أداء الممثل بين الصنعة الفنية والمعايشة

م.م. سعدية نوري محمد
وزارة التربية / مديرية تربية ميسان

ملخص البحث:
تتمحور مهنة الممثل بشكل أساس في أنه ينقل الأفكار والأحاسيس ويجسدها بأدائه عن طريق أفعاله الصوتية والجسدية التي تخرج بهيئة فعل وتعبير مناسب لطبيعة الحدث المرسوم بالنص المكتوب بالحوار والكلمات الى المتلقي بشكل يحقق ايصال رسالته. وهي توصيل المنجز الفني لتحقيق أهداف متعددة ومركبة منها، المتعة والمعرفة والتعلم والتفاعل الفكري والحسي واستجاباتها للمشاركة، ومن ذلك فإن الممثل يحقق تلك المهمة بما يمتلكه من توافق عوامل مهمة وأساسية منها حضور الموهبة والاستعداد البدني والنفسي لأداء مهمة التمثيل ولذلك اختلفت طبيعة أداء وأسلوب عمل الممثل مع نفسه ومع الدور عبر الأزمنة المسرحية لتتبلور لاحقاً الى طرائقه واتجاهات وأساليب توافقت مع منهجية العروض وأساليبها. وحاول منظرو المسرح من خلال مبدأ المعايشة الصادقة ومبدأ الصنعة الفنية والعلاقة بينهما أن يجربا ذلك، ومن هنا يشير البحث التساؤل: هل الممثل الجيد هو ذلك الذي يمتلك مهارة الصنعة الفنية أم مهارة التقمص والمعايشة؟ الفصل الأول يتطرق البحث الى الاطار النظري في الفصل الثاني والذي يشمل مبحثين: الأول أسلوب الصنعة الفنية وتذكر فيه الباحثة آراء (ديدرو) و (كوكلان) وفي المبحث الثاني: مفهوم المعايشة وطروحات (ستانسلافسكي) و(آرتو) وفي الفصل الثالث الاجرائي تعرض الباحثة مجتمع البحث والمنهج البحثي التحليل الوصفي واختيار العينة مسرحية (مقامات الواسطي) وتحليلها والوصول الى عرض النتائج ومناقشتها في الفصل الرابع وانتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

إن فن الممثل ينشأ من فرضية أن تتوارى شخصية الممثل (بنسبةٍ ما) لتحل محلها الشخصية المسرحية (بنسبةٍ ما) ومناهج التمثيل ومدارسه العديدة ورواده الكثيرون (ستانسلافسكي، ديدرو، ماير خولد، بريخت ... الخ) يحاولون حل هذه المشكلة الجوهرية في فن التمثيل وفقاً لمباديء كل منهم لكن الحلول التي يطرحها هؤلاء المفكرون ورجال المسرح تتراوح بين مبدئين أساسيين هما:

١- مبدأ المعايشة الصادقة
٢- مبدأ الصنعة الفنية

وكثيراً ما تتحد العلاقة بين المبدأين باعتبارهما تناقضاً، فالكثير من الممثلين والمخرجين ينفرون من مبدأ الصنعة الفنية ويرونه تعبيراً عن زيف الأداء، بينما يرتقي لديهم مبدأ المعايشة باعتباره مثالاً للصدق. على أن البعض الآخر يرى عكس ذلك تماماً.

كما ان هناك زاوية أخرى لها تأثير كبير وهي الأضرار التي من الممكن أن تنجم عن ممارسة أو إنتهاج أحد الأسلوبين دون الآخر، وهي أضرار فنية لها علاقة بجودة الأداء الفني للشخصية.

ومن هذا وضعت الباحثة فرضية بحثها من التساؤل الآتي: هل الممثل الجيد هو ذلك الذي يمتلك مهارة الصنعة الفنية أم مهارة التقمص والمعايشة للدور المسرحي. وعليه تشكل عنوان البحث بـ (أداء الممثل بين المعايشة والصنعة الفنية).

ثانيا : أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرّف على أسلوب أداء الممثل ما بين المعايشة والصنعة.

ثالـثاً: حدود البحث

١- **الحد الموضوعي**: دراسة الأداء التمثيلي في المسرح من خلال دراسة العروض المسرحية المقدمة على قاعات كلية الفنون الجميلة إنموذجاً.

٢- **الحد الزماني:** (٢٠٠٦-٢٠١١).

٣- **الحد المكاني:** العروض المقدمة في كلية الفنون الجميلة- بغداد.

اسلوب الصنعة الفنية

في الوقت الذي يرى فيه البعض ان مصطلح الصنعة يدل على زيف الأداء التمثيلي، يرى آخرون ان هذه الصنعة قرينة الأداء الصادق وهي العلامة الدالة على تمييز أداء الممثل، كما انها الوسيلة القادرة على توصيل المشاعر والأحاسيس الى المتفرج والتاثيرعليه. "تحدث دانشكو عام ١٩٤٠عن المظاهر الهامة لفن الممثل وهي : الصدق، التميز الشخصي، والصنعة المسرحية (.....) ثمة منطقة هائلة للإبداع والفن وبما ندعوه بالصنعة المسرحية، القادرة على تحويل المعاناة البسيطة والمشاعر النفسية العادية الى معاناة ومشاعر مؤثرة مسرحياً وشاعرياً"[١]

١- دينيس ديدرو[*]

ويرى ان الصنعة الفنية مرتبطة بالإحساس ومن اهم الأفكار التي ضمها مقالة الشهير (تناقض الممثل) هو مايختص بقيمة الإحساس وعلى ضوء هذا قسّم أداء الممثل في هذه المنطقة الى :-

"الإحساس المبالغ فيه يوجد الممثل المتوسط، والإحساس المتوسط يوجد حشداً من الممثلين الرديئين، وعدم الإحساس يعد الممثلين العظام"[٢]

ورغم غرابة هذا التصور إلا ان ديدرو يقدم مبرراته ومدلولاته في هذا الرأي، حيث يرى ان الممثل الحساس لن يستطيع تكرار الدور مرتين بنفس النجاح، فكيف به وهو يقدمه في ليالي متعددة.

"لو ان الممثل كان حساساً حسن النية، هل يتسنى له أداء نفس الدور مرتين متتاليتين بنفس الحماسة ونفس النجاح"[٣].

والمبرر الثاني لرفض ديدرو للممثل الحساس، هو ان العمل المسرحي يحتاج الى تنظيم وانضباط، في حين يسبب الإحساس – كما يقول ديدرو– ضعف في التنظيم.

" يصعّب الإحساس دائما ضعف التنظيم "[٤] كان ديدرو في البداية يقدر الانفعال والإحساس لدى الممثل تقديراً كبيراً ويضعه في مرتبة متقدمة قبل الفهم أو الحكم الصائب او الفكر، وكان يصر اصراراً كبيراً على ان الممثل لابد ان يفقد الوعي بالذات تماما أثناء تصويره لعواطف الشخصية التي يؤديها. لكن بعد ذلك نقض هذه المقولات بشدة حيث يرى ديدرو ان الموهبة عند الممثل تكمن في ترجمته للإحساس بدقة، وليس في الإحساس

---

[١] تمارا سورينا – ستانسلافسكي وبريخت – ترجمة ضيف الله مراد – دمشق ١٩٩٤ .

[*] فيلسوف وكاتب فرنسي شهير قضى سبعا وعشرين عاما من عمره يعمل كرئيس محررين للموسوعة، وهي احدى الاعمال الاساسية في عصر التنوير، ويعتبر مقاله الشهير (تناقض الممثل) من اهم ماكتب في التمثيل.

[٢] احمد سخسوخ – حوارات مع اواخر عمالقة المسرح العالمي – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية– ص٣١.

[٣] اوديب اصلان – فن المسرح – ج٢ – ترجمة سامية احمد سعيد – القاهرة – مكتبة الانجلو المصرية. ص٤٦٧- ص٤٦٨.

[٤] اوديب اصلان ـ فن المسرح ـج٢ـ ترجمة سامية احمد سعيد ـ القاهرة ـ مكتبة الانجلو المصرية . ص٤٦٦.

الفعلي. "فموهبة بأكملها تقوم ليس على الشعور وانما ـ كما يمكنك ان تستنتج ـ على تجسيد العلامات الخارجية للشعور بطريقة غاية في الدقة حتى تنخدع فيها تماما"[١]

ومن منطلق ترجمة الممثل للعلامات الخارجية للإحساس، يرى ديدرو ان الممثل عندئذ يستطيع ان يتحكم في كل شئ وهو امام المتفرجين.

" انه يعرف اللحظة المحددة التي سوف ينزع فيها منديله والتي سوف تتناسب فيها الدموع، فلننتظره عند تلك الكلمة، وعند ذلك الحرف، وليس قبله ولا بعده"[٢]

من ملاحظات ديدرو هذه نصل الى أن الممثل لو لم يكن عنده هذا التحكم في كل لحظة مسرحية بكل تفاصيلها، ودون أن ينغمس في الإعتقاد كونه هو الشخصية، لكانت سيئة للغاية.

لقد كان تساؤل ديدرو الأساسي هو كيف يتسنى للممثل أن يكف عن أن يكون نفسه، في نفس الوقت الذي يكون هو نفسه على خشبة المسرح، كما طالب بالوحدة في أداء الممثل، ونادى بوجود منهج تدريبي محدد ودقيق للعاطفة. كما ان هناك نتائج أخرى من نتائج التمثيل الذي يعتمد على الإحساس، من وجهة نظر ديدرو ألا وهي:

١ـ إفتقاد الممثل لوحدة الأداء.

٢ـ إختلاف مستوى العروض بين يوم وآخر.

" الذين يعتمدون على الإحساس لا تنتظروا منهم أيّة وحدة في الأداء. فأداؤهم قوي وضعيف، حار و بارد، عادي و سام، بالتناوب. ولسوف يقصرون غداً فيما تميزوا به اليوم، وعلى عكس ذلك، سيتميزون غداً فيما قصّروا فيه أمس "[٣] وبالنسبة للإنفعال، يرى ديدرو ان الممثل الذي يعايش الشخصية بكل انفعالاتها الحقيقية لا يستطيع من ناحية أن يحكم على أثر ذلك عند المتفرج، كما لا يستطيع أن يصنع إتساقاً لهذا التأثير من جهة أخرى.

" يصر ديدرو على أن الممثل يغلبه الإنفعال، أو يعيش دوره، لا يستطيع أن يحكم تأثيراته ولا أن يحققه بشكل متسق "[٤] إذن المفهوم الرئيسي عند ديدرو فيما يخص أداء الممثل، قائم على إنعدام إحساس الممثل بما يؤديه، وإنعدام إنفعاله به.

وعلى ذلك فإن قدرة الممثل على التعبير عما يتصوره من أحاسيس ومشاعر وانفعالات هي المطلب الأساسي عند ديدرو، ففي بعض الأحيان، قد يشعر الممثل بشعور قوي، ولكنه قد يكون عاجزاً عن التعبير عن (هذا الشعور) أو الأسوأ من ذلك أن يكون غير مدرك أنه لا يستطيع أن يعبّر عن (هذا الشعور) بينما يرى الممثل العظيم هو الذي يعرف ماذا يصنع في كل لحظة من لحظات تواجده على خشبة المسرح في حضور المتفرجين.

إن (ديدرو) يفرق بين الممثل وبين الرجل الحساس، بمصدر أو منبع الدموع لدى كل منهما.

" إن لدموع الممثل تنزل من عقله، أما دموع الرجل الحساس فتتصاعد من قلبه "[١]

٢ـ كونستان_ بينوا كوكلان (١٨٤١-١٩٠٩)(*)

ينطلق كوكلان في أفكاره الخاصة بعلاقة الممثل بالشخصية، من زاوية ان الفن ليس تقمصاً ولكنه تشخيص، وعلى ذلك، فليس هناك مايستوجب معايشة الممثل للشخصية، فإن عملية التمثيل كلها في جميع حالاتها، ليست

---

[١] ادوين ديور – فن التمثيل الآفاق والأعمال – ج٢ – ص١١١- ١١٢.

[٢] دينيس ديدرو – المستغرب في فن الممثل – ترجمة نور أمين – القاهرة – إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٩٨ – ص٤٧.

[٣] ادوين ديور – فن التمثيل الآفاق والأعماق – ج٢ – مصدر سابق – ص١١٧.

[٤] تمارا سورينا – مصدر سابق – ص١٠١.

[١] تمارا سورينا – مصدر سابق – ص٤٦٩.

[*] الممثل الفرنسي غير العادي، كان أول ظهور له في الكوميدي فرانسيز عام ١٨٦٠. اشتهر بأدواره الكوميدية لموليير وبومارشيه كما نجح في الأدوار الرومانية وهناك ثلاث مؤلفات عن الممثل هي (الفن والتمثيل) و (الممثلون بواسطة الممثل) و (فن الممثل).

إلا عرض للشخصية التي يؤديها الممثل أمام الجمهور، كما أن عملية ممارسة الانفعالات الحقيقية للشخصية، تبعاً لذلك، لا مجال لها على خشبة المسرح على الإطلاق، من وجهة نظره ، " وهو يؤكد بشكل قاطع بأنه ينبغي على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها. ويقول إن الفن ليس تقمصاً ولكنه تشخيص "[٢] وما يدفع كوكلان الى وجهة النظر هو مقارنة لعمل العازف الموسيقي بعمل الممثل، فهو يرى أن الممثل مثل العازف، وحيث إن العازف لا حاجة له لأن ينفعل كي يعزف لحناً حزيناً، فكذلك الممثل لا يجب عليه أن يستأثر حتى يؤثر على المتفرجين، لأن ذلك سيؤدي إلى أن يكون عمله غاية في السوء .

" لا ينبغي أن يكون الممثل متأثر (....) إن الإستثارة المخلصة تقف عقبة دون التنفس وتضغط على الحنجرة، فيتهدج الصوت من جراء ذلك وقد يختفي تماماً فلا يسمع أبداً. إن النتيجة الطبيعية لإستثارة المشاعر هو فقدان تمالك النفس "[٣]

ويعتمد الأسلوب الذي يطرحه كوكلان على معايشة الممثل للشخصية فقط أثناء التمارين على المسرحية، ولكن عندما يصل إلى تحقيق الشخصية بكل تفاصيلها ويعرف كيف يصل إلى التعبير عن مشاعرها، يعيد مظاهر هذه المشاعر والإنفعالات في العروض، ولكن دون التورط في معايشتها مرة أخرى.

يطلب كوكلان من الممثل أن لا يحس بأي إحساس، وهو على خشبة المسرح أمام الجمهور، حتى في أقصى اللحظات الإنفعالية، يطلب منه أن يكون لديه المقدرة في هذه اللحظات على أن يقيم نفسه ويرى تأثير ذلك على الجمهور، تحدث كوكلان عن (الازدواجية) وطرح أفكاره عنها وأنها السمة المميزة لإبداع الممثل وما هي إلا صيغة مشابهة لنظرية التناقض الظاهري عند ديدرو، وتتلخص فكرة الإزدواجية عند كوكلان، في أن الممثل يملك (أنا) مبدعة أو خالقة، و(أنا) ثانية تمثل المادة التي يبدع من خلالها، أو بمعنى آخر، الأنا الأولى تمثل المؤدي أو العازف على الآلة نفسها ومن وجهة نظر كوكلان، لابد أن تسيطر دائماً (الأنا) الأولى على كل مجريات عمل الممثل وبخاصة أثناء العرض المسرحي.

٣- برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)(*)

- فن الممثل في المسرح الملحمي

على عكس الدراما الأرسطية التي تتكون من بداية ووسط ونهاية، فهي عبارة عن مشاهد تامة النمو، وكأنها سلسلة درامات مختلفة، يستخدم فيها بريخت أسلوب القطع المتوازي الذي يستخدم في السينما، " مسرحيات بريخت فلسفية وكثيرة العقد ومكتوبة بطريقة القطع المكافيء غالباً "[١]. إذن فالشخصية في المسرح الملحمي، شخصية مختلفة من حيث تطور الأحداث، أو الحبكة، أو التصاعد الدرامي، وما الى ذلك، ولهذا فإنها تتطلب أسلوباً مختلفاً في التجسيد، وفي مراحل تجسيد الشخصية، لم يرفض بريخت معايشة الشخصية نهائياً، بل جعلها مرحلة من المراحل الأولى، والتي لها أهمية كبرى بالنسبة للممثل، لقد كانت عملية الإندماج أو (المعايشة) هي المرحلة الثانية من مراحل عمل الممثل مع الشخصية التي يؤديها، حيث كانت المرحلة الأولى، هي مرحلة التعرف تعبيراً عن فهم الممثل للشخصية ومقوماتها. " وهذا يحدث عند قراءة المسرحية ومن خلال التمارين الأولى التي يتم خلالها التوزيع "[٢]

والمرحلة الثانية، وهي مرحلة الإندماج، حيث ظهور مشاعر الممثل الذاتية تجاه الشخصية والبحث عن حقيقتها. " البحث عن حقيقة الشخصية بالمعنى الذاتي، إنك تسمح لها بأن تفعل ماتريد وكيف تريد "[١]

---

[٢] موريس فيشمان – تدريب الممثل – ترجمة نور الدين مصطفى – القاهرة – الدار المصرية للتأليف والترجمة – ص١٠- ١١.

[٣] كونستانت بنوكوكلان – الفن والممثل – ترجمة شريف شاكر – سوريا – دمشق، ١٩٨٦ – ص٣٧.

[*] برتولد بريخت، كاتب مسرحي ومخرج ومنظر وشاعر ألماني شهير مؤسس مسرح أ برلينر أنسامبل، قدم نظرية سماها (المسرح الملحمي) من أعماله المسرحية طبول في الليل، أوبرا القروش الثلاث، الإنسان الطيب من ستشوان، السيد بونتيلا وتابعه ماتي، دائرة الطباشير القوقازية وغيرها.. مر بريخت بمراحل ثلاث في حياته الفنية، الأولى التعبيرية، الثانية التعليمية، أما الثالثة فهي الملحمية التي بلور من خلالها مفهومه الخاص للمسرح وما يجب أن يكون عليه، اخرج بريخت العديد من أعماله التي قام بتأليفها إضافة لأعمال أخرى.

[١] تمارا سورينا – مصدر سابق – ص١٣٤.

[٢] برتولد بريخت – نظرية المسرح الملحمي – ترجمة جميل نصيف – عالم المعرفة – بيروت – ص١٧٢.

[١] برتولد بريخت – مصدر سابق – ص١٢٧.

أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة النظر الى الشخصية من الخارج، ويحدث عندما يقوم الممثل بوضع نفسه مكان المجتمع كي يرى بمنظور المجتمع.

المرحلة الرابعة وهي الأخيرة، هي مرحلة المسؤولية أمام المجتمع حيث يواجه هذا المجتمع بهذه الشخصية التي يجسدها. إذاً فعملية المعايشة مع الشخصية، هي مرحلية لازمة للممثل، ولكن ليس في ليالي العرض، فمن غير المسموح به للممثل على الإطلاق أن يتقمص الشخصية التي يؤديها، ولقد أكد بريخت مراراً على أن الممثل يعرض الشخصية وليس هو الشخصية. كما أنه من المهم ألا يحاول أن يوحي إلى نفسه ولا إلى الآخرين بأنه تقمص الشخصية بصورة كاملة، إذ يؤكد بريخت رفضه للايهام المسرحي، لذا يرى إن عملية الإندماج مهمة في عمل الممثل على اعتبار انها أحد أساليب المراقبة، التي تعتبر هي العنصر الأساسي في الفن المسرحي. فالممثل يقوم بمراقبة الناس الآخرين، وبعد ذلك يقوم بمحاكاتهم بكل عضلاته وأعصابه متى يمكنه الحصول على صورة دقيقة للشخصية التي يجسدها.

" إذا كان من الجائز استخدام إندماج الممثل في الشخصية خلال التمرينات (ولكن يجب تجنب ذلك عند العرض) فإن ذلك يجب أن يكون فقط على اعتباره أحد أساليب المراقبة (...) لأنه يساعد على رسم صورة دقيقة للشخصية "[٢]

ومن المعروف أن بريخت له تصور خاص، قد يختلف معه الكثيرون، وقد يتفق معه الكثير أيضاً، هذا التصور نابع من علاقة الواقع بما يقدم عن المسرح، فهو يرى أن استمتاع المتفرج بالعرض المسرحي لايتوقف عن متشابهته مع الواقع، فالمسرح ليس صورة من هذا الواقع، وعليه فأداء الممثل لا يتحتم أن يتشابه مع الشخصيات المستمدة من الواقع.

ولكن قد يكون من غير المعروف ان بريخت في الفترة الأخيرة من حياته قد غيّر بعض المفاهيم الخاصة بالمعايشة مع الشخصية، حيث ان المعايشة مهمة للممثل جداً، فهي البداية من وجهة نظره وعلى الممثل التعايش دائماً.

يستوجب أداء الأعمال التي تنتمي الى الملحمية، تقنيات أساسية لابد أن تتوفر لدى الممثل الذي يقوم بأداء شخصية من شخصياته، فهو في حين من الأحيان يؤدي أداءاً صادقاً، منفعلاً، معايشاً، ولكن يجب أن تكون عنده القابلية لأن يتحول الى سلبية أداء الراوي المحايد، ثم عليه أن يكون نفسه شخصيته الحقيقية كممثل، " يجب أن ينتقل العارف تبعاً للنص المكتوب بين الممثل الصادق المنفعل بمعايشة المسرحية، وبين الراوي المحايد في سلبية كفترة انتقال الى الخروج من شخصية الرواية الى الشخصية الحقيقية الذاتية للعارض نفسه كناقد ومعلق على ما أداه بصدق "[١]، وأحد أهم هذه المفاهيم التي اعتمدت عليها الملحمية هو ما يسمى بـ (التغريب) بمعنى على المتفرج بتبني موقفاً استعلامياً وانتقادياً حيال الأحداث المقدمة من قبل الفنان، وللتغريب تأثير على المتلقي، حيث يتم تحويل الشيء العادي والمألوف الى شيء خاص لافت للإنتباه.

مفهوم المعايشة

لقد كانت عملية تكرار أداء الممثل للشخصية هي المحرك الأساسي للفيلسوف والمفكر الفرنسي دينيس ديدرو لكي يقدم وجهة نظره في طبيعة العلاقة بين الممثل والدور الذي يقوم به، ولقد لاحظ ديدرو أن أداء الممثلين في ذلك العصر، أداء نابع من القلب ما نتج عنه عدم الثبات بين ليالي العرض المختلفة، فهو حيناً يكون قوياً، حيناً آخر يكون ضعيفاً وفي يوم يكون أداءاً حاراً وفي اليوم التالي يكون مملاً أو مهيباً رائعاً ... وهكذا ، لقد كان هذا الدافع هو نفسه الذي دفع ستانسلافسكي للبحث والخروج بالنتائج التي ضمنها منهجه، فقد كان مهتماً بحل نفس المشكلة التي طرحها ديدرو من قبل.وبعد خمسين عاماً، تبقى المشكلة التي كان يواجهها

---

[٢] برتولد بريخت – نظرية المسرح الملحمي – ترجمة جميل نصيف – عالم المعرفة – بيروت –ص ٢٣٨- ٢٣٩.

[١] محمد صديق – مقدمة في الفنون المسرحية – القاهرة – دار الغد للنشر والدعاية والإعلان- ١٩٩٢- ص١٤٦.

ستانسلافسكي شانكة: " كيف نستطيع، ونحن نكرر أداء الدور كل مساء، إن نحافظ على طابعه الحي الخلاق "[٢]

المعايشة: المقصود بالمعايشة الصادقة في تناول الشخصية هو إندماج الممثل إندماجاً كاملاً في شخصية الدور الذي يقوم بتمثيله بشكل يتعذر معه معرفة شخصية الممثل الأصلية، " هناك ممثلون يندفعون لتحقيق هذه المحاولة، ويتوهمون أنهم ينحتون عواطف الدور في قلوبهم، فتراهم يتمزقون بانفعالات أليمة، ويذرفون دموعاً سخية من عيونهم ويدقون على صدورهم أو على رؤوسهم بعنف، تبعاً لما يجري به واقع الدور في المسرحية"[٣]

وإذا حاولنا التفريق بين أسلوب الإندماج الكامل أو المعايشة الكاملة هذه سنجد أنه من الصعب إذ لايمكن ومن المستحيل تحقيق هذا التماهي بين ذات الممثل وذات الشخصية بهذه الدرجة، إلا في بعض الحالات المرضية الشاذة التي حددها علم النفس باسم التقمص أو التوحد الذي يعرف عادة بأنه نوع من تبني سلوك وصفات الآخر وتمثلها سلوكاً. بمعنى:

" هو أن يجمع الفرد ويستعير سبب وينسب إلى نفسه ما في غيره من صفات مرغوبة ويشكل نفسه على غرار شخص آخر يتحلى بهذه الصفات "[١]

وهذا التقمص يصنف على أنه ظاهرة مرضية لأنه يحدث بشكل شعوري بعكس التقليد الذي تدلنا عليه الدراسات السيكولوجية على أنه يحدث بشكل لاشعوري، أي بشكل مدرك وواعي

في حين تعرف الدراسات النفسية أن:

" التقمص يختلف عن التقليد في أن التقمص لا شعوري بينما التقليد شعوري "[٢]

ورغم تعدد الذين يميلون الى جانب أسلوب المعايشة إلا أنهم أيضاً مختلفون في وجهة نظرهم في هذه (المعايشة أو الإندماج). إذ ان هناك تفاوت بينهم في نسبة التقمص – إذا جاز لنا هذا التعبير – أي تخلي الممثل عن ذاته لتحل محلها ذات الشخصية.

وقد شكّل مفهوم المعايشة أحد المناهج الفنية التي تبناها الممثل لرسم ملامح الشخصية المسرحية التي يقدمها ولمفهوم المعايشة مسرحياً آليات لتحقيق أهدافه وما حددها الكثير من المخرجين والمنظرين المسرحيين ومنهم ستانسلافسكي.[*]

اطروحات ستانسلافسكي

إن الاطروحات الفنية التي تبلورت مفاهيمها لفن التمثيل والتي تحولت فيما بعد إلى ثوابت فنية في تأسيس لمفهوم شكل تمثيلي له مركزاته التدريبية التي انطلقت في التساؤل الفكري ذو المنطق المهاري الذي حاول ستانسلافسكي به أن يعالج كيفية أداء الممثل لدوره المتكرر الذي يقوم به كل مساء، دون أن يفقد هذا المزاج (الطابع) الخلاق.

ومفهوم المزاج الخلّاق هذا تبعاً للمنهج، مرتبط بتقديم الممثل لأفضل ما لديه مستعيناً على ذلك بأدواته المختلفة الداخلية (الخيال والتركيز والأحاسيس والمشاعر والقدرات العقلية .... الخ) والخارجية (الجسم

---

[٢] فرانك جوتران- المسرح الأمريكي الجديد- ترجمة ولي الدين السعيدي- دمشق- منشورات وزارة الثقافة- سوريا- ١٩٩٢– ص١٥٦.

[٣] زكي طليمات – فن الممثل العربي – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧١ص١٥.

[١] حامد زهران – الصحة النفسية والعلاج النفسي – طبعة ثالثة – عالم الكتب – القاهرة – ١٩٧٧ – ص٤٢.

[٢] حامد زهران – مصدر سابق – ص٤٣.

[*] قسطنطين ستانسلافسكي: إنه الممثل والمخرج والمنظر والمنتج الروسي الشهير، مؤسس مسرح الفن بموسكو والذي تم افتتاحه في عام ١٨٩٨ كما يعد أول من قدم مسرحيات تشيخوف ومكسيم غوركي على المسرح، هذا إلى جانب عمله التربوي والتدريسي لفن التمثيل. ويعتبر ستانسلافسكي أكثر المنظرين الذين تأثر بهم أعداد كبيرة من المخرجين ورجال المسرح والفنانين الذين ينتمون الى المذاهب المختلفة.

والصوت)، ومتخذاً من علم النفس أساساً تبني عليه جميع التصورات والأفكار الخاصة بفن الممثل، والتي ترنو الى غاية محددة هي ما يسمى (بصدق الأداء).

وارتكزت مفاهيم أداء الممثل المسرحي على اطروحات علم النفس في تطوير طاقة الممثل النفسية خبرته وحياته الداخلية في التمثيل من خلال تطوير خياله وتنمية قدراته على التركيز ومساعدته على التحرر من التوترات الجسدية والعقلية واستخدام خبراته الحياتية وتوظيفها في طبيعة اللحظة الدرامية للوصول الى حالة من الصدق في الأداء.

لو السحرية: تفترض خلق ماهية انجاز الممثل لعملية الإحساس الداخلي من خلال فرضية لو أنت في موقف ما " كلمة لو تصبح عتلة قوية للعقل، يمكنها أن تنقلنا خارج أنفسنا وأن تعطينا إحساس بالحقيقة المطلقة للظروف المتخيلة "[١]

الذاكرة العاطفية: كان من أهم الوسائل التي على الممثل أن يتقنها، حتى يمكنه تحقيق حالة الإحساس للشخصية، هي كيفية تذكره للعواطف والإنفعالات السابقة، التي مرت في حياته الشخصية – سواء حدثت له بالذات أو لشخص آخر – بحيث يدرك جميع التفاصيل بدقة، وهو ماسميَّ بأسلوب (الذاكرة الإنفعالية أو العاطفية) وبحيث يستطيع أن يعيد خلق هذه الإنفعالات والعواطف أثناء أدائه لدوره على المنصة، " ان مفهوم الذاكرة العاطفية له الأهمية الرئيسية في الفهم لكيفية حدوث الخبرات التلقائية والعاطفية وإمكانية إعادتها على خشبة المسرح "[٢]

تركيز الإنتباه: ويعد هذا المرتكز الأدائي التي يراها ستانسلافسكي جوهرية في أداء الممثل وهو وضع فرضية التساؤل المهاري كيف يوقف عملية توتر وقلق الممثل حيال رؤيته للجمهور، وكذلك العمل على زيادة إدراكهم ووعيهم الذاتي بأنفسهم، ولذا كان الحل في مايسمى بتركيز الانتباه وهي إمكانية تحقيق الممثل بالتدريب ، " وتبدأ عملية التدريب بتخيل الممثل لدائرة صغيرة من الاهتمام ـ كما لو كانت دائرة ضوئية فوق الخشبة ـ هذه الدائرة من الاهتمام تضم الممثل وربما شخص أخر أو قطعة من الأثاث فقط "[٣]

الإيمان بالصدق: إن مفهوم الإيمان والصدق عند ستانسلافسكي مقترن بما اسماه معاناة الدور إي التفكير والرغبة والسعي والأداء بصورة صحيحة ومنطقية ومترابطة ومتسقة مع معطيات الشخصية المؤداة مسرحياً بتشابه تام مع معطيات الشخصية المحاكاة وهذا يؤكد" تحقيق مبدأ الإقناع في رسم إبعاد المعطيات التي يراها ذات معطى جمالي تحقق بالتالي الأثر والاستقامة وكما يقول ستانسلافسكي فأنه يقترب من الدور، ويأخذ بالإحساس على نحو متماثل معه . وهذا مانسميه في لغتنا معاناة الدور"[١] ، ومعنى هذا أنها تبحث عن شكل أدائي يحقق مبدأ التماثل معها. التي سينسبها (المثالية)، بصدق الأطفال، وهم يلعبون، ويؤمنون بصدقهم هذا فإذا وصل الممثل إلى هذه الحالة يصل الفنان إلى درجة عالية في فنه، "عندما تقتربون في الفن من صدق الأطفال وايمانهم بهذا الصدق وهم يلعبون، عندئذٍ سيكون في استطاعتكم أن تصبحوا من كبار الفنانين"[٢]، ويرى ستانسلافسكي ان للصدق دور كبير في إزالة التوتر الزائد، وفي الحصول على التوتر المطلوب، بعيداً عن أي تقنية واعية، ان الطبيعة تقوم بذلك طالما وجدت حالة الصدق.

---

[١] أحمد سخسوخ – حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية – ١٩٧٠- ص٤٠.

[٢] أحمد سخسوخ – حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية -١٩٧٠- ص٤٠-٤١.

[٣] محاضرات : د. مهند طابور- معهد الفنون الجميلة- بغداد- ١٩٨٣.

ج

[١] قسطنطين ستانسلافسكي ـ فن المسرح ـ ترجمة لويس يقطر ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ـ ١٩٩٧ ـ ص٦٣ .

[٢] قسطنطين ستانسلافسكي – إعداد الممثل –ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي- القاهرة- دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- ١٩٧٧ – ص٢٦١.

الهدف الأعلى: وهو مصطلح يعني فكرة العرض المسرحي، والهدف الرئيسي للدور المسرحي، ولقد ربط ستانسلافسكي بينه وبين مشاعر الكاتب وأفكاره وأحلامه على أساس ان من مهمة العرض الأساسية التعبير عن فكر المؤلف، لذلك يؤكد أن "مهمة العرض الرئيسية هي التعبير عن الكاتب وأفكاره وأحلامه وآلامه وأفراحه"[٣]، كما ينبغي أن تتلاقى الأهداف أو المهمات الصغيرة مع مايتخيله الممثل من أفكار ومشاعر وأفعال، متى يتم إنجازها هذا الهدف. هذا ماقدّمه ستانسلافسكي من مفاهيم في تناول الممثل للشخصية. إن منهج الصدق في الأداء بهدف خلق الإقناع للمتلقي.

الأداء المسرحي عند ستانسلافسكي: حدد ستانسلافسكي مجموعة تصورات عن كيفية تجسيد الشخصية أدائياً مسرحياً التي تنشأ من مبدأ المعايشة الصادقة التي يجب أن يراعيها الممثل في تناوله للشخصية، وهو يبدأ بتقسيم الدور الى وحدات صغيرة، لكل منها هدف أو مهمة محددة، ومن مجموع المهمات الصغيرة يتكون الهدف العام ولكنه افترض أن الممثل لكي يقدم الوحدة الواحدة ، ولتكن مثلا مشهداً من المشاهد ، فعليه أن يسأل نفسه أربعة أسئلة، هي التي تزود الممثل بالخلفية الضرورية لأدائه وتساعده على إبداع المشهد وتؤدي به إلى المعايشة الفنية للدور .

هذه الأسئلة هي :

١- من هو (إي الشخصية).
٢- أين هو (أي المكان).
٣- ماذا يفعل في هذا المكان (أي الفعل والهدف).
٤- ماذا حدث قبل مجيئه إلى هذا المكان (أي الظروف المعطاة)[١]

هذا فيما يخص المشهد، أما بالنسبة للمسرحية بشكل عام، فهو يرى أنه لابد أن يكون هناك تحليل أكثر دقة، في البحث عن جوهر المسرحية، وعلاقات الشخصيات والحالة العامة للمسرحية، "لابد أن يبحث عن العمود الفقري أو جوهر المسرحية (...) ويجب عليه أن يحسب ماهية الترتيبات التي يجب أن تنفذ في أدائه مع كل الشخصيات الأخرى. وفي بعض المسرحيات الأخرى تضاف عناصر أخرى: الحالة العامة"[٢]

لقد حارب ستانسلافسكي الزيف في الأداء واستهجان الممثلين الذين يؤدون الشخصية المسرحية بشكل مبالغ فيه بحيث يميل إلى الفخامة الشكلية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر في أنحاء أوربا، ولهذا شعر بضرورة تدريب الممثلين على التقمص الكامل للشخصيات. لهذا "شعر ستانسلافسكي ان الممثلين في حاجة الى تمرينات أساسية وقدرة على التقمص الداخلي الحاد للشخصيات التي يمثلونها"[٣]، كما أكد أيضاً على ضرورة تدريب الممثلين على استعادة العواطف والانفعالات الصادقة في كل عرض مسرحي بمعايشة تامة ليبدو الأداء في العرض كما لو أنه يتجسد لأول مرة، كما يرى ستانسلافسكي ان عملية تقمص الشخصية، روحياً وكذلك خارجياً في المهمة الأولى الرئيسية للممثل، "إن القدرة على التقمص الروحي والخارجي- في رأي ستانسلافسكي – هي مهمة الممثل الأولى"[٤] **مراحل عمل الممثل عند ستانسلافسكي:** لقد قسم ستانسلافسكي عمل الممثل منذ البداية، وحتى الوصول الى العرض أمام الجمهور إلى أربعة مراحل، هذا التقسيم هو تقسيم شكلي ليست فيه حدود فاصلة بين كل مرحلة وأخرى، هذه المراحل هي:

١- مرحلة التعرّف:(والمقصود منها التعرف على الشخصية والكاتب وأسلوب الكتابة ولغة الحوار والعلاقات بين الشخصيات والظروف المعطاة ...الخ).
٢- مرحلة المعاناة: (بمعنى أن يتحرى الفنان الصدق، ويقترب من الدور اخذاً بالإحساس على نحو متسق مع هذا الدور).

---

[٣] قسطنطين ستانسلافسكي – إعداد الممثل – مصدر سابق – ص٤٧٢.

[١] ©1999-2000 Britannica.com/nc-supra.

[٢] ©Com/nc.supra.

[٣] قسطنطين ستانسلافسكي – إعداد الممثل - ص٦١.

[٤] شريف شاكر – مقدمة – اعداد الممثل – (في المعاناة الإبداعية) – مصدر سابق – ص٦.

٣- مرحلة التقمص: (بمعنى دخول الممثل الطبيعي في حياة غريبة والايمان بها كل الايمان والانفعال بكل انفعالاتها بصدق).

٤- مرحلة التأثير: (هذه المرحلة لم يقم بشرحها أبداً).

أنتونان ارتو(*) : يعد ارتو من المنظرين الذين أكدو بضرورة فناء الممثل في شخصية الدور أو كما هي شخصيته تماماً، أعماله الفنية. لقد عاش ارتو حياة قاسية قضى معظمها في المصحات العقلية والمستشفيات المختلفة، فمنذ طفولته كان يعاني من مرض التهاب السحايا، بالاضافة الى تعاطيه العقاقير حتى يتخلص من آلام الصداع المستمر، ولقد كانت نهايته حزينة، فقد عثر عليه ميتاً في مصحة عقلية في ايفري في الرابع من مارس ١٩٤٨، حفلت حياة ارتو بالأعمال الكثيرة في المجالات المختلفة، سواء الشعر أو الرسم أو التمثيل للمسرح وللسينما وأيضاً التأليف.

أفكار آرتو في فن التمثيل:

من أهم أفكارآرتو، والتي من ضمنها كتابه الشهير المسرح وقرينه، هو تشبيه للعرض بمرض الطاعون، والذي هو من الأوبئة المميتة، التي إن شفى منها المريض يحدث له تطهيراً تاماً... ويشبه آرتو الفن المسرحي بمرض الطاعون إذ يقول: "المسرح كالطاعون، أزمة تنتهي بالشفاء أو الموت. والطاعون داء أسمى لأن هازمة كاملة لايبقى بعدها سوى الموت أو أقصى التطهير(...) ويمكن أن ترى في النهاية ان تأثير المسرح – من وجهة النظر الإنسانية- كتأثير الطاعون، نافع"[١]

وهو يرى ان المسرح نافع، لأن المسرح من وجهة النظر هذه- الذي هو أشبه بالطاعون- يدفع الجمهور إلى أن يروا أنفسهم كما هم يسقط عنهم القناع ويكشف الكذب والصنعة والنذالة الإنسانية والنفاق.

وبالنسبة لنوعية الممثلين ألذين من الممكن أن يتلائموا مع هذا المنهج، يرى آرتو أنه ليس من المهم كونهم موهوبين بقدر كونهم صادقين صدقاً مفعماً بالحيوية، ويشترط " المسرح الآرتوي أن نكون بحاجة الى ممثلين أقوياء يتم اختيارهم لا على أساس مواهبهم بل بناءاً على نوع من صدق مفعم بالحيوية هو أقوى مما لديهم من قناعات"[١] وإذا كان الإيهام أحد أهم المفاهيم أو المصطلحات المعروفة في فن المسرح فإن آرتو لم يعترف بهذا الإيهام ولا حتى بقدرته على خداع المتلقي. وهو يرى أن في تقديم الأشياء كما هي في حقيقتها هي غاية المبتغى. والإيهام هنا الذي يقصده آرتو، يعني تقديم حالة من الوهم ليس لها أساس، يقصد خداع المتلقي بأن مايراه حقيقة، بينما المفروض أن تقدّم الأشياء في المسرح بشكلها الحقيقي الصادق.

"يقول آرتو: لايوجد شيء يفتقر إلى القدرة على خداعنا أكثر من ذلك الإيهام الذي يعكسه المشهد المسرحي الحديث بمفرداته المختلفة... أما تقديم الأشياء الحقيقية بشكل بسيط ومزجها معاً في نظام معين، وتجسيد العلاقات بين الصوت الإنساني والإضاءة. كل هذه المفردات الحقيقية تمثل واقعاً كافياً بحد ذاته وليس بحاجة إلى أي شيء يبث فيه الحياة"[٢]، وبالبحث في المقصود من تعبيره "المفردات الحقيقية" يدفعنا هذا الى التفكير في كل عناصر العرض المسرحي، الذي من ضمنه الممثل بشخصيته الحقيقية أيضاً، وهو مايؤكد وجهة نظره في ضرورة أن يعيش الممثل بكل جوارحه في شخصية الدور طوال فترة العرض، لقد أثير الكثير من النقد حول مفاهيم آرتو وأعماله التي قام بتمثيلها وكذا التي قام بإخراجها، فمن أهم الآراء النقدية التي أثيرت حول آرتو كممثل، هو رأي الناقد الكبير مارتن اسيلين ألذي يعتبر آرتو ممثلاً رديئاً للغاية، ومن أهم الآراء الأخرى، رأي المخرج الفرنسي الكبير (جان لوي بارو) ألذي يقرر بأنه كان يصل إلى لحظات فريدة، ولكن رغم ذلك يرى أن أدائه- بشكل عام- مثال في السوء، نظراً لتناقض هذا الأداء، يعتبر آرتو أحد المغرقين في المطالبة بالتوحد الكامل بين الممثل والشخصية، بل وتعدى ذلك إلى تصريحه انه هو نفسه (أي آرتو) يعتبر أفضل من

(*) تعتبر شخصية انتونان ارتو من الشخصيات الغريبة في تاريخ الفن المسرحي في العالم، نظراً لتركيبته السيكولوجية الفريدة ونظراً لأهميته كموهوب بالعبقرية، ولقد كان شاعراً ورساماً وممثلاً ومؤلفاً ومخرجاً ومنظراً مسرحياً ومن مؤسسي الحركة السيريالية وهو المنظر لمسرح القسوة الذي نظرته في كتابه الشهير جداً (المسرح وقرينه) وقد قيل عنه ان حياته متسقة مع أعماله بشكل عجيب.

(١) انتونان آرتو- المسرح وقرينه- ترجمة : سامية أسعد- القاهرة- دار النهضة العربية- ١٩٧٣- ص٢٥.

(١) مارتن ايسيلين- آرتو جسد العالم- ترجمة نعيم عاشور- البحرين- ١٩٩٣-ص٩٨.

(٢) كريستوفر اينز- المسرح الطليعي- ترجمة سامح فكري- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ١٩٩٦- ص١٣٨.

يستطيع القيام بدور مريض عقلي، نظراً لأنه هو نفسه مريض عقلي، "كان يرى أنه لابد وأن يكون هناك نوع من التوحد بين سيكولوجية الممثل والدور الذي يؤديه، وكان دائماً ما يذكر عن نفسه أنه الشخص الوحيد القادر على أداء دور أي شخصية على أساس إن خبرته

الشخصية بالمرض العقلي تؤهله لأداء أدوار الشخصيات التي تعاني العذابات النفسية"[١]

إن التأمل في هذه المقولة (الغريبة إلى حد كبير) يمكن أن يفرز العديد من الأسئلة :

أولاً : هل فن التمثيل هو مجرد عرض الذات كما هي في الحقيقة؟ فأين التمثيل إذن من ذلك ؟

ثانياً : ماذا يفعل الممثل كي يؤدي دور قاتل أو أعمى- على سبيل المثال- إذا كان مايقوله آرتو صحيحاً ؟

ثالثاً : ألا يؤثر مرض الممثل على أدائه، خاصة المرض العقلي ؟

يقول كريستوفر اينز في كتابه المسرح الطليعي :

"أكثر أشكال المسرح الشامل تطرفاً، هو ما نجده عند آرتو ألذي سعى إلى إحتواء المتفرج بشكل تام في الفعل الدرامي، وتأسيس نوعاً (نوع) من (التواصل المباشر) من خلال مستوى ما من الإستغراق الجسدي ألذي يؤثر بشكل مباشر وعميق على حساسية المتلقي، وذلك من خلال أعضاء الجسد، ويخلّف حالة من التلّقي تتداخل فيها الحواس جميعاً"[٢]

من الواضح ان تصور آرتو للفن المسرحي تصور متطرف إلى حد كبير، تصور قائم على الإستغراق الجسدي التام من جانب الممثل والإحتواء التام للجمهور، وصنع شكل من أشكال الإتصال المباشر. إن بعض الآراء النقدية حول مفاهيم آرتو والتي كان معظمها يؤكد على عملية التوحد بين ذات الممثل وذات الشخصية من خلال الانعتاق من إطار الجسد ألذي يحيل بين الإندماج بين الشخصيتين، وهذا سبق مع مبدأ ستانسلافسكي في محاولة تحقيق الصدق في الأداء من خلال الإحساس الداخلي إلى الشكل الخارجي، وهو تشابه مع آرتو ولكن الإختلاف في الطريقة للوصول إلى الصدق.

إجراءات البحث :

أولاً : مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية في كلية الفنون الجميلة – بغداد للفترة من ٢٠١٠-٢٠١١.

ثانياً : عيّنة البحث : تم اختيار عيّنة البحث بشكل قصدي وفقاً للمسوغات التالية:

١- نظراً لما تمثلة العينة المختارة من نموذج مؤثر على مستوى الإعداد المسرحي.

٢- تنوع الأداء التمثيلي لدى الممثلين.

	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	السنة
	الحسين الآن	د. عقيل مهدي	د. عقيل مهدي	كلية الفنون الجميلة- مسرح جاسم العبودي	٢٠١٠-٢٠١١
	عرس وحشي	فلاح شاكر	ثائر صدام	كلية الفنون الجميلة- مسرح جاسم العبودي	٢٠١٠-٢٠١١
	هاملت في ساحة التحرير	هادي المهدي	هادي المهدي	كلية الفنون الجميلة- مسرح جاسم العبودي	٢٠١٠-٢٠١١

[١] كريستوفر اينز- المسرح الطليعي- ترجمة سامح فكري- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ١٩٩٦- ص١٣١- ١٣٢.

[٢] كريستوفر اينز- المسرح الطليعي- ترجمة سامح فكري- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ١٩٩٦- ص١٠٠.

	مقامات الواسطي	د. عقيل مهدي	د. زهير كاظم	كلية الفنون الجميلة- مسرح جاسم العبودي	٢٠١٠-٢٠١١

ثالثاً: أدوات البحث

ستقوم الباحثة بتحليل العينة اعتماداً على ماأسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها (أداة البحث) معتمداً في اختيار العينة وتحليلها على:

١- الوثائق: النص.

٢- اللقاء مع الممثلين ومخرج العمل.

رابعاً: مناهج البحث

استخدمت الباحثة المنهج التحليلي الوصفي في تحليل العينة.

خامساً: طرائق البحث

اختارت الباحثة طريقة (دراسة الحالة) في تحليل عينة البحث للخروج بالنتائج.

تحليل العينات

عينة رقم (١)

مسرحية المقامة الواسطية إعداد: أ.د. عقيل مهدي إخراج: د. زهير كاظم

الشخصيات: السروجي، الشيخ الشاعر، الحريري، الحاكم الأمير، المغني، الفارس، السكير، المجاميع.

بني النص على مجموعة من الحكايات المستمدة من مقامات الحريري والتي تجاوزت سبع حكايات ولكل حكاية حادثة لكنها مترابطة جميعاً وهي تقوم على شخصية واحدة هي شخصية البطل الرئيسي الحريري والذي هو أبو زيد السروجي مع تجاوز المعد لشخصية الراوية حيث اختزلها مع شخصية البطل ولأن المقامات ذات مقاربة بنائية بينها وبين الدراما فقد حاول المعد أيضاً تكثيف النص التراثي لمحاولة ربطها بصيغة درامية تقترب من النص المسرحي ومعاصرتها من خلال ايجاد نوع من المداخلة بين أحداث سابقة وحالية بهدف المعاصرة لها.

العـــرض : لقد بني العرض وفق طراز الإخراج في المسرح الإحتفالي والملحمي مع إجتهاد في توظيف الأشكال أو المظاهر شبه الدرامية التي كانت سائدة في العصر العباسي والتي سماها المخرج مظاهر (ماقبل التنظير) ويقصد بها النشاطات شبه المسرحية وهو فترة ما قبل ستانسلافسكي وبريخت وغيره والتي كانت- تلك المظاهر سائدة أمثال الزنانون والمخنثون، المستعرضون والسماجة وأصحابها من خلال صناعة تقنيات العرض كالإكسسوار والديكور ومن خلال أداء الممثل لذلك بني العرض على مجموعة مشاهد تتخللها الغناء والأداء الراقص مع تداخل ايقاعي في تشكيلات المجاميع وحركتها وكأنها شخصية بذاتها لها الدور الأساسي في بنية العرض، ثم عمد المخرج إلى أسلوب الفرجة عند المتلقي من خلال توالي المشاهد الغنائية مع المشاهد التراجيدية بشكل تباييني بحيث جعل من المتلقي مشاركاً في العرض من خلال عدم السماح له بالإنسجام أو الإنفعال مع العرض بقدر ما أراد لعقله حضوراً لغرض القراءة والإستقراء والتأويل. كما عمد المخرج إلى توزيع أكثر من شخصية على الممثل الواحد مع وضع حدود واضحة لكل شخصية ومن خلال التحول الانسيابي في بنية الشخصية مع الإشارة لها بحركة أو بايحائه فمثلاً شخصية السروجي أدى أكثر من شخصية فهو الحكيم والحارث بن همام وهو الحريري وهو كذلك الشاعر والشيخ والأمر يتكرر لدى الشخصيات الأخرى فمثلاً الحاكم والأمير والصديق الحميم للسروجي، وبالنسبة لشخصية المغني فهي الأخرى انتقلت إلى شخصية السكير والفارس وهذه الشخصية بالذات حاول المخرج أن يجعل منها الإشارة الرئيسية للمعاصرة الآنية من خلال اللباس البغدادي المألوف مع محاولة تجاوز البعد الزمني ما بين تلك الشخصية والشخصيات الأخرى، امتاز العرض بمعاصرة الحدث رغم أن اللغة تراثية وتمتاز بالبلاغة والتنوع في الكثير من المواقع، إلا أن المعاصرة جاءت من خلال الإشارة والرمز وحاملات الدلالة المنوعة التي أثرت أن تناقش ما نمر به

من مشكلات وأزمات. ولم يخلو العرض من السخرية والنقد اللاذع في الكثير من الأحداث المعاصرة ومسبباتها دون أن يضع لها معالجات واضحة بل ترك ذلك للمتلقي. أما بخصوص أداء الممثلين الذين يؤدون أدواراً في مثل هذه النماذج من العروض توفر تقنيات أساسية من أجل الوصول إلى شكل العروض الإحتفالية وخاصة أن يكون لدى الممثل إمكانية على التحول من شخصية إلى شخصية أخرى التي تتطلبها الأحداث الدرامية.

اعتمد المخرج في تجسيد عرضه على العديد من الوسائط التي ساهمت في دورها على تحقيق شكل العرض الإحتفالي منها توظيف أجساد الممثلين في تشكيل تكوينات بصرية معبرة عن الحالات الوجدانية التي تمر بها شخوص المسرحية بل ان المخرج وجد ضالته فيها تشكيل العديد من المناظر المسرحية والتي أيضاً اعتمد عليها في التعبير عن الأمكنة والأزمنة من خلال إشارتها وايماءاتها والأغاني التي كانت تغنيها والتي استعان بها أيضاً في تجسيد مشهد السفينة والرحلة من خلال استخدام الخيول عن طريق العصي المستخدمة من قبل المجاميع في تجسيد تلك الخيول والتي حاول المخرج توظيفها بإتقان لخلق الدهشة والمتعة لدى المتلقي ومن الوسائط الأخرى التي استعان بها المخرج لتحقيق عرضاً مسرحياً احتفالياً الإيقاعات المتنوعة والأغاني وقصائد الشعر واستخدم الراوي الذي اعتمد عليه المخرج اعتماداً أساسياً في أغلب اللوحات فكان يروي تارة ويقوم بالتمثيل وهذه صيغة من صيغ المسرح الملحمي لبرنولد بريخت وذلك من أجل كسر الإندماج وعدم التعاطف مع الأحداث وإنما مناقشة ما يجري أمام المشاهد ويتخذ المتلقي موقفاً مما يجري من أجل تحقيق التغيير وخلق المتعة الفكرية والجمالية.

النتائج

١- يتفق رواد مبدأ المعايشة مع رواد مبدأ الصنعة الفنية في أهمية معايشة الممثل للشخصية أثناء التدريبات، حتى يصل الممثل إلى التصور النهائي للشخصية، ولكن الفروق الجوهرية بين رواد المبدأين يكمن في ممارسة المثل لهذه المعايشة أثناء العرض.

٢- العبرة في الفن التمثيلي ليست بما يحسه الممثل ولا بما يعانيه حقيقة في الواقع ولكن بما ينقله من أحاسيس وتأثيرات ومشاعر إلى المتلقي، إذن فتدريب الممثل لأدوات تعبيره هي التي تتيح له أداءاً جيداً ومنضبطاً في نفس الوقت.

٣- يعد البناء الغير تقليدي لبعض المسرحيات أحد أهم المشكلات أمام الممثل الذي يعتمد على أسلوب المعايشة، نظراً لعدم وجود التسلسل الزمني أو التسلسل الوجداني في دراما العرض مثل المسرحيات التعبيرية، ومسرحيات اللامعقول والمسرحيات الملحمية... وغيرها.

٤- لا يستطيع الممثل الأداء السليم إذا كان تحت ضغط من عواطفه العميقة، التي تسبب آثار سلبية على أدائه.

٥- الإنفعال القوي في اللحظة الدرامية أثناء العرض، قد يخل بكل ما تم تنظيمه أثناء البروفات (أو التدريبات) بل يجب أن يكون الإنفعال محسوباً ومسيطراً عليه.

٦- تعد عملية التكرار من أساسيات عمل الممثل في المسرح فهو يقوم بالأداء بشكل يومي، مما يتطلب ثبات مستوى الأداء (نسبياً بالطبع)، وهذا ما يتيحه أداء قائم على التقنية وليس المعايشة.

٧- صورة الشخصية التي يخلقها الممثل في ذهنه ويحاول الوصول اليها عبر التدريبات المتكررة، يمكنه أن يصل إليها في النهاية عن طريق الإيحاء والإيحاء الذاتي، وهو ما يتفق مع آراء ديدرو وكوكلان.

٨- قد يكون الصدق مهماً في عمل الممثل، ولكن الأهم منه هو ايهام المتلقي بأن ما يراه هو الحقيقة وهذا الإيهام يمكن تحقيقه بأدوات الممثل التي تعتمد على التقنية.

٩- هناك لحظات واقعية لا يمكن تمثيلها إلا عن طريق التكنيك، مثل العطس، التثاؤب، الكحة، والضحك... وغيرها، وذلك لأنها أفعال لا تنتمي إلى إنفعالات أو مشاعر أو أحاسيس، ولا يمكن لأي ممثل استحضارها عن طريق الأدوات الداخلية ، كما لابد أن يرى الجمهور تأثيرها بشكل ظاهر.

١٠- كما أن هناك لحظات لابد أن يستخدم الممثل الصنعة في التعبير عنها (مثل التعبير عن الجوع مثلاً أثناء مايكون الممثل في شدة الشبع أو العكس !!... أو التعبير عن حالة السكر...) فتتأثر الأحشاء الداخلية إنما هو تأثر لا إرادي تتبعه إفرازات تؤثر بالتأكيد على الأحاسيس الفسيولوجية للممثل. فكيف يتم التعبير في هذه الحالة عما يناقض الحالة الحسية للمثل مالم يكن بالصنعة؟

١١- وترى الباحثة أن حرص ستانسلافسكي على ضرورة معايشة الشخصية هو مطلب كان في فترة يحكمها المذهب الواقعي والطبيعي فكان ذلك يحتم تحرّي الدقة والتصويرية سواء في الديكور أو الأزياء.... وكذا أداء الممثل، واعتقد ان ستانسلافسكي لو قدر له أن يعيش في هذا القرن لغير الكثير من مفاهيمه وهو ما قد حدث بالفعل أواخر حياته.

المصادر

أولاً: الكتب :-

١. أحمد سخسوخ- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي- القاهرة- مكتبة النهضة المصرية – ١٩٧٠.

٢. أدوين ديور- فن التمثيل- الآفاق والأعمال- ج٢.

٣. انتونان ارتو- المسرح وقرينه- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- دار النهضة العربية- ١٩٧٣.

٤. أوديب أصلان- فن المسرح ج٢- ترجمة سامية أحمد سعيد- القاهرة- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٩٧.

٥. برتولد بريخت- نظرية المسرح الملحمي- ترجمة جميل نصيف- عالم المعرفة- بيروت.

٦. تمارا سورينا- ستانسلافسكي وبريخت- ترجمة ضيف الله مراد- دمشق-١٩٤٤.

٧. حامد زهران- الصحة النفسية والعلاج النفسي- ط٢- عالم الكتب- القاهرة- ١٩٧٧.

٨. دينيس ديدرو- المستغرب في فن التمثيل- ترجمة نور أمين- القاهرة- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي-١٩٩٨.

٩. زكي طليمات- فن الممثل العربي- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة-١٩٧١.

١٠. فرانك جوتران- المسرح الأمريكي الجديد- ترجمة ولي الدين السعيدي- دمشق- منشورات وزارة الثقافة- سوريا- ١٩٩٢.

١١. فسطنطين ستانسلافسكي- إعداد الممثل- ترجمة شريف شاكر- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧.

١٢. قسطنطين ستانسلافسكي- فن المسرح- لويس يقطر- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة- ١٩٦٨.

١٣. كريستوفر اينز- المسرح الطليعي- ترجمة سامح فكري- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- ١٩٩٦.

١٤. كونستان- بنو كوكلان- الفن والممثل- ترجمة شريف شاكر- سوريا- دمشق- ١٩٨٦.

١٥. مارتن ايسلين- ارتو جسد العالم- ترجمة نعيم عاشور- البحرين- ١٩٩٣.
١٦. محمد صديق- مقدمة في الفنون المسرحية- القاهرة- دار النشر والدعاية والإعلان- ١٩٩٢- (دار الغد للنشر).
١٧. موريس فيشمان- تدريب الممثل- ترجمة نور الدين مصطفى- القاهرة- الدار المصرية للتأليف والترجمة.

ثانيا: الانترنت
1- ©1999-2000 Britannica.com/nc-supra.
2- ©com/nc-supra.