أيضاً أي حركة أو إيماءة أو صوت أو تعبير يجعل الشخصية في موقف تنشيط حاسة النقد لدى المتلقي وتجعله بعيدا منعزلا عن الفعل الذي يحدث على المسرح . وقد دعا إليها برخت في المسرح الملحمي للتأكيد على عامل (التغريب) .كما يستخدم الممثل أسلوب (التغريب) الذي هو بديل التعاطف الذي سار عليه المسرح فترة طويلة والتي ترجع أصولها إلى أرسطو ، كما ان المخرج في المسرح الملحمي يدع الممثل يؤدي جميع الملاحظات ويتم دراستها خلال التمارين بحيث يحول الممثل دوره إلى الشخص الثالث .والممثل يتعامل مع متلقي يراقب ويناقش الفعل المسرحي ويحكم عليه . ويتعامل الممثل مع عدة عقد وعدة أفعال ولذلك نرى بريخت في معظم مسرحياته لا يستخدم عقدة واحدة ولا يستخدم فعلا واحدا بل عدة عقد وعدة أفعال ،وبدلا من التركيز على الشخصية الرئيسية (شخصية البطل) وفعلها التي تقود المسرح التقليدي فان بريخت يعطي للشخصيات الأخرى وأفعالها نفس الأهمية. وحاول بريخت أن يقدم معالجة ملحمية للمسرحية وذلك باحتوائها على المشاهد الصغيرة والرواة والجوقة والمقدمة والنهاية وطلب من الممثل ان يكون ممثلا وراوية في نفس الوقت وذلك لغرض وضع المتفرج بوضع الملاحظ أكثر من وضع المنغمس بالفعل . وكان يهدف من وراء ذلك إعطاء معلومات عن العلاقات البشرية بصورة عامة وليس تقديم قصة خاصة عن أشخاص معينين.[lx]ينما تميز أسلوب التمثيل في المسرح **الفقير** ورائده (جروتوفسكي) ، بتركيز الممثل على أدائه الجسدي في الإنتاج الدلالي للعرض المسرحي فضلا عن توظيفه لجسده بديلا عن بعض مفردات العرض الأخرى عن طريق الإيحاء بوجودها أو تشكيل جسده بما يضمن الإشارة إليها ، إذ على الممثل أن يوجد علاقات أشارية مع بعض قطع الديكور والإكسسوار لتكون حركة الجسد المحدد لدلالاتها وتُمكن من منح مفردات العرض إمكانية التحول الدلالي فمثلا بوساطة الإشارة يمكنه الإيحاء بتحويل قطعة ديكورية إلى شخصية إنسانية يتعامل معها وفقا لذلك. كما يفرض أسلوب التمثيل في المسرح الفقير ان يصنع الممثل لنفسه قناعاً عضوياً بوساطة عضلات وجهه وهكذا خلال المسرحية كلها ترتسم على وجه كل شخصية نفس القسمات بينما الجسم يتحرك وفق الظروف ويبقى القناع مثلا معبراً عن اليأس والمعاناة وعدم المبالاة .[lxi]ورغم التأكيد على الجسد إلا أن المؤثرات الصوتية كانت تنتج من قبل الممثلين أنفسهم اذ يجب أن يمتلك الممثل إمكانيات صوتية يتعذر على المتلقي تقليدها وتأديتها تحقيقاً لإدهاشه .كما ان اسلوب التمثيل في المسرح الفقير فرض على الممثل تتمتعه بمرونة تسمح بتغير علاقة ادائه مع المتلقي وفقا لمكان العرض إذ كان لكل عرض مكان وتصميم مختلف فلم يكن هنالك التزام بمكان عرض مسرحي محدد . ويُدخلْ جسد الممثل نخبة المتلقين خلال التجربة المسرحية في مشاركة طقسية بحيث يقيم المتلقي أثناء العرض تحليلاً لمتطلباته الروحية من خلال مواجهة الفعل الجسدي للممثل ، في حين تسمح الإضاءة الثابتة بما

ينشأ عنها من ظلال وبقع مضيئة في خلق علاقة وظيفية مع جسد الممثل بحيث توحي بروحية طقس الخطاب المسرحي .أما الأزياء التي رأى (جروتوفسكي) إمكانية المسرح تهميش دورها لم يتخل على الرغم من ذلك عن توظيفها في خطابه المسرحي ففي مسرحية (فاوست) يرتدي ممثل (فاوست) زياً أبيض اللون في حين يرتدي ممثل (مفيستولس) زياً أسود اللون . وفي مسرحية (الأمير الجلد) يرتدي ممثل (الأمير) قميصاً أبيض وسترة حمراء. وبذلك يعبر (جروتوفسكي) بالزي عن الروحية الجوهرية للشخصية فوجد في (فاوست) النقاء على الرغم مما أرتكبه من آثام فأظهره في زي أبيض اللون ووجد في(مفيستولس) التلوث بالشر فجعله في زي أسود اللون .[lxii]أما أسلوب التمثيل في مسرح المخرج الانكليزي(بيتر بروك) او ما يطلق عليه بالمسرح التجريبي فقد كان الممثل يسير وفق خطة السكربت بداية إخراج بيتر بروك إلى أن الممثل أصبح أكثر حرية بعد تخلي بروك عن السكربت ومنح الممثل فرصة اكبر لإبداعاتهم الذاتية. والممثل يعتمد في إعداده للدور على أسلوب التمرين الجماعي بمعنى قيام عدة ممثلين بأداء شخصية واحدة .كما إن الممثل يعتمد أسلوب الكولاج (القص واللصق) بمعنى قيام الممثل بأداء مشاهد مختلفة في ذات الوقت لا يشترط ترابطها.ويستند الممثل طريقة الارتجال إذ يمكن لعدة ممثلين الدخول بالتتابع ليكمل كل منهم ما انتهى إليه الممثل السابق من ارتجال. ويتعامل الممثل مع متلقي له دور فاعل في العرض المسرحي. وأيضا يتعامل الممثل مع مناظر قابلة للحركة المستمرة والتغيير المستمر .[lxiii] ويتطلب أسلوب التمثيل طريقة تعاطي خاصة مع الممثلين الآخرين في المسرح التجريبي ذلك أن الممثل يتعامل مع ممثلين آخرين من جنسيات مختلفة في العرض الواحد ، مما يتطلب لغة تفاهم خاصة لا تستثن الإيماءة الجسدية والمفردات المسرحية العامة في فترة التمارين .كما أن الممثل مطالب بتجديد أداءه في كل يوم عرض والابتعاد عن التكرار لأنه يتعامل أصلا مع أمكنة جديدة وبيئة جديدة مع كل عرض مسرحي.[lxiv] والممثل لا يهتم بالبهرجة والأزياء المنمقة وحزم الإضاءة الملونة وإنما يهتم بالأساس في الحدث المسرحي ذاته غير منفصل عن استجابات الجمهور ، وتجارب بيتر بروك ميزت أنواع من المسرح هي :-

أ- المسرح المميت وهو المسرح التقليدي المقنن ذو الصبغة التجارية .

ب- المسرح المقدس وهو ما يحول غير المرئي للمرئي ويستند الطقوس المقدسة والشعائر ويقترب من عمل ممثل المسرح الفقير .

ت- المسرح الخشن وهو ما يقترب من مسرح بريخت حيث استخدام الدمى وخيال الظل والارتجال ويمتزج التمثيل الصامت بالناطق والواقعية بغير الواقعية .

ث- المسرح المباشر وهو مسرح يبتعد عن كل أنواع البهرجة ويستند التلقائية والحركة فيه خالصة محددة غير مبالغ فيها[lxv].في حين تميز أسلوب التمثيل في المسرحية **المستقبلية** بالاستناد إلى خليط من الأناشيد والروايات القصيرة غير المنطقية كما أن مؤسس المستقبلية (فليبو توماسو مارنيتي) قدم أشكالاً مطورة من الشعر أطلق عليها حرية الكلمة، وهي سيل مشوش من الكلمات المشوشة، والخالية من قواعد النحو وبناء الكلمات وترتيبها، وحتى من علامات الوقف المستخدمة في النص المكتوب .[lxvi] وبسبب التحولات الحياتية المضطربة اتجه أسلوب التمثيل في المستقبلية نحو تأكيد جمالية السرعة، وعدم الاتساق، والدينامية والتباين، والتنافر.[lxvii]

وإمعانا في تأكيد تحرر الممثل تم تجاوز الأطر التقليدية للعرض المسرحي عبر توسيع مساحة العرض، من خلال إلغاء ستائر المسرح الخلفية، مما افقد خشبة المسرح إمكانية حصر الفعل في مكان محدد .[lxviii] كما يتعامل الممثل في المستقبلية مع موضوعات تمجد الآليات والحرب فضلا عن استخدام الكولاج عبر تجميع خامات فنية مع إباحة تمازج الفنون بأسلوب يقصي الإحالات الزمنية ،إذ يتعاطى الممثل مع تقنيات أسلوبية، مثل الكولاج، التركيب، والبؤرة المشتتة أو المزدوجة .[lxix]فضلا عن ذلك يتعامل الممثلون المستقبليون مع أنواع من الآلات مثل المحركات والمراوح وكشافات الإضاءة، مما حرك العلاقة التقليدية بين الممثل والمتلقي وحقق تداخلا بينهما ففي بعض العروض تظهر صعوبة التمييز بينهما.[lxx] واتجه أداء الممثلين إلى نوع من السيرك وتأكيد الثيمة البسيطة للأحداث .[lxxi] كما يبدو الممثل في محيط ميكانيكي بحيث يبدو جزء من هذا التكوين الميكانيكي،كما أن أسلوب أداء الممثل اقتصر على مقاطع قصيرة تتابع عبره حركات اكروباتك ، والأشياء الميكانيكية، والإضاءة الساحرة، والمؤثرات الصوتية، والاستعراض السريع للحركات ،فالممثل يؤكد جمالية السرعة والتحولات المفاجئة والتنوعات المبهرة.[lxxii] وذلك تناغما مع توجهات المستقبلية التي تؤكد على عالم الباطن والسعي إلى التجريد واللامنطق ، والتأكيد على التأثير الحسي المباشر وتمثل مسرحية (ألوان) لـ (فورتيو ناتو ديبرو) نموذجا للمستقبلية حيث اتسمت بأنها تركيبة مسرحية تجريدية تقتصر على اللون، الصوت، الشكل الهندسي، والحركة التشكيلية، بوصفها العناصر المسرحية الوحيدة .[lxxiii]بينما اتجه أسلوب التمثيل في الدادائية نحو تداخلات صوتية بين صوت الممثل والمؤثرات الصوتية الأخرى ففي عرض الدادائية الأول في باريس ، قرأ الممثل مقطوعة شعرية موجودة في احد الصحف وفي ذات الوقت كانت هنالك دقات عالية لجرس كهربائي تعيد كلماته عليه، وهي متعذرة السماع.[lxxiv] وهذا التوجه نحو الخلط الصوتي يأتي انعكاسا لصخب الحياة مما جعل أداء الممثل يؤكد على علاقته بالأصوات الصاخبة غير الموسيقى لان الموسيقى تعد نشاط عقلي وفق رأيهم ، لذا اعتمدت عروضهم على الأصوات والشعر والتي طورها احد مؤسسي الدادائية (تريستان تزارا) الذي اتخذ موقف معارض إزاء الاتجاهات التقليدية.[lxxv]وإمعانا في تأكيد الآنية والتلقائية والاهتمام بالتعبير عن اللاوعي في الأداء المستقبلي عمد (تزارا) الذي كان ينظم القصائد إلى جذب الكلمات من قبعته، من اجل إثارة المتلقين، وإشراك ردود أفعالهم في العرض[lxxvi] إذ اتجه أداء الممثل المستقبلي نحو كل سلوك يحقق الإبهار والغموض والخوف والعبثية .(lxxvii) لذلك تكشفت في أداء الممثل عناصر فنية تستند الرموز الشاذة الساخرة، وتوظيف لغة العبث ، وتوظيف الحوار (الكونترا بنطي) بمعنى قيام عدد من الممثلون بالإلقاء أو إصدار أصوات مختلفة في ذات الوقت لتحقيق تركيبة شعورية موحدة. [lxxviii] وكان أسلوب التمثيل عموما يميل نحو تأكيد العبث واللاجدوى واللامنطقية والفوضى نتيجة الآثار النفسية التي تركتها الحرب العالمية الأولى ، لذا عمد الدادائيون إلى فن ينقض الفن نتيجة اليأس والدمار وكانت النفايات والأشياء المحطمة تقدم بوصفها منجزات فنية .[lxxix]في حين تميز أسلوب التمثيل في **المسرحية السريالية** ونموذجها ارتو ، بتغليب اللاوعي تأثرا بنظريات فرويد النفسية فكان أداء الممثل يتجه نحو تأكيد الأجواء الحلمية والقطع الصوري والمزج بين ماهو واقعي وخيالي في هجين فني وبأسلوب كولاجي وذلك بإيجاد جمع متنوع من مفردات متباينة في نسق موحد ،كما يحتمل اداء الممثل تقديم

صورتين متقابلتين لاتبدو رابطة مباشرة بينهما الا انها توحي ضمنيا بمعنى رابط خفي بينهما ، وامعانا في تاكيد العناصر الحلمية يستند أسلوب التمثيل السريالي إلى التغريب وذلك عندما يغادر الكائن نسقه السائد المألوف إلى نسق آخر غريب يسمح بنظرة جديدة أخرى إليه ، ويتخذ أسلوب التمثيل في السريالية أسلوبين أساسيين إما مزج الخيالي بالواقعي أو يتخذ الأداء أشكالا تجريدية [lxxx] كما استند أسلوب التمثيل في السريالية على تقليص توظيف اللفظي مقارنة بالجسد وتوظيف الأصوات غير اللفظية وهذا ما تجسد في مسرح القسوة لمخرجه ارتو الذي تعامل بحرية مع النص المكتوب بعد أن كان أميناً عليه بادئ الأمر وبفعل هذه الحرية وتشويه النص تم تعويضه بالصراخ والتأوهات والالتواءات التي يؤديها الممثل والأجواء الأسطورية وبث روح اللاوعي الجماعي بشكل يؤكد الحركة على الكلمة[lxxxi] ويجعل الممثل في علاقة متفاعلة مع المتلقي الذي يشاركه فعليا في العرض المسرحي.[lxxxii] إن أداء الممثل في السريالية يهدف إلى عرض يصدم حواس المتلقي عبر تفاعل مبهر مع تقنيات العرض الأخرى والتي تشكل مع أداء الممثل منظرا غريبا تعززه ملصقات ومؤثرات مذهلة ، لا تستبعد مشاهد العنف والدم والتأكيد على الحركة السريعة وتغييب المستدلات الزمكانية [lxxxiii]والإضاءة التي يتعامل معها الممثل السريالي تتخذ أشكالا رائعة وذات تغيرات فجائية وبألوان مميزة ، والحركة المادية للضوء تثير أحاسيس الحر والبرد وتعزز مشاهد الأشباح، وعنصر المفاجآت، وتساند الخدع المسرحية من كل الأنواع .[lxxxiv]والممثل في السريالية يرتدي أزياء شعائرية ويتعامل مع ديكور غير مألوف، إذ يتكون من شخصيات هيروغليفية، و مانيكينات طولها عشرة أمتار وأقنعة ضخمة وآلات في حجم الإنسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية.[lxxxv] وتأتي المناظر تدعيما للأجواء الحلمية و إظهار ما وراء الواقع ، لذا اتجه أداء الممثل نحو المناظر الخيالية المبسطة بدلاً من الواقعية التفصيلية. [lxxxvi]في حين استند أسلوب التمثيل في **مسرح ما بعد الحداثة**، إلى خلط الأساليب السابقة لما بعد الحداثة وعدم الفصل بين الأساليب الفنية، بسبب انهيار مبررات الحدود الفاصلة بين أنواع الثقافات والفنون والأجناس والدال والمدلول[lxxxvii] فأسلوب التمثيل المابعد حداثي ينفي امتلاك المعنى الواحد لأنه لا يتحقق بصورته الكاملة لذا فهو يتعدد لان ما بعد الحداثة لها موقفها من الأسلوب الواحد ، لذا تعمل على تفكيكه.[lxxxviii] لذا اتسم أسلوب التمثيل مثلاً في عروض فرقة(ووستر) بتوليف مفردات بصرية وصوتية ذات مرجعيات مسرحية وسينمائية متنوعة في نسق كولاجي مميز يستهدف إبانة التفتيت والتشظي وعدم الترابط المباشر في الأداء المسرحي [lxxxix]كما اتجه أداء الممثل نحو المحاكاة الساخرة سواء لما سبق أو لنفسه ، كما لا يستبعد أسلوب التمثيل التأرجح بين تمثيل الواقع من عدمه بشكل يجعل أداء الممثل مع عناصر العرض الأخرى يتخذ أشكالا تجريدية وبتركيز خيالي ، يستند إلى الأداء الجسدي بالأغلب ، مع قطع للتسلسل الزمني[xc]فأسلوب التمثيل ألما بعد حداثي يميل للتعدد والأشكال غير المحددة والغريبة التي ليس في مكانها ، فضلا عن الحوارات الجدلية المتناثرة ومحاولة تجاوز المألوف سعيا نحو التجديد . [xci] لذا اتخذ أداء الممثل سمة عدم المركزية عبر الحبكة المتشظية .[xcii] واتجه أسلوب التمثيل المابعد حداثي نحو تغريب اللغة وعدم تحديد الهوية عبر تشظيتها فضلا عن التشكيك بالشخصية المسرحية والنص نفسه.[xciii]

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسة سابقة تستهدف الأسلوب التمثيلي تحديدا . بعدما اطلع على المصادر ذات العلاقة بموضوعه ومصادر الانترنت .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١) أسلوب التمثيل في الكلاسيكية اتخذ من الأداء اللفظي القوي والمتلون سمة سائدة على الأداء الجسدي بسبب المواضيع المتمعة بالرزانة والنبل والتي يجسدها بطل من علية القوم إضافة إلى تعامل الممثل مع عناصر عرض تحد من تعابير وجهه متجسدة بالأقنعة وتحد من حركاته الواسعة كالكعوب العالية والملابس الفضفاضة. وكان الممثل يتعامل مع إضاءة طبيعية مباشرة فضلاً عن مكان هو خلفية للأحداث وليس بيئة الشخصية ويتكون من أبواب ثلاث تحدد مستوى الشخصية الداخلة في كل منها . ورغم التأكيد على اللفظ كانت هنالك بعض الإشارات الواضحة المعنى في الأداء الجسدي الإغريقي بينما اخذ مساحة اكبر في المسرح الروماني لاسيما في نوع التمثيل الإيمائي الذي كان يضع قناعا لكل شخصية جديدة، وكان يغير ملابسه وقناعه خلال فترة توقف أو فقرة كورالية . وكلا المسرحين الإغريقي والروماني تعامل ممثلهما مع مجموعة الجوقة .

٢) أسلوب التمثيل في القرون الوسطى والمنطلق من الكنيسة تطلب تقليص مساحة الأداء الجسدي مقارنة بالمساحة الواسعة للأداء الصوتي بسبب قدسية المواضيع وكان مؤديها على الأغلب من رجال الدين ، وكان الممثل يتعامل مع مكان مسرحي عبارة عن منصة عريضة طويلة ترصف فيها المناظر جميعها دفعة واحدة .وكان كل منظر يمثل حدث معين ثابت .

٣) أسلوب التمثيل في المسرح الطبيعي يؤكد الحوارية ويفترض جدار رابع مع المتلقي وينبذ النجومية ويتقمص الممثل دوره والمكان المسرحي هو بيئة الشخصية ويتعامل الممثل مع عناصر عرض كما هي في الواقع المعيش ومصادر إضاءة مناسبة للاتجاه الطبيعي ومؤثرات صوتية خارجية طبيعية .

٤) أسلوب التمثيل في المسرح الواقعي يستند تقمص الممثل لشخصيته وإيهام المتلقي بصدق أدائه عبر جدار رابع وهمي بينهما والمكان المسرحي بيئة الشخصية والإضاءة والأزياء والإكسسوارات وكل المنظر المسرحي مقارب للواقع بصورة إيهامية .

٥) أسلوب التمثيل في المسرح الرمزي يستند أداء جسدي يتفاعل مع الإضاءة والألوان جماليا وفكريا في التعبير الرمزي للبعد النفسي ، بينما الأداء الصوتي فالممثل يتحدث بثرثرة متقطعة ، يقطعها التردد والتكرار ، وحركة الممثل تعزز الحلمية عبر بطء الحركة والمؤثرات الصوتية المناسبة والصورية التي يغلب عليها إضاءة بقع والإضاءة الخافتة وظلالها وأجوائها الحلمية الضبابية والستائر الشفافة ، مع قطع ديكورية قليلة هي جزء من كل تشير إليه مثل شجرة ترمز لغابة ، أما الأزياء بسيطة خالية من دقة التفاصيل الواقعية وممكن مثلاً استخدام أزياء قديمة بمشهد معاصر.

٦) أسلوب التمثيل في المسرح التسجيلي والملحمي يستند تعددية الأفعال مع تنوع المشهدية والممثل لا يتقمص الشخصية بل يقدمها ويستند التغريب والجست في فعله ولا يهدف إلى إيهام المتلقي بل إيقاظه ودعوته للنقاش الفكري ويزيل الجدار الرابع بينهما والمكان المسرحي خلفية للأحداث ويحمل دلالات مختصرة للمكان ،

أما الإضاءة فهي فيضية عامة لكسر الإيهام ، كما يستثمر الممثل الأنشودة للتعبير المعاصر ويعتمد لغة ملحلية وشعرية ويتعامل الممثل مع وثائق وصور وأفلام وبوستر سياسي كعناصر جزء من الحدث في التسجيلي بينما هي للتغريب في الملحمي .

٧) أسلوب التمثيل في المسرح الفقير يستند الأداء الجسدي بالأغلب ويتخذ الممثل لنفسه قناعا عضويا ،وعبر حركة جسده يوحي بدلالات الديكور والإكسسوارات ونوع المكان ، أما الأداء الصوتي فعلى الممثل إنتاج أصوات يتعذر على المتلقي إتيانها ،ويتعامل الممثل مع إضاءة ثابتة بما تملكها من ظلال ، والأزياء ذات دلالات رمزية ، والممثل يدخل المتلقي تجربته المسرحية الطقسية ضمن أماكن عرض مختلفة .

٨) أسلوب التمثيل في المسرح التجريبي يعتمد الارتجال والتمرين الجماعي والكولاج ، والممثل يتعامل مع منظر متغير باستمرار ومكان عرض متنوع وممثلين من جنسيات مختلفة ولا يهتم بالبهرجة والأزياء المنمقة وحزم الإضاءة الملونة بل بالحدث المسرحي وأسلوب تفعيل دور المتلقي في العرض المسرحي .

٩) أسلوب التمثيل في المسرح المستقبلي يستند الحركة التشكيلية لأداء جسد الممثل ضمن استعراض سريع للحركات وبتحولات مفاجئة متنوعة مع خليط من الأناشيد والروايات القصيرة غير المنطقية وسيل مشوش من الكلمات الخالية من قواعد النحو ضمن مواضيع تمجد الحرب والروح العسكرية والتأكيد على جمالية السرعة وعدم الاتساق والدينامية والتباين والتنافر والغاء الستائر الخلفية لإلغاء تحديد مساحة العرض مع مزج الفنون والخامات المختلفة في كولاج مميز وبؤر متشتته دون إحالات زمكانية محددة ويتعامل الممثل مع آلات متنوعة بحيث يصبح الممثل جزء من محيط ميكانيكي وكشافات إضاءة تحقق تداخل العلاقة بين الممثل والمتلقي.

١٠) أسلوب التمثيل في المسرح الدادائي استند الأصوات المتداخلة بين الإلقاء اللفظي والمؤثرات الصوتية الأخرى التي تشوشها لتأكيد صخب الحياة وتوظيف لغة العبث والرموز الغريبة والحوار الكونترابنطي لتحقيق الإبهام والحيرة وإثارة المتلقي لمشاركة ردود أفعاله في العرض المسرحي.

١١) أسلوب التمثيل في المسرح السريالي استند الأداء الجسدي بالأغلب لاسيما الالتواءات بينما الصوتي يميل للصراخ والتأوهات ، ويتعامل الممثل مع تغيرات ضوئية مفاجئة وأشباح والمناظر الغريبة والمؤثرات المذهلة لتأكيد العنف والسرعة والتناقض والديكور المكون من شخصيات هيروغليفية والأزياء الشعائرية و مانيكينات طويلة وأقنعة ضخمة والتغريب والصور الأدائية المتقابلة فضلا عن الكولاج في تفاعل الممثل مع باقي عناصر العرض والذي يتخذ صورا تمزج الواقع بالخيال أو أشكالا تجريدية تستهدف بالمحصلة إشراك المتلقي فعليا بالعرض المسرحي.

١٢) أسلوب التمثيل في مسرح ما بعد الحداثة يستند إلى خلط الأساليب الأدائية السابقة في الحداثة وإلغاء الحدود الفاصلة بينها وتوليف مفردات بصرية وصوتية ذات مرجعيات مسرحية وسينمائية متنوعة في نسق كولاجي مميز يستهدف إبانة التفتيت واللامركزية وعدم الترابط المباشر في الأداء المسرحي ، فضلا عن الأداء المحاكي الساخر ، والتأكيد على الأشكال الأدائية التجريدية وبتركيز خيالي مع قطع للتسلسل الزمني وميل للتعدد والأشكال غير المحددة والغريبة فضلا عن الحوارات الجدلية المتناثرة بغية نفي امتلاك المعنى الواحد

والاتجاه نحو التأويل وعدم المركزية بفعل الحبك المتناثرة ، كما يتجه الأداء نحو جعل اللغة مغربة غير محددة الهوية والعمل على تمويهها وتأكيد التشكيك بالنص والشخصية المجسدة مسرحيا .مع التأرجح بين تمثيل الواقع أو عدم تمثيله .

الفصل الثالث

مجتمع البحث: يتضمن مجتمع البحث الحالي مجموعة العروض المسرحية المقدمة خلال الفترة الزمنية ١٩٩٥-٢٠٠٥ في بغداد ومن قبل رواد المسرح العراقي.(ينظر الملحق).

عينة البحث : تم اختيار عينات البحث قصديا ، وفقا للمسوغات الآتية :-

١) أثارت آراء ودراسات فنية ونقدية حولها .

٢) قدمها عدد من ممثلي المسرح العراقي المعروفين .

٣) توفر المصادر اللازمة لدراستها من صور وأفلام CD ومشاهدة الباحث.

٤) تختلف طرق المعالجة الفنية فيها .

وهذه العينات هي :

١) **عرض مسرحية (ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً) عام ١٩٩٠م.**

٢) **عرض مسرحية (البريد الجوي) عام ٢٠٠٢م.**

٣) **عرض مسرحية (غربة) عام ٢٠١٠م .**

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي).

أداة البحث: اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها فئات أداة التحليل .

تحليل العينات

عرض مسرحية (ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً) *

تأليف :عزيز عبد الصاحب

إخراج : سامي عبد الحميد

شارك فيها عدد من الممثلين منهم (ميمون ألخالدي وعواطف السلمان وزهرة الربيعي وفخري العقيدي ..).

ترتكز فكرة المسرحية حول شخص (بشر بن الحارث) الثري والمنغمس بملذاته وكل ما يحيطه يشير إلى الانحلال الخلقي واللهو والأنانية والغرور خاصة وانه محاط بمجموعة منتفعين ومن هؤلاء جاريته (ظاهرة) التي تحتل مكانة مهمة في حياة بشر التي تبدي رغبتها بالزواج منه رغم أن زوجته موجودة ، إلا أن دورها يقتصر على الخدمة وإعداد الطعام الفاخر وكل ما يرغب به من أصناف الطعام ، وهذه الحياة المترفة لم تصل ببشر إلى الاكتفاء بل يبدي رغبة فيما هو جديد بعد أن دب الملل في نفسه ، وتدخل حياته جارية اسمها جمانة تأبى إلا أن تكون عفيفة رغم تعرضها لأنواع الألم مما دفع بشر للإعجاب بها لاسيما وهي تحفظ القران وتنجح في

تغيير حياته نحو الزهد إلا أن صراعه يزداد مع المحيطين به والساعين لقتل (جمانة) لاسيما من قبل شريك بشر بالتجارة (دابر) الذي يحاول قتل (جمانة) فتقتله عندها تدفع غيرة (ظاهرة) وغضبها إلى قتل (جمانة) التي تلفظ أنفاسها الأخيرة بين يدي بشر الذي يخرج حافيا زاهدا بالحياة معتبرا جميع الأرض معبده الذي يجب أن لا يطأه إلا حافيا.تميز أسلوب التمثيل عند (ميمون ألخالدي الذي جسد شخصية بشر)بالمطابقة الواقعية عبر الأداء ألتقمصي ومحاولة إيهام المتلقي بصدق الأداء الواقعي والذي استند بالأغلب إلى الأداء الصوتي والإلقاء الجميل بينما الأداء الجسدي اتجه نحو السكون ماعدا بعض الحركات الانتقالية الطويلة والتي لم تأتي بشكل يوازي مساحة الأداء الصوتي .كما إن أسلوب تمثيل (عواطف السلمان التي جسدت شخصية ظاهرة) فانه كان مطابقا للنسق الستانسلافسكي في تأكيد الواقعية السيكولوجية حيث الفعل الداخلي المحفز للفعل الخارجي وهذا ما ظهر خاصة في مشاهد الغيرة والمكر الذي مارسته عندما ابتعدت عن بشر وتقربت من دابر ليس حبا فيه وإنما كيدا ببشر بعد أن فضل جمانة عليها فضلا عن مشهد القتل الغادر الذي قامت به إزاء جمانة .أما أسلوب التمثيل عند (فخري ألعقيدي الذي جسد شخصية دابر) فقد جاء متقاربا والأسلوب الواقعي مع بعض مظاهر عدم المرونة الجسدية في مشهد المبارزة بينه وبين جمانة والتي تتطلب مهارات أدائية دقيقة فضلا عن التنقلات المكانية التي تسهم في إسناد الأداء الواقعي ودقة تفاصيل الحركة المناسبة للمشهد مما يضمن حسن صدق الأداء وتحقيق التفاعل الإيهامي المناسب معها وان غياب بعض التفاصيل أو أللجو لحركات مفتعلة يقلل من ذلك الشد المنشود نحو الأداء لاسيما وان الأداء غلب علية الاتجاه نحو الواقعية .في حين تميز أسلوب التمثيل لدى ممثلة (جمانة) بالتناسب بين الأداء الصوتي والأداء الجسدي والتنويع المرن والمعبر في كل منهما ، وكان للصوت دور مهم في مشاهد الإقناع التي تستهدف تحويل بشر عن طريق المجون إلى طريق الزهد والإصلاح بينما في مشهد إظهار معاناتها إزاء الضغوط التي مارسها (فخري ألعقيدي الذي جسد شخصية دابر) حيث أدت بعض الحركات التعبيرية في محاولة لمغادرة النسق الواقعي .كما وظف الرمز لاسيما في شخصيات التجار الثلاث والذين ظهروا بالزي نفسه والماكياج نفسه لتأكيد دلالة الشر وسوء الأفكار عند الثلاثة ، كما اعتمد الرمز في دلالة البهرجة اللونية في زي بشر في مرحلة المجون بينما وظف الزي باللون الأبيض في مرحلة الزهد في إشارة إلى نقاء النفس وطهارتها وصفائها وتصوفها ، وتعزز دور الممثل في زي الزواج الذي تواكب مع قتل جمانة تأكيدا للنقاء والقدسية والذي رافق المشهد الجنائزي فضلا عن رمز الطير تأكيدا للمحبة والسلام .أما أسلوب تمثيل (زهرة الربيعي التي جسدت شخصية مائدة) التي لم تظهر كثيرا على خشبة المسرح إلا أن دورها الفاعل كان في الإشارة إلى وجودها القائم على تلبية متطلبات بشر بشكل يبين مستوى الحضور المعنوي ومصادر القهر التي تتعرض لها .وقد ظهر نوعا من الأسلوب الكلاسيكي لاسيما في المبالغات والمفردات المضخمة والإشارات الواضحة المعنى والطرازية والالتجاء إلى نوع من الشعرية في الأداء الصوتي بشكل يدعم الموقف العاطفي في جانب من المشاهد . لقد تميز أسلوب أداء الممثلين عموما في هذه المسرحية بمحاولات حثيثة للمطابقة الواقعية بالأغلب مع الإشارة إلى أن الواقعية التي نشدوها كانت اقرب إلى واقعيتهم كبشر من واقع الشخصية التي يجسدوها ، مما جعل الشخصيات المجسدة مغربة عن واقع زمنها ومنحها صفة عصرية لم تكن ضمن النسق الملائم للطابع التاريخي الذي حاول

مخرج العرض الالتزام به .وكان تعامل الممثل مع الإضاءة ينطلق من رمزية اللون التي لا تستهدف عرضا رمزيا بل ضمن إطار واقعي يتجمل باللمسات اللونية ذات الدلالات الرمزية المناسبة لطبيعة كل مشهد وعكس الحالة النفسية له مثل توظيف اللون البنفسجي المحمر لمشاهد اللهو فضلا عن توظيف الألوان المتضادة مع شيء من التدرج بينها حيث استخدم اللون الداكن والفاتح لتعميق فكرة الصراع الأزلي بين الخير والشر ثم يتكشف بتدرج محكم بالإضاءة ليصل إلى اللون الأبيض في إشارة دلالية لانتصار الخير والنقاء والتحول من حالة المجون إلى حالة الزهد .واتخذ الديكور مع أسلوب التمثيل دلالة واقعية تجسدت في أنواع المفروشات الملونة التي ملئه أرضية خشبة المسرح والتي دعمت الترف المتجسد بأداء الممثل ، ورغم الدلالة الواقعية ، إلا انه لم يتم التخلي عن الإشارات الرمزية التي ظهرت في الوجه الجانبي لرجل مترف غني يعتمر عمامة يملئ المنظر المسرحي في إحالة دلالية على الرخاء والثراء الفاحش تحت مظلة الشكل الدلالي للسلطة .وجاءت الإكسسوارات مدعمة للأسلوب التمثيلي الواقعي الذي وظف الإكسسوارات بما يضمن الإشارة إلى أجواء الترف والثراء الفاحش وإسناد المشاهد العاطفية ومشاهد العنف في المبارزة بين دابر وجمانة واستخدام أداة القتل عند قيام ظاهرة بقتل جمانة .في حين عززت الأزياء الأسلوب التمثيلي في الإحالة إلى العصر العباسي عبر توظيف أزياء تنتسب تاريخيا لتلك الفترة ومحاولة الالتزام بالدقة التاريخية في تصميمها حيث العمامة والقميص والسروال مع الجبة والحزام والتي أحالة وفق تصميمها إلى نوع الشخصية ومستواها الاجتماعي والاقتصادي .

عرض مسرحية (البريد الجوي)**

تأليف :معاذ يوسف

إخراج :عادل طاهر

تمثيل:(غانم حميد).

اتجه أسلوب التمثيل في عرض مسرحية البريد الجوي نحو نوع من التنويع الذي تناسب مع تنوع الشخصيات التي جسدها الممثل (غانم حميد) حيث مثل شخصية (الأب والابن وبائع الصحف والحبيبة والجد ولجنة العقوبات والمهرب) وهي سبع شخصيات قدمت ضمن إطار المونودراما بغية تحقيق إمكانية عرض قدرات الممثل في تجسيد التنوع القائم بين خصوصية كل شخصيات من هذه الشخصيات وهي محاولة لبناء علاقات أسلوبية في الأداء التمثيلي تستهدف أغناء العرض بشرط التنويع ضمن الأسلوب المونودرامي .تتركز فكرة المسرحية حول موضوع الغربة في الوطن لاسيما في زمن الحصار عندما يهاجر الابن في حقيبة سفر إلى خارج وطنه العراق في حين يعاني الأب الرجل الكبير بالعمر آلام الفراق مستعرضا بأسلوب الفلاش باك جانبا من ذكرياته عن ابنه وحبيبته وأسباب مغادرته للبلاد سعيا نحو وطن آخر.يستهل العرض بأسلوب تمثيلي واقعي حيث الممثل يرتدي أزياء عراقية تنتسب للمنطقة الجنوبية بارتدائه الصاية البيضاء والحزام مع عمامة توحي بمرجعيات دينية بغية تعميق فكرة الموت ، فضلا عن أسلوب الأداء الصوتي ببعض المفردات من اللهجة المناسبة للمنطقة الفراتية وقراءة سورة الفاتحة مع ما يدعمها من مؤثرات صوتية تخدم الفعل الصوتي وروحية الأداء

الجسدي إضافة إلى الطيور التي تقطع فضاء المسرح في فترات متفاوتة .أن الأسلوب التمثيلي جاء متواكبا مع متطلبات مفردات العرض من حيث وجود إشارات لبيت الأب الذي تتوسطه منضدة من جريد النخل فوقها هاتف ينتظر ممثل الأب مكالمة محتملة من ابنه بينما تحيط الأب أجزاء من هيكل عظمي أنساني متناثرة يمين ويسار المسرح وهي مصنوعة من مادة الجريد في ترابط مع النخيل والإنسان العراقي وأيضا إمعانا في إبانة مستويات الخواء الإنساني في زمن الحصار الذي بلغ حد بيع الأعضاء الجسدية ،إذ باعت حبيبة الابن مصدر الحب قلبها في زمن الجوع والاضطهاد بسبب الحصار ، كما ضاعت فرصة الابن في إكمال دراسته والحبيبة تحولت إلى عمياء وغربة صورة الابن لدرجة لم تعرفها بسبب الحصار .لقد تمتع أسلوب التمثيل في أداء شخصية الأب التي كانت أكثر الشخصيات حضورا على خشبة المسرح بالاتجاه نحو شيء من الكوميديا وتميز الأداء الصوتي بنسق خاص يتناسب وعمرها فضلا عن أسلوب الأداء الجسدي بحيث حقق المطابقة الواقعية بأسلوب أدائه ألتقمصي ومقاربته للفظ المحلي في بعض مفردات لهجة أهل الفرات بما يتناسب والمشهد الذي يؤديه الممثل .أما أسلوب التمثيل لشخصيات لجنة العقوبات فقد اقتصر على المزاوجة بين الأداء ألتقديمي لأحد تلك الشخصيات عبر الأوامر التسلطية التي يظهرها الممثل عبر اللغة اللفظية القسرية وبين رد فعل الممثل ألتقمصي لشخصية الأب التي لا تخلو ردود فعله من التهكم والسخرية إزاء أوامر احد شخصيات لجنة العقوبات التي مثلا تأمر بتناول حصة الطعام لان الزمن محدد وسينتهي فيرد الأب بتهكم بان الحصة غير موجودة أصلا . بينما أسلوب الأداء في باقي الشخصيات اتجه نحو الأسلوب ألتقديمي بالتركيز على الأداء الخارجي لتمايز الشخصيات بسبب التنقل الفجائي في أداء الشخصيات مما اكسبها نوعا من الآلية النمطية في تقديمها إضافة لنوع الحوار الذي تؤديه لمساندة فرصة التمايز بينها بحيث تنطلق من بؤرة شخصية الأب فتظهر وتختفي بصورة مفاجئة عبر القطع الصوتي والحركي بأسلوب الصمت والسكون ليكون التحول في أداء الشخصيات وفقا لصيرورة القطع ومتطلبات الاستذكار للحدث المسرحي .وارتبط أسلوب أداء الممثل بنسق مكاني يحدد دلاليا متطلبات تمايز كل شخصية مؤداة فالهيكل العظمي الإنساني الموزع على مساحة العرض يشكل مرتكزات تعكس البنية الجسدية للممثل في الإشارة للشخصية ، حيث يكون أداء شخصية الابن والحبيبة قرب القفص الصدري ، بينما يكون أداء شخصية بائع الصحف قرب هيكل الأقدام . وقد شهد العرض في أسلوب التمثيل شيئا من التغريب في تعامل الممثل مع تقنيات العرض المتمثلة بالتلفون الذي يبدو غريبا على البيئة الشعبية التي تحيط بالممثل فضلا عن جهاز المايكروفون اللاسلكي الذي حمله الممثل على كتفه في العرض كتوظيف تقني حديث ، إلا انه شكل مفردة لا تلتقي مع طبيعة المنظر الكلي للعرض بسبب الطبيعة الشعبية للمنظر المسرحي والتي تجعل من هذه المفردة التكنلوجية غريبة عن محيطها رغم الحاجة إليه في إيصال صوت الممثل للمتلقي والذي شابه شيء من التشويش بسبب حركة الممثل وتأثر المايكروفون اللاسلكي بها ، فضلا عن شيء من التشتيت بسبب شد انتباه للمتلقي بوصفه تقنية غير مألوفة بعد وكعنصر بصري أصبح بالضرورة جزء من المنظومة البصرية للعرض المسرحي .كما تحقق الارتباط الرمزي أيضا بين أسلوب التمثيل وبعض مفردات الديكور لاسيما تعامل الممثل مع مجتزئات الهيكل العظمي ، إضافة إلى قطعة المنضدة المصنوعة من الجريد أيضا والمغطاة بقطعة قماش بيضاء اللون

لتكون مرتكز فعل الأب واللجنة في اتخاذ القرار ورد فعل الأب عليه ، إضافة إلى قطعة التلفون التي رسم الممثل عبرها صورة الدلالة العاطفية بين الأب والابن وهو يترجى مكالمة تخبره عن ابنه عبر مخاطبة تجري بين فترة وأخرى من الأب اتجاه التلفون يناشده أن يرن ليعلم مصير ابنه وهل وصل إلى الوطن المنشود ، لكن لا رد من التلفون حتى تأتي نهاية العرض فيرن معلنا موت ابنه على لسان مجهول .

عرض مسرحية (غربة)***

فكرة : حسن السوداني

إعداد : جمال الشاطي

إخراج : كريم خنجر

تمثيل (سامي عبد الحميد) فضلا عن أداء بالأيدي في الخلف شارك فيه عدد من الممثلين كمجموعة تشكيلية واحدة.استهل العرض بصوت الممثل (سامي عبد الحميد) دون ظهوره جسديا ، وبإلقاء المتألم يصرخ معترضا على ماهية الاعتراف وعدم وجود شيء يعترف عليه أو شخصا يمكن أن يعترف عليه ، بينما يظهر الجانب السينوغرافي للعرض مجموعة أشياء متراكمة ومتناثرة أشبه بمكان مهجور ومجمع للمهملات مع مصطبة طويلة تمتد طوليا في منتصف خشبة المسرح مغطاة بقطع قماش أشبه بالجنفاص مع أحجار وأشكال شبه السلالم مكسورة وتعلو المصطبة من جهة أعلى المسرح تكوين من القماش أشبه بشرفة تسلط عليها الإضاءة لتخرج منها مجموعة أيادي مقيدة مع صرخات لمجموعة الممثلين وكل ذلك يحدث دون ظهور أي ممثل على مستوى الجسد باستثناء الأيادي المقيدة التي تحاول فك قيودها دون جدوى ، عندها يستسلم صوت الممثل معلنا انه سيعترف على الاعتراف نفسه ولكن النتيجة هي إن الموت الحقيقي يشكل غربة داخل الوطن بينما الغربة هي موت خارج الوطن ، عندها يخرج الممثل (عبد الحميد) من أعلى وسط المسرح بملابس عبارة عن قطعتين أشبه بزي الرجالي الهندي (قميص طويل للركبة وبنطلون) ولكن بألوان لا تختلف كثيرا عما يحيطها وعليها بقع صبغ ابيض بشكل عشوائي وهو يحمل في كل يد قطعة قماش بيضاء .استند أداء الممثل (عبد الحميد) في هذا العرض المونودرامي على الصوت وتقنية الإلقاء التي مزج فيها بين الفصيح والشعبي في تقديم دوره المسرحي موظفا لغة مفعمة بالمعنى الدلالي مع شيء من التفخيم المتلون على الطريقة الكلاسيكية ضمن الفصيح ، بينما يؤدي شخصيته بأداء جسدي يميل إلى الثبات عبر الجلوس المتكرر والالتجاء إلى إشارات اليدين وتعبير الوجه المتناغمة مع الأداء الصوتي المميز ، في حين تظهر الأيادي في الأعلى لتعلن عن صورة بصرية لحالة لفظية يشير إليها الممثل (عبد الحميد) في سعي لتحقيق التواصل الفكري والجمالي بينه وبين متلقيه ضمن نسق أسلوبي يستند روح الانسجام ويمنح إلقاءه إمكانية النفاذ لمدركات تلقيه بشكل ساد فيه الإلقاء اللفظي على الأداء الجسدي مقتربا من الروحية الطقسية للعرض المسرحي ودفع المتلقي للتفاعل الوجداني عبر بعض الأهازيج التي أطلقها الممثل ضمن أدائه فضلا عن بعض الاستشهاد بالآيات القرآنية والمواقف التي تدعو للحرية والتركيز على الهوية والجواز ومعاناة المسافر الذي يتوسل السيطرات فلا يحصل إلا على الضربات وبعض المواقف في الأردن ومصر مع ما يناسبها من أنشودة تذكر بها واقتصر أداء الممثل على بعض الإشارات بالأيدي معها.

وفي مشهد لاحق يصور مشهد دفن عبر حمل قطعتي قماش كل واحد على احد كتفيه وأداء صوتي يسند حالة الدفن وعقد مقارنة بين تغيير الاسم بعد الموت وتغير الاسم بالغربة خارج الوطن لقد حقق أسلوب عبد الحميد مقارنة افتراضية في رسم الشخصية المسرحية وفق منطلق النص التكويني العام حيث الاعتداد بالنفس مع ما يعززها من مستلزمات الإيحاء إلى كلمات القدس لنا وعرض حالات من أنواع البشر الذي باع وطنه وخانه ومنهم من ضحى من اجله .يسترسل الممثل بإلقائه الصوتي منتقلا للمشهد الذي يحمل نفس قطعتي القماش ولكن على شكل علامة اكس أمام جسده إلا أنها انعكست على طبيعة الأداء الذي اتجه نحو تموضعات حركية محددة اتخذت من الإشارات المرمزة وسيلة الاستعاضة عن الحركات الجسدية الواسعة ليؤكد نوع الشخصية في صورتها المفعمة بالقوة الداخلية وانعكاساتها على ما حولها من تقنيات العرض عبر الإلقاء الصوتي فقدم الشخصية بصورة النبل والتحدي .إن التقمص الذي كشف عنه (عبد الحميد) منح الممثل إمكانية عرض قدراته الأدائية في منح مشهدية متنوعة تناغمت ومتطلبات الشخصية عبر رسم الصورة المشهدية بالأداء الصوتي ليؤكد ذاتيتها وتفردها عن محيطها مع بعض الحركات الجسدية التي قاربت النسق الكلاسيكي والمقاربة النسقية بين الشخصية المسرحية وشخصية الممثل لان الممثل يتضمن قلق ومعاناة الشخصية التي استضافها في كينونته فأباح لها أن تشاركه خليط المعاناة بين شخصيتيه فكان ذلك مدعاة للتألق.ورغم المقاربات الواقعية في الأسلوب التمثيلي ظهرت اطر الأسلوب ألتقديمي عبر إتخاذ بعض الأساليب التي اتبعها الممثل (عبد الحميد) ومنها أسلوب الراوي والسرد الحكائي في تصوير جوانب من أحداث المسرحية على المستوى الصوتي مع ما أسندها من صور بصرية رمزية استندت إلى حركات الأيدي الظاهرة في أعلى وسط المسرح والتي حملت برمزيتها انعكاسات جزئية لمضمون الشعب في صورته الكلية مما جعلها اقرب إلى أسلوب الجوقة في مشاركتها بالحدث والتعليق عليه في مواقف متفاوتة ، مع شذرات من التغريب على مستوى علاقة الأداء بالحدث البصري الخلفي للأيدي وطبيعة مكان الشخصية ومكان الأيدي فضلاً عن توظيف إضاءة بقع تركز على أداء الممثل (عبد الحميد) في اغلب الأحيان ضمن محيط مظلم يتيح مجالات واسعة لمخيلة المتلقي وفق النسق الرمزي لتفعل فيه عناصر التجديد على مستوى الشكل والمضمون في جانب اشتغال الشخصية ، إذ يسود الشكل على المضمون في ملتقيات الإطار التغريبي في بعض الإشارات التي تفعل عنصر النقد والمشاركة الفكرية . وهذا التنقل في الشخصية بين الأسلوب ألتقديمي والتمثيلي منح العرض حيوية خاصة في التنوع المسرحي .

كما تمتع أسلوب أداء الممثل (عبد الحميد) بحسن الانتقال بين مواقف الشخصية على صعيد الأداء الصوتي والذي تركز على طبيعة الإلقاء المتنوع عبر القول ورد القول بين الكلام الموجه الافتراضي وبين التعليق عليه من قبل الممثل نفسه سواء بأسلوب ايجابي أو بأسلوب سلبي اعتراضي كما حدث في تمثيل شخصية المرأة العجوز التي تحاول استعطاف رجل امن الحدود لترك أبيها دون جدوى ، أو تمثيل شخصية الرجل العجوز الذي يطالب النساء بالتوقف عن البكاء ، أو تمثيل شخصية مدير المكتب الذي يطالبه بالاعتراف والذي يتزامن مع أداء حركي يسند الموقف اللفظي بشكل يشير إلى نوع الشخصية ويحيلها دلاليا إلى المتلقي بالاستناد إلى ما يبثه الممثل من ممكنات رسم الشخصية في مخيلة المتلقي وهذا ما يجعل من الأداء المونودرامي أكثر صعوبة في شد انتباه المتلقي فضلا عن متطلبات تنوع الأداء التي يجب أن يتمتع بها الممثل. أن أسلوب الأداء الصوتي الذي أنجزه الممثل جاء لتمايز تعابير الحالات التي تمر بها الشخصية عبر نمط ومتطلبات كل شخصية نتيجة تباينها بالجنس والعمر مع تهميش لدور التنوع الشكلي حيث الحفاظ على نفس الأزياء ماعدا توظيف قطعتي القماش بين فترة وأخرى ، مع إسناد بعض الحركات والإيماءات ، إلا أن مفردة الزي كانت طاغية في حضورها رغم متطلبات التنوع في الشخصيات الأخرى .وتفاعل أسلوب أداء الممثل مع طبيعة الأداء المونودرامي وذلك عبر مرونة المعطيات الزمكانية عبر رحلة

متحركة في أداء الشخصيات المختلفة كما حدث إبانة أدق التفاصيل التي تحكم الإنسان العراقي والتي جاءت ضمن مراحل رحلة المغترب بين الدول وما ورد من ردود من قبل من صادفهم من معاناة والاصطدام بجدار اليأس القاسي .بينما اتخذ أسلوب أداء الممثل مع المفردات الديكورية فقد اتخذ جانبا من الرمزية لاسيما في تعامله مع قطعتي القماش من اجل الإشارة التحولية للمفردة المسرحية التي منحت مفردات العرض الصياغة التركيبية التي أسندت أداء (عبد الحميد) عبر منح القطع المتنوع بين السرد الروائي وبين التمثيل ألتقمصي وبعض الذكر الكريم والأمثلة الشعبية والأهازيج والأناشيد الحماسية والمرتبطة بعضها بتراث الدول العربية لاسيما مصر في رمزية (الليلة الكبيرة) عبر التحول في سياق الشخصية لتتخذ وقفات انتقالية تستهدف دفع الأداء نحو الخارج وتحقيق فرصة للمتلقي في رصد فكري ومراجعة آنية مؤقتة .ويختم العرض بمشهد تذكري حيث يُخير فيها النفس بين العيش بذلة وبين الخوف من الموت ذلك البلد المجهول والذي يجعل الإنسان يصبر على الحياة الدنيوية دون حياة الآخرة التي يجهلها وعندما يطالبه مدير المكتب المفترض بالاعتراف تظهر أيادي الممثلين في الخلفية وهي تحمل ظروف المراسيل عندها يقرر عدم الاعتراف ويعلن ذلك بالتكرار الصوتي عندها تظهر الأيادي مرة أخرى لتحييه على موقفه

الفصل الرابع

النتائج

١) ظهر نوع من التقارب في أسلوب التمثيل العراقي مع الأسلوب الكلاسيكي في الاستناد إلى الإلقاء الصوتي القوي والمتلون ، ، مثلما حدث في العينة (٢) و (٣) ،وبشكل اقل في العينة (١) ، لكن لم يظهر أي تقارب مع خصائص المسرح الكلاسيكي الأخرى من استخدام الكعوب والأقنعة ..الخ .

٢) لم يظهر تقارب في أسلوب التمثيل العراقي مع أسلوب التمثيل في القرون الوسطى ، إلا في حدود التركيز على الأداء الصوتي لاسيما في العينة (٣) ، بينما خصائص أسلوب الأداء الأخرى وطبيعة المنظر في القرون الوسطى لم تشهد تقاربا .

٣) ظهر تقارب جيد في أسلوب التمثيل العراقي مع أسلوب المسرح الطبيعي في تأكيد الحوارية والتقمص لكنه لم ينبذ النجومية ، مثلما حدث في العينة (١) و(٢) و (٣) ، ولم يلتزم أيضاً بخصوصية المكان الطبيعي حيث تعامل بمرونة التعامل مع مكان العرض بوصفه بيئة أحيانا وأحيانا بوصفه خلفية للأحداث ولم يلتزم الممثل العراقي بالاتجاه الطبيعي لمصادر الضوء والمؤثر الصوتي الطبيعي .

٤) تكشفت مطابقة بشكل كبير بين أسلوب التمثيل العراقي وأسلوب التمثيل الواقعي حتى في تنوع الشخصيات رغم بعض الانزياحات ، إلا أن الممثل العراقي حرص على تقمص الشخصية ومحاولة إيهام المتلقي بالأغلب ، مثلما حدث في العينة (١) وبمستو اقل مع العينة (٢) و(٣) ، فضلا عن تأكيد الجدار الرابع والتعامل الأغلب مع المكان بوصف بيئة الشخصية وامتد التعامل الواقعي مع باقي عناصر العرض المسرحي .

٥) شهد أسلوب التمثيل العراقي مقاربات مع أسلوب التمثيل الرمزي لاسيما في تعامل الممثل مع بعض عناصر العرض من مفردات الديكور والإضاءة بتوظيفها ضمن إطار الرمز الذي يتأسس وفق فعالية أداء الممثل

حينا في التحول الدلالي الذي يوجده الممثل مع مفردات العرض وبين ما تفرضه المفردة من رمزية على أداء الممثل حينا آخر ، إلا أن منطلقها الدلالي يتركز في موجبات أداء الممثل . ، مثلما حدث في العينة (١) و(٢) و (٣) ، إلا أن باقي متطلبات الرمزية لم تظهر جليا في أسلوب أداء الممثل العراقي .

٦) تبين شيء من التقارب الأدائي في أسلوب التمثيل في المسرح العراقي مع أسلوب التمثيل في المسرح التسجيلي والملحمي في الاستناد الى تعددية الأفعال مع تنوع المشهدية وبعض الأداء ألتقديمي ، مع بعض التغريب على مستوى استخدام المفردات الديكورية لاسيما في العينة (٢) و (٣) ، بينما غيبت المتطلبات الأخرى لأسلوب التمثيل في المسرح التسجيلي والملحمي .

٧) لم يشهد أسلوب التمثيل في المسرح العراقي تقاربا مع أسلوب المسرح الفقير ، إلا في حدود التقشف الذي يغلب على المنظر المسرحي العراقي في رمزية الأزياء والإكسسوارات بسبب شحة الإنتاج المسرحي ، إلا انه منح خصوصية محلية أكثر للمسرح العراقي وفق نسق الالتجاء للمواد البسيطة المنتجة محلياً والتي تمنح العرض رغم بساطتها جمالية خاصة .

٨) لم يقترب أيضا الأسلوب التمثيلي في المسرح العراقي من المسرح التجريبي ، إذ لم يشهد غالبا تغيرات مستمرة في المنظر المسرحي أو مكان عرض متنوع أو تعامل مع ممثلين من جنسيات مختلفة ضمن العرض المسرحي الواحد .

٩) وابتعد الأسلوب التمثيلي في المسرح العراقي عن المسرح المستقبلي إلا في حدود تناول موضوع الحرب لكن ليس بتمجيدها كما يفعل المستقبليون بل باتخاذ موقف النقدي والمعترض إزائها ، إضافة لتقنية التحولات المفاجئة بين شخصية وأخرى ، كما في العينة (٢) و(٣) وجانبا من التعميم الزمكاني .

١٠) لم يشهد الأسلوب التمثيلي في المسرح العراقي مقاربة مع المسرح الدادائي بسبب ما يتمتع به المسرح الدادئي من خصوصية تتطلب ذائقة مسرحية خاصة لا تنسجم كثيرا والميل العام للذائقة العراقية ، وإن وجدت فقد تقتصر على متلقي نخبوي بسبب الأصوات المتداخلة والمشوهة ولغة العبث والرموز الغريبة .

١١) شهد الأسلوب التمثيلي في المسرح العراقي مقاربة محدودة مع المسرح السريالي اتجهت بالأغلب في تعامل الممثل مع عناصر العرض ، لاسيما ما حدث في العينة (٢) و (٣) بوجود أجزاء الهيكل العظمي فضلاً عن التغيرات الضوئية المفاجئة .

١٢) رغم الظاهر بابتعاد الأسلوب التمثيلي في العراق عن مسرح ما بعد الحداثة ، إلا أهم عنصر اقترب فيه أداء الممثل العراقي من مسرح ما بعد الحداثة تجسد في نوع الخلط الحاصل بين أساليب التمثيل بحيث يظهر في أداء الممثل مرونة أسلوبية لا تتمسك بالواقعية بشكل قطعي وإنما يبيح الممثل لنفسه مداخلات أسلوبية أخرى ، فضلا عن المحاكاة الساخرة وقطع التسلسل الزمني والميل إلى التعدد في تقديم الشخصيات فضلا عن الجدل القابل للتأويل ، وهذا ما حدث في العينة (٢) و (٣) مثلاً .

الاستنتاجات

١) مزج أسلوب التمثيل في المسرح العراقي بين أساليب تمثيلية متنوعة إلا انه ساد على أدائه الأسلوب

التمثيلي الواقعي نتيجة طبيعة التأكيد الأكاديمي على طريقة ستانسلافسكي وجمالية الأداء الواقعي في الذائقة العراقية التي تبحث عن مدى المطابقة الواقعية للحكم على جودة أداء الممثل ولان هذه الذائقة لم تتخطى بعد ميلها نحو الواقعية كمقياس جمالي وفكري .

٢) لا يظهر أسلوب التمثيلي في المسرح العراقي تمايزا واضحا بين الأداء ألتقمصي و ألتقديمي إلا في حدود ضيقة بسبب الاندفاع الذاتي للمثل نحو تقمص الشخصية ومحاولة محاكاتها بشكل دقيق للواقع .

٣) لجوء الممثل العراقي إلى الأداء الصوتي كحالة تعويضية عن ممكناته الجسدية نتيجة العرقلة الجسدية أو المحافظة على الهيكلة التقويمية في الصورة الاجتماعية.

٤) القطع في الأسلوب التمثيلي عبر الصمت والسكون يأتي لتعويض النقص في بعض تقنيات العرض التي كان يجب أن تتبنى دعم القطع الصوري عند تقديم شخصيات مختلفة .

٥) الاستناد إلى التقشف المسرحي يأتي نتيجة قلة الإنتاج وليس كرغبة فنية إلا في حدود نادرة إلا أن هذه الشحة تمنح العرض رمزية جمالية وصبغة محلية مفعمة بالثراء الدلالي مما يشكل مفارقة فنية تجعل من القصور مصدرا للإبداع .

المصادر

[i] –حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)، ص ٤٩.

[ii] –عنابي، محمد، المصطلحات الادبية الحديثة – دراسة ومعجم انجليزي–عربي، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦، ص١٠٦.

[iii] –فضل، صلاح، علم الاسلوب مبادئه واجراءته، القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص٨٢.

[iv] –ينظر : فتحي، ابراهيم، معجم المصطلحات الادبية، صفا قس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدبين، ط١، ١٩٨٦، ص٢٩.

* الاسلبة . ان تؤسلب عصرا ماهوان تؤسلب ظاهرة ما شكل مدخلا لذلك العصر فقد اسلب الفن المسرحي القناع الباكي والضاحك كاسلوب للتراجيديا الاغريقية بوصفها شملت التراجيديا والكوميديا على حد سواء

[v]– ينظر: مهدي ، عقيل ، نظرات في فن التمثيل ، ص ١٥ – ١٦ .

[vi] – ينظر: لويس ، مليكة : الديكور المسرحي ، ص ١٩ .

[vii] – تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح : تر : دريني خشبة م. علي فهمي المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ص ٢٩ .

[viii] – فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ، تر. الاب الياس زحلاوي ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ج١/١٩٧٩ ص٢٦٦.

[ix] – ينظر: نيكول لاراديس المسرحية العالمية . تر:عثمان نويه وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. رئاسة الجامعة المستنصرية ، المطبعة العصرية ،ج ١، ١٩٨٦. ص ٢١.

[x] – مصطفى ، خالد احمد ، اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٤ .

[xi] – هواينج فرانك ، المدخل للفنون المسرحية ، تر كامل يوسف وآرخون ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٣٢.

[xii] – فيرد . ب . ميلت وجير الديداس بيتلتي : فن المسرحية . تر صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ، ص٧٥–٧٦.

[xiii] – فارجا ، لويس ، المرشد الى فن المسرح ، تر:احمد سلام محمد ، مشروع النشر المشترك دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة ، ص ٢٥.

[xiv] – تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ .

[xv] – رولف، باري، كتابات في فن التمثيل الصامت، تر، سامي صلاح، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١، ص ١١.

[xvi] – ينظر: حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص١٧٣–١٧٤.

[xvii] – اوكسنفورد ، لين ، تصميم الحركة ، ت : سامي عبد الحميد ، (جامعة الموصل ، : مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨١) ، ص ٧٧ .

[xviii] – فرابيه ، جان و أ . م جوثار ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، ت : محمد القصاص ، مراجعة محمد مندور ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د . ت) ، ص ١٩٣ .

[xix] – صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى – الديني الهزلي ، (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر (دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩) ، ص ٧٥ .

[xx] – صدقي ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص ٧٥ .

[xxi] – يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .

[xxii] – ينظر:حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص١٧٣.

[xxiii]– حسن،جبار خماط ، فن التمثيل ونظم الاتصال المسرحي،رسالة ماجستير(غير منشورة)،جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٥)، ص٤٤ – ٤٥.

[xxiv] – ينظر:فرديناندو، تافياني،الوردة والمحارب– ممثلات الكوميديا ديلارت،ت: إليان ديشار–بريا عن كتاب:طاقة الممثل، ت: سهير الجمل، مراجعة وتقديم: منى علي صفوت،(وزارة الثقافة– مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، العدد (١١)،مطابع المجلس الأعلى للآثار،د . ت)،١٨٩–١٩١ .

[xxv] – هارف ، حسين علي : المونودراما ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

[xxvi] – ينظر :هارف ، حسين علي ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

[xxvii] – حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٨١.

[xxviii] – حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص١١٩.

[xxix] – ينظر : فيشمان ، موريس ، تدريب الممثل ، ت : نور الدين مصطفى ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر ، د . ت) ، ص ١٣ – ١٥ .

[xxx] –ينظر: حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٢٨٣.

[xxxi] . باورز ، فوبيون ، مصدر سابق ، ص ٣٦ .

[xxxii] – ينظر: حمادة، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص١٨٤.

[xxxiii] – نيكول ، الأردايس ، مصدر سابق ، ص ١٢٨ .

[xxxiv] – فكري ، محمد ، قصة الدراما الهندية ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧)، ص ٢٦ .

[xxxv] – نيكول ، الأردايس ، المسرحية العالمية، ج٤، ت : شوقي السكري،(القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، د . ت) ، ص ٩٧.

[xxxvi] –ينظر : فوبيون ، باورز ، المسرح في الشرق ، ت : احمد رضا محمد رضا ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د . ت) ، ص ٣٣ .

[xxxvii] – فوبيون ، باورز ، مصدر سابق ، ص ٣١٣ .

[xxxviii] – إيلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ، ص ٢٤٠ .

[xxxix] – نيكول ، الارداييس ، مصدر سابق ، ص ٩٥ – ٩٦ .

[xl] – باورز ، فوبيون ، مصدر سابق ، ص ٣١٩ .

[xli] – تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ت : دريني خشبة ، (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، د . ت) ، ص ١٧٩ .

[xlii] – مصطفى ، خالد أحمد ، مصدر سابق ، ص ٢٨ .

[xliii] – ينظر :حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص١٦٥–١٦٦.

[xliv] –ينظر: عطية ، احمد سلمان :الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ،اطروحة دكتوراه (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة)،ص ١٠–١٤.

[xlv] – حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٢٨٧.

[xlvi] – ينظر : حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٢٧١–٢٧٢.

[xlvii] –ينظر : بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ،(العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي–جامعة بغداد ،١٩٨٠)ص١٦–١٧.

[xlviii] – ينظر : احمد سلمان عطية : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ،(أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦)، ص ١٩، ٢٠ –٢٣.

[xlix] –ينظر: التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص٢٨–٢٩.

[l] –ايفز، كريستوفر، المسرح الطليعي (من١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر، سماح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص٤٢–٤٣.

[li] –المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ الى ١٩٩٢)، مصدر سابق، ص١٥٧.

[lii] –See, perfdesen. <<www. Citycol. Com>>. P.3.

[liii]– ينظر: مليكة، لويس، الديكور المسرحي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، ص١٨١–١٨٢.

[liv]– ديور، اودوين، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج٢، تر، مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩، ص٤٠١.

[lv] – المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح الصورة، المصدر نفسه، ص٢.

[lvi] – حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٢١٨–٢١٩.

[lvii] – حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م)،ص٢١٨–٢١٩.

[lviii] – فريد ،بدري حسون وسامي عبد الحميد . مبادئ الاخراج المسرحي ، ص٢١.

[lix] – ينظر : عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ،(أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦)، ص٦٩–٧١.

[lx] – ينظر : فريد ،بدري حسون وسامي عبد الحميد . مبادئ الإخراج المسرحي ، ص٢١، ص٦٤–٦٥.

[lxi] – ينظر : عمران ، محمد عباس حنتوش : دلالات الجسد في عروض منتدى المسرح العراقي (رسالة ماجستير غير منشورة)(جامعة بابل ، كلية التربية الجميلة ، ٢٠٠٢م) ، ص٤١–٤٥.

[lxii] –ينظر : عمران ، محمد عباس حنتوش : دلالات الجسد في عروض منتدى المسرح العراقي (رسالة ماجستير غير منشورة)(جامعة بابل ، كلية التربية الجميلة ، ٢٠٠٢م) ، ص٤١–٤٥.

[lxiii] – ينظر : بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤، القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ١٩٩١) ، ص١٠٩.

[lxiv] – ينظر: بينتيلي ،اريك، نظرية المسرح الحديث، مصدر سابق، ص ص٥٦–٥٧.

[lxv] – ينظر: بروك (بيتر)، المصدر نفسه، ص ص٩–١٠٧.

[lxvi] – ينظر: كونسل(كولين). علامات الأداء المسرحي– مقدمة في مسرح القرن العشرين، ت: أمين حسين الرباط، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨م)، ص٣١٨.

[lxvii] – ينظر:فؤاد (عماد). المستقبلية ومفهوم دينامية العالم، (في :مجلة البحرين الثقافية، العدد ١٧، السنة الخامسة، المنامة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨ م)، ص٨٧.

[lxviii]– ينظر: هونزل (يندريك) وآخرون . سيمياء براغ للمسرح– دراسات سيميائية، ت : ادمير كورية،(دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧ م)، ص١٠٥.

lxix – ينظر: جاسم(فراس جميل). المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح صورة، (رابطة بابل للكتاب والفنانين العراقيين في هولندا) .<<WWW. Babil, nl. Org/ theater. Php>>، ص٣.

[lxx]– ينظر: صليحة (نهاد) ، مصدر سابق، ص٣٩–٤٠.

[lxxi]– ينظر: عبد الفتاح(هناء). أصول التجريب في المسرح المعاصر– النظرية والتطبيق، (في:مجلة فصول، المجلد ١٤، العدد الاول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٥ م)، ص٤٥.

[lxxii] –ينظر: كارسون (مارفن) . فن الأداء مقدمة نقدية، ت: منى سلام، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧ م)، ص١٥٨.

[lxxiii]– ينظر: صليحة (نهاد) ، مصدر سابق، ص٣٥–٣٦.

[lxxiv] – كونسل(كولين). مصدر سابق ،ص٣١٩.

[lxxv] – ينظر: كارسون (مارفن). ، مصدر سابق، ص١٥٩–١٦٠.

[lxxvi] – ينظر: كارسون (مارفن). مصدر سابق ، ص ١٦٠.

[lxxvii]– الأصغر (عبد الرزاق). المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ م)، ص٢٥.

[lxxviii] –ينظر: صليحة (نهاد) ، مصدر سابق، ص٤٨.

[lxxix] –ينظر : نيومايز (ساره). مصدر سابق، ص ١٨٢.

[lxxx] –ينظر : نيومايز (ساره). مصدر سابق، ص ١٨٥–١٨٦ ، ١٩١–١٩٣.

lxxxi –ينظر:انتونين (ارتو). المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧٣ م)، ص١٧٠.

lxxxii –ينظر: ولورث (جورج). مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم إسماعيل،(بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩ م)، ص٤٣.

[lxxxiii]–ينظر : الأصغر (عبد الرزاق).مصدر سابق ، ص٣٤.

[lxxxiv] –كارسون (مارفن). مصدر سابق، ص١٦٢.

lxxxv– ينظر : انتونين (ارتو). ، المصدر السابق، ص٨٤–٨٥.

[lxxxvi] – ينظر:مليكة(لويس). الديكور المسرحي،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٩٦ م)،ص١٨٣.

[lxxxvii]– فيوز (اليونور). مصدر سابق ،ص١٤٩.

[lxxxviii]– ينظر : سلام (أبو الحسن عبد الحميد). مصدر سابق، ص٩.

[lxxxix]–ينظر : كاي (نك). مصدر سابق ، ص٦٢.

[xc] –ينظر: سلام (أبو الحسن عبد الحميد). مصدر سابق، ص١٢.

[xci]–كارسون (مارفن) . مصدر سابق، ص٢٢٠.

[xcii] –ينظر : الخطيب (محمد سمير). ما بعد الحداثة والخروج على الطاعة،..<<www. Masraheon. Com.>> ص٢.

[xciii]– ينظر : فيوز (اليونر). مصدر سابق، ص١٥٢–١٥٣.

* **-عرضت المسرحية في شباط من عام ١٩٩٠م على مسرح الرشيد ضمن مهرجان بغداد الثاني للمسرح العربي .**

** **- عرضت المسرحية على (مسرح الرشيد) ضمن نشاطات مهرجان المسرح العراقي، عام ٢٠٠١م ،وهي من مسرحيات المونودراما .**

*** **- عرضت هذه المسرحية لأول مرة على ساحة منتدى المسرح في بغداد وذلك يوم الخميس كانون الأول عام ٢٠١٠م ، كما قدمت على خشبة المسرح الكبير في قسم الفنون المسرحية – جامعة بابل بتاريخ ٩ آذار ٢٠١١ م .**

ملحق / جدولة تبين مجتمع البحث العروض المسرحية المقدمة في بغداد للفترة ١٩٩٠–٢٠١٠ م.

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	سنة العرض
.١	ليلة خروج بشر بن الحارث حافياً	عزيز عبد الصاحب	سامي عبد الحميد	١٩٩٠
.٢	أسواق وأشواق	قاسم محمد	محسن العزاوي	١٩٩٥
.٣	عطيل في المطبخ	تأليف : شكسبير وإعداد : سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
.٤	رثاء اور	محسن العزاوي	محسن العزاوي	١٩٩٦
.٥	أوديب ملكاً	سوفوكليس	سرمد عدنان	١٩٩٨
.٦	مكبث	وليم شكسبير	د.صلاح القصب	١٩٩٩
.٧	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٩
.٨	عشاق في المصيدة	محسن العزاوي	محسن العزاوي	١٩٩٩
.٩	ليس إلا	عادل كاظم	عادل كاظم	١٩٩٩
.١٠	سيدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	١٩٩٩
.١١	ماريونيت ماكبث	جواد الحسب	جواد الحسب	١٩٩٩
.١٢	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	١٩٩٩
.١٣	اكتب باسم ربك	فلاح شاكر	محسن العلي	٢٠٠٠
.١٤	زوار الليل	عزيز عبد الصاحب	عزيز عبد الصاحب	٢٠٠٠
.١٥	نار من السماء	علي طالب	علي طالب	٢٠٠٠
.١٦	ترانيم الضياع	حامد المالكي	جواد الحسب	٢٠٠٠
.١٧	انسواهيروسترات	جرير جوري جورن	د.فاضل خليل	٢٠٠١
.١٨	ملحمة كلكامش	د.سامي عبد الحميد	د.سامي عبد الحميد	٢٠٠١
.١٩	البريد الجوي	معاذ يوسف	عادل طاهر	٢٠٠١
.٢٠	الاغتصاب	سعد الله ونوس	جبار الخماط	٢٠٠١
.٢١	عطيلو	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٠١
.٢٢	زبيبة والملك	أديب ناصر	سامي عبد الحميد	٢٠٠٢
.٢٣	تفاحة القلب	فلاح شاكر	رياض شهيد	٢٠٠٢
.٢٤	فضاء الروح	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٢
.٢٥	ليلة دفن الممثلة جيم	جمال ابو حمدان	د.جلال جميل	٢٠٠٢
.٢٦	تحت فوق– فوق تحت	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٤
.٢٧	الأشباح	ابسن	عادل كريم	٢٠٠٥
.٢٨	غربة	فكرة : حسن السوداني– إعداد : جمال الشاطي	كريم خنجر	٢٠١٠