التوافق والتضاد
بين التشكيل الصوتي والحركي في اداء الممثل المسرحي العراقي

أ.م.د .مصطفى تركي السالم
م.د. ياسين اسماعيل خلف
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

المقدمة

المسرح فن العرض الذي تتجسد وتتحول فيه كلمات وأفكار (النص الدرامي) إلى عناصر متحركة (حية) متفاعلة ، مركبة تزامنياً عبر مجموعة أنساق فنية وجمالية ضمن شبكة علامية (سمعية ومرئية) يقف في مقدمتها (الممثل) باعتباره باث علامي يتمظهر أداؤه الصوتي والحركي عبر تقنيات إلقائية (لغوية وغير لغوية) ، وأخرى حركية ، لكونه يشكل قناة أتصال رئيسية في رسالة العرض الحاملة لشفراته وعلامته ، فأصبح بذلك محور حركة تطور جميع عناصرالعرض المسرحي حيث " أن ما يضفي جاذبية على (فن المسرح) هو الجسد الحي (الممثل) كأداة للتعبير – صوتاً وحركة-[1] " وبما أن (الممثل) يحمل صفة مزدوجة في كونه يتشكل في العملية الأدائية بتزامن (الذات والموضوع) ، (الإبداع ومادة الإبداع) عبر منظومته الحية (جسمه) فهو " لا يستمد أدواته التعبيرية خارج ذاته ، وانما من داخلها ، انه عالم متكامل ، فهو يرسم بالحركة ، ويعزف بالصوت ويكتب بالصمت ، وبهذا أمكن القول بأن حقيقة الممثل ليست عضوية[2] ، فإن مقدار التحول أو التطور الذي يطراء على بقية عناصر العرض يختلف من حيث المفهوم والكيفية التي تحصل مع الممثل ، لذا فإن الممثل يسعى دائماً لتكامل تشكيله الصوتي والحركي عبر انسجام الكلمات والايماءات حيث تمتزجان تارة ، وتتسيد احداهما الموقف تارة أخرى ، بما يتناسب والموقف الدرامي الفني والجمالي . وعلى هذا الأساس تبقى عملية تكامل العناصر الصوتية والحركية مطالب مهمة وأساسية في جميع الحركات والاتجاهات الاخراجية لاتمام الرسالة الفكرية والفنية والجمالية في أداء الممثل، لذا ظهرت الكثير من الاتجاهات والمدارس التي تناولت طرق التمثيل واساليب الاداء المختلفة بهدف الكشف عن قدرات ادائية جديدة انطلاقاً من زحزحة واعادة (المفاهيم الادائية التقليدية – المقننة) والولوج بها إلى مديات ارحب ، حيث "أن ادراكنا لمفهوم معين كشيء قابل للجدل يتضمن أدراكنا للاستعمالات المختلفة المتنافسة لهذا المفهوم "[3]، وفي ضوء ما تقدم لم يعد فن التمثيل مقصوراً على (الصنعة والخبرة والتلقائية) فإذا ما اقتصر جسم الممثل على الاعلان عن طبيعته الاعتيادية كما هو في الحياة وهو ما يستطيع أي أنسان اعتيادي القيام به ، فلم يعد الجسم اذن أداة طيعة قادرة على أداء دور روحي اداءاً صوتياً وحركيا[4]، وهو في مثل هذه الحال في المنظور السيميولوجي ، أداة معطلة لا تبث أكثر من رسالتها المادية كوجود ، وفي ذات الوقت على الممثل أن " لا يخلق الاثر الفني بطريق المصادفة ، فهدفه هو خلق الجمال بالوسائل التعبيرية الخاصة به "[5]. ومن نوع تلك العلاقات وطبيعتها في تشكيل منظومة الممثل (الصوتية والحركية) نشأت بنيتان تركيبيتان جماليتان ، هما : بنية تضاد – Contrast – وبنية توافق – Harmony ولكل بنية من هذه الأبنية حقل دلالي معين يمنح اداء الممثل شكلاً ينسجم مع شكل وطبيعة العرض المسرحي، ومن خلال مشاهدات الباحث لمعظم العروض المقدمة على مسارح بغداد ، لمس أن ثمة مشكلة تتعلق بطبيعة وأسلوب أداء الممثل المسرحي من حيث شكل ونوع العلاقات التركيبية والدلالية لمنظومة الممثل (الصوتية والحركية) فوجد أن هناك مسافة بين أسلوب الاداء وطريقة التشكيل الصوتي والحركي من جهة وبين خصائص وطبيعة العرض وشخصية الدور من جهة أخرى وهذا ما يولد تقاطعاً بين تيارات الترميز البصرية والسمعية مرده أن عناصر كلا النسقين (الصوتي والحركي)، يشتغل كل منها بمعزل عن الآخر دون إدراك لعلاقاتهما التركيبية والدلالية.

أولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه // لذا وجد الباحث الحاجة إلى تناول مشكلة بحثه ، من خلال تركيزه على

رصد طبيعة وشكل ونوع العلاقة القائمة ما بين الممثل وشخصية الدورمن جهة وطبيعة وشكل ونوع العلاقة القائمة ما بين التشكيل الصوتي والحركي لأداء الممثل من جهة أخرى عبر مفهوم (التوافق والتضاد) ، لذا صاغ الباحث مشكلة بحثه في (التوافق والتضاد بين التشكيل الصوتي والحركي في أداء الممثل المسرحي) .

ثانياً: أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه يفيد :

١- في تطوير قدرات الممثل المسرحي الأدائية، (معرفياً ومنهجياً) عبر تحليل الأسس الفكرية والتقنية والجمالية لتشكيل منظومة أدائه (الصوتي والحركي) وتعرف العلاقات التركيبية لأنساق مكوناتهما التعبيرية وحالات توافقهما وتضادهما، حيث تتشكل الكلمة وفعلها الحركي على وفق نوع وشكل وطبيعة تلك العلاقات التي ترتبط بدورها بإسلوب ونوع محاكاة الممثل لشخصية الدور المسرحي بإختلاف طبيعة خطابه المرسل وطبيعة العرض الجمالية.

٢- عمل المخرج الدرامي عامة والمسرحي خاصة ، لمواءمة جميع عناصر العرض المسرحي لنوع الأداء وتشكيل فضاء العرض كوحدة متكاملة متجانسة.

٣- المؤلفين المسرحيين لمراعاة تفعيل اللغة والحركة لإعطاء مساحة أكبر لتشكيل الصورة المسرحية عبر رسم صورة لغوية بلاغية تتجاوز الوصف والمحاورة التقليدية.

٤- جميع الفنيون في مجال فن المسرح ، من مصممين مناظر وأضاءة ، ونقاد وباحثين ، كإضافة معرفية تسهم في ترصين وتكامل عملهم الفني والجمالي.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث إلى تقويم الاداء (الصوتي والحركي) للممثل في المسرح العراقي من خلال تحليل ادائه عبر نموذج منتخب من عروض المسرح العراقي للتعرف على:خصوصية البناء اللغوي في المسرح وأهميته في تشكيل منظومة أداء الممثل (الصوتية والحركية).

١- الوظائف التعبيرية للمكونات الصوتية (فوق الفونيمية) وأهميتها في التشكيل الصوتي وعلاقتها التركيبية (تزامنياً) بالمكونات الحركية لإنشاء وتكوين مؤشراً (كينزياً وبروكسيمياً) لبناء وحدات أدائية (صوتية، حركية) دالة.

٢- شكل وطبيعة ونوع محاكاة الممثل لشخصية الدور بالعلاقة التركيبية الدالة بين تشكيله (الصوتي والحركي)، وأهمية ذلك في تحديد أسلوب الأداء بناءاً على حالات توافق وتضاد منظومته الأدائية.

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث موضوعياً بدراسة العلاقات التركيبية والدلالية القائمة بين الممثل وشخصية الدور من جهة، والعلاقة التشكيلية لمنظومة أداء الممثل (الصوتية والحركية) من جهة أخرى عبر مفهوم (التوافق والتضاد) ويتحدد مكانياً بدراسة وتحليل نموذج منتخب من عروض المسرح العراقي المقدمة على مسارح بغداد ، وذلك لتوفر فرصة المشاهدة المباشرة وغير المباشرة (عبر أشرطة الفيديو المسجلة) . أما زمانياً فيتحدد بالعروض المقدمة للفترة من سنة (١٩٨٠ ولغاية ٢٠٠٠) ، وذلك لوفرة وتنوع العروض في هذه الفترة ، وهذا ما يوفر فرصة رصد المتغيرات الأدائية عند الممثل المسرحي .

خامساً: تحديد المصطلحات

١- التوافق (Harmony) : (نسق جمالي تتركب فيه عناصر متغايرة (صوتية، حركية) تزامنياً، لتشكيل منظومة الممثل الأدائية بما يتفق والموقف الدرامي للشخصية المسرحية والرؤية الفنية والجمالية لشكل وطبيعة العرض المسرحي.

٢- التضاد (Contrast) : (نسق جمالي لتراكيب (صوتية ، حركية) غير متقاربة، غير متشابهة ، (متعالقة متشاكلة) ، غير متطابقة ، تسهم في تشكيل منظومة الممثل الادائية ، حيث تبقى فيه عناصر تلك التراكيب، غير متجانسة (متباعدة ، متنافرة) بما يتفق والموقف الدرامي للشخصية المسرحية والرؤية الفنية والجمالية لشكل وطبيعة العرض المسرحي) .

الفصل الثاني

تقنيات الممثل في التشكيل الصوتي و تقنيات الممثل في التشكيل الحركي ووسائل التعبير الدال للممثل في المسرح

العالمي من خلال جولة الباحث في ادبيات الاختصاص ، وبما يرتبط بتقنيات ووسائل الممثل في التعبير الدال من خلال (تقنيات الممثل في التشكيل الصوتي ، تقنيات الممثل في التشكيل الحركي ، وسائل التعبير الدال للممثل في المسرح العالمي) لتحديد المنطلقات التنظيرية للبحث فقد توصل الى التالي :

أولاً: اللغة الصوتية //

١- تكتسب لغة المسرح (المنطوقة) خصوصيتها كونها لغة اشارية (ارادية / مصطنعة) جمالية، مشفرة تستند في بنيتها إلى مجمل قواعد ، منها ما يخص بنية اللغة التقليدية (الكفاية اللغوية / السنتاكمية) ومنها ما يخص البنية الوظيفية (الأدائية / الايحائية) لكون المدلول اللغوي في المسرح لا يصبح مجرد وسيلة للكلام فحسب بل يصبح طريقة للتفكير والتجريب وتحسس الواقع الملموس والتصور لمكانة الفرد في المجتمع ، حيث ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الداخلي للخطاب المرسل وتنوعاته (لغوي، عاطفي، ثقافي، موقفي) فلا يوجد استعمال للغة متطابق مع الحقيقة إلى درجة النسخ ، فكل استعمالات اللغة في المسرح ، هي تفسيرات واشارات للحقيقة يسعى الممثل للكشف عنها لاثارة فكرة ما[٦]

٢- ان خطاب الممثل (السمعي) يتحقق عبر تظافر الاتصال اللساني (اللغوي) الذي تحكمه قواعد تقليدية (صوتية ، صرفية ، نحوية ، معجمية) مع الاتصال شبه اللساني (غير اللغوي) بانواعه (المرافق والبديل والمستقل عن الكلام أو الأشياء)[٧]

٣- لا دلالة لأي كلمة على المسرح إلا من خلال ارتباطها بوحدات دلالية مجاورة لها على وفق تنوع السياق باعتبار ان المسرح نسق جمالي ذات وظيفة مضاعفة (يتعامل مع المعنى الحرفي والمعنى المعبر عنه لانتاج الدلالة) يقع خارج نطاق الشفرات المنطقية في محاولة الامساك باللامسموع واللامرئي، وان السياق الدرامي لمنظومة اداء الممثل الصوتية لا يعمل بشكل منفصل عن السياق العام للعرض المسرحي الذي تكونه علاقات تركيبية خاضعة لعدة انساق مسموعة ومرئية[٨]

ثانياً: اللغة الحركية :

١- للحركة على المسرح وظائف نفعية واخرى جمالية مختلفة، متنوعة (مرجعية، معرفية، تواصلية، تعبيرية، انشائية، ما ورا لغوية) كما ان هناك جانب من الحركات والايماءات ما ليس له تفسير عقلاني أو مقارب للحقيقة التي لا يمكن التعبير عنها باللفظ. وترتبط تلك الوظائف بنوع وشكل وطبيعة العلاقة القائمة بين النسق الحركي وبقية الانساق المتزامنة معه في منظومة الممثل الادائية، فهي إما أن تكون ذات وظيفة (مساندة أو بديلة أو مستقلة)[٩]

٢- تلعب الوظائف التعبيرية لمكونات الخطاب (المرئي) للممثل المسرحي بما يتضمنه من حركات موضعية (إيماءه ، إشارة ، حركة) وحركات انتقالية، دوراً وأهمية في دعم النشاط الإلقائي بما يتضمنه من (تقنيات، علامات، توابع ، مميزات، مشخصات، فواصل) صوتية، شبه لسانية، لتكوين مؤشراً (كينزياً وبروكسيمياً) يعين المتلقي على قراءة وتأويل ذلك الخطاب المرسل[١٠]

٣- ان تنوع اشكال وانواع الحركات والايماءات يعطي تنوعا كبيرا من الدلالات طالما ان المسرح يتميز بتعددية وظائف اشاراته (الصوتية والحركية) من خلال قدرتها على التحول الدائم ، حتى عندما ينقل الواقع نقلا صوريا (فوتوغرافيا). ففي المسرح هناك دائما تجاوز للواقع انطلاقا من ان كل ما هو على خشبة المسرح (علامة)، فالمشاهد لا يلتقي مع الشيء المسموع والمرئي على المسرح مباشرة كما هو الحال في الحياة، بل عليه ان يقرأ ذلك الشيء عبر الدلالة والرمز الذي قد لا يتطابق مع مخيلته ايقونيا عبر مبادئ التحويل والتوليد أو التضمين[١١]

٤- يمكن تصنيف الحركات بشكل عام دلاليا بحسب تصنيف (بيرس) للعلامة إلى (حركات أيقونية/ صورية، تجريدية، استعارية: وهي حركات علية – مسببة) و(حركات إشارية / وتكون معللة بالتجاور – الفيزيقي –) و(حركات رمزية/ إيحائية تحاكي الأفكار الهامة الشمولية والكونية ولا يحكمها التشابه أو التجاور)[١٢]. على ان هذا التصنيف لا يعني ان تكون الحركة أو الايماءة على

المسرح (ايقونة) صرفة أو اشارية صرفة أو رمزية صرفة، فنسبة التجانس الاصلي الذي يعمل بين نوع الحركات وما يفترض ان تدل عليه، حقيقة متغيرة إلى اقصى حد بتغير درجة التماثل مع الشيء المشار اليه بين تماثل (تطابقي أو تجاوري أو ايحائي)[١٣]

٥- ان الحركة أو الايماءة لا تاتي منفردة بذاتها بل انما تكتسب دلالتها ورموزها من خلال تعارضها ووجودها ضمن سلسلة انساق المنظومة الحركية مع سلسلة انساق المنظومة الصوتية وعلاقاتها الاخرى داخل النسق العرضي ككل[١٤]

ثالثاً: الفضاء //

١- ان الممثل ياخذ قدرته في المحاكاة باختلاف درجات تماثله مع الشيء المحاكى لفضاء العرض المسرحي. وتبعا لذلك فان اسلوب تشكيل اداءه (الصوتي والحركي) يتغير بتغير نوع الفضاء (الشكلي ونصف الشكلي وغير الشكلي) فاهمية الممثل بين انساق العرض المسرحي تزداد وتتسيد كلما تحررت الخشبة من الاشكال المعمارية الثابتة وكذلك كلما اصبح هذا الفضاء (غير شكلي) باعتباره فضاء مفتوح، فارغ من الثوابت، يمتلئ (سمعيا وبصريا) عبر اداء الممثل في تموضعه وايماءاته وحركاته، حيث تتضخم المقومات شبه اللسانية في اداء الممثل وتتوتر الحركة والايماءة. أي تبرز هنا الضرورة الاعلامية التي تستوجبها ضخامة ابعاد الفضاء المستخدم، في حين تتميز العروض الحميمة بمستويات ومسافات اتصال اجتماعي اقرب[١٥]

٢- ترتبط المؤشرات (الكينزية والبروكسيمية) ارتباطا مباشرا بالفضاء غير الشكلي وبمظهر الخطاب المسرحي الاكثر دينامية والممثل في حركة الجسد فوق المسرح. كما انه ليس هناك من توافق مباشر بين الوحدات (الكينزية) والوحدات اللسانية، بل هناك فقط تماثل أعم بين نسقي اللغة والحركة (النحويين) ككل. فينشأ عنه جسر هام يصل الايماءة بالكلام، فمن دون تلك المؤشرات (الكينزية والبروكسيمية) تبقى اللغة مثالية في المسرح وحسب، ومتتاليات لا وجة لها، أي قضايا فعلية غير معللة، وهي جزء مهم من الاعلام الجمالي للعرض المسرحي[١٦]

رابعاً: الممثل //

١- يجري التحول لدى الممثل إلى شيء غير نفسه عير علاقات تركيبية (تزامنيا) بمختلف انساق منظومته الادائية (الصوتية والحركية) بناء على نوع العلاقة بين اسلوب محاكاته للشخصية من جهة والعلاقة (شكلها ونوعها) بين تشكيله الصوتي والحركي من جهة ثانية واداءه وعلاقته بانساق العرض الاخرى من جهة ثالثة[١٧]

٢- ياتي التحول في اداء الممثل مشروطا بـ (الاقناع) اما لاثبات غياب الذات أو اختفائها خلف ظلال الشخصية، للتعبير عن بناءها (الطبيعي والاجتماعي والنفسي) أو ياتي بصورة مزدوجة كذات اجتماعية للتعبير عن الفكر (الأيديولوجي) أو لاثبات فرديته كذات شمولية، تعبر عن (نظام كوني) فلسفي، جمالي[١٨]

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة (بغداد) ، باستثناء عروض مسرح الطفل وعروض (البانتومايم) ، للفترة (١٩٨٠ - ٢٠٠٠) ، وأبعدت العروض المقدمة (باللهجة العامية) باستثناء عروض المسرح (الملحمي - البرشتي) لخصوصية تلك العروض ، حيث " بالامكان تغريب النثر إذا ما القي باللهجة العامية ، اللهجة الأم للممثل نفسه"[١٩]

ثانيا : عينة البحث

تم اختيار العينة ، مسرحية (الخاطف والمخطوف)[*] ، اختيارا قصديا ، للأسباب التالية :

١- اعتمد المخرج (بدري حسون فريد) في معالجته الإخراجية على اللغة المنطوقة (النشاط الإلقائي) والتي يستند أساس تلقيها الى المنطق الحياتي والتسلسل

المعقول المرتبط بالحدث الدرامي ،وبناء على تلك المتغيرات فان منظومة أداء الممثل – الصوتية والحركية – (افتراضا) لابد ان تكون هي الأخرى متغيرات واختلافات على صعيد علاقتها وطبيعة تشكلها (تقنيا وجماليا) ٠

٢- اعتمد المخرج في بناءه للعرض المسرحي ، على النص بجميع معطياته (الفنية والفكرية) ولا يغادره بعيدا ، أي أن قراءته للعرض تتطابق مع قراءته للنص تطابقا (ايقونيا) ، فيستنبط شكل وبناء العرض استنادا الى مطابقته لمنطق الواقع (الحياتي) ٠

ثالثا : منهجية البحث وطرائقه

اتبع الباحث المنهج الوصفي ، وطريقة دراسة الحالة (Case Study) ، لاستنباط المؤشرات التنظيرية للبحث ، وتحليله للعينة ، والطريقة (التتبعية) في رصد متغيرات الأداء عبر متابعة العرض ، سواء بالمشاهدة الحية للعرض ، اوعبر وسيلة التوثيق الفيلمي ٠

رابعا : أدوات البحث

لرصد أنساق أداء الممثل (الصوتية والحركية) وعلاقاتهما التركيبية والدلالية (تزامنيا) ، استخدم الباحث الأدوات التالية :

١- الوثائق : وشملت (الكتب ، الاطاريح والرسائل ، الأشرطة الفيلمية (VHS) ٠

٢- المقابلات الشخصية ٠

رابعا : تحليل عينة البحث (مسرحية الخاطف والمخطوف)

إننا هنا أمام عرض مسرحي واقعي يتخلله الرمز في بعض الأحيان ، وهو عرض مبني على وفق السياق التقليدي للدراما الواقعية ، التي تبدأ من نقطة انطلاق الحدث وصولا الى الذروة فالحل النهائي ،وينطلق الممثل في عملية تجسيده للشخصية من تلك الرؤية ، محاولا بناء معطياتها بناء طبيعيا واجتماعيا ونفسيا يحتم عليه أسلوب أدائي من نوع (التمثيل الإيهامي) الذي يستند في عملية الاقناع الى الواقع الحياتي ، كاشفا ذلك عن طريق العلاقة (ايقونيا) في أسلوب المحاكاة ، حيث يتماثل (الأداء الصوتي والحركي) مع شريحة أو صورة من الحياة اليومية ، على أن الممثل وطريقة أدائه إنما يشكل مصدر دلالي لبث علامات النص (المعلنة وغير المعلنة عبر تركيب الوحدات البنائية الصغيرة المنسجمة لتي تمثل (الإشارات والإيماءات الصوتية والحركية) الدالة عبر تجريد أو استعارة (ايقونية) وتركيبها المتزامن مع سائر أنساق العرض الأخرى ، وهنا تتضح الصورة أكثر عندما يكشف (التطابق) بين نسق الحركات والايماءات المستخدمة وعلاقته بالنسق الصوتي (اللغوي وغير اللغوي) وتخضع عملية التطابق هذه الى تنظيم مسبق وفقا لمتطلبات البواعث التي تحدد بالنتيجة طبيعة التوافق بين كل حركة وصوت ٠ ويبذل الممثل في متصل هذا الأداء قصارى جهده ، للوصول الى بث هذه العلامات عن طريق تبني الحالة وتقمصها ، فيكون الممثل في مثل هذا الموقف حاملا لصفات وسلوك الشخصية المسرحية بالطريقة التي تدعو المتفرج ان يقتنع بما يقدم من أصوات وحركات مشابهه للواقع المشار اليه مع إضافة قيم دالة لا تقلل من شأن تلك المشابهة باعتبار ان المسرح يتجاوز الواقع لتحقيق قيم إنسانية ، وجمالية بذات الوقت ،ويأتي عرض مسرحية (الخاطف والمخطوف) من حيث المبدأ ضمن هذا الاتجاه والتصور، حيث يعتمد في حكايته على واقعة حياتية شخوصها ذات سمات مميزة (ملموسة) تعيش وطأة ظروف خاصة (طبيعية ، اجتماعية ، نفسية) ويرتكز العرض في معطياته الكبرى على سلطة المكان وهيمنته في طبيعة بناء الحدث (دراميا) وفي نمو وتطور صراعه من خلال تفجير مشاعر كلا الشخصيتين (الرجل والمرأة) وما تفرزه تلك المشاعر من متناقضات في السلوك الخاص والعام لمواجهة مثل هذا الموقف (الاختطاف بالنسبة للفتاة وبالنسبة للرجل اجتماعه مع امرأة تحت سقف واحد) ،فيبرز لدينا هذا التناقض بين الدافع والفعل ، والشخصية والمكان ، والمشاعر والفعل[٢٠] . وبالتالي يتحدد بفعل هذه المتناقضات وتلك السلطة ، شكل ونوع المحاكاة وأسلوب الأداء (الصوتي والحركي) ٠ ولابد من الإشارة هنا الى أن المخرج في هذا العرض وكما اعتاد

في اغلب أعماله المسرحية[٢٠]، اعتمد على (النشاط الإلقائي) في عملية نمو وتطوير وتصاعد الفعل الدرامي ، وان تسيد الإلقاء عنده يعد عنصرا دراميا حاسما ٠ غير أن نشاط احد أنساق عملية الأداء بشكل منفصل ، يعني عدم اكتمال الصورة أو المعنى ، فالتوافق يبنى من تآلف وتفاعل انساقا مختلفة ، قد تكون متضادة لتكوين وحدة دالة مركبة تقنيا وجماليا٠ ولتحليل بنية أداء الممثل في هذا العرض سنجزأ أنساقه (معرفيا ومنهجيا) وفقا لتقسيم (كافزان)[٢١] ، والمنطلقات التنظيرية التي اشرها الباحث ، للوقوف على طبيعة تشكيل منظومته الصوتية والحركية كأنساق دالة ومن ثم رصد علاقتهما عبر حالات توافقهما وتضادهما مع مراعاة تزامن كل نسق منها مع بقية أنساق العرض ككل موحد ٠

الوحدة المحللة : تتلخص فكرة هذه الوحدة بمحاولة الفتاة في التخلص من مأزق (الاختطاف) وعدم تمكنه من النيل منها والا فان مصيرها محتوم بالبقاء معه في السرداب المظلم الى ما لانهاية حيث لا يسمعها احد وفي ذات الوقت تعتبر هذه الوحدة كاستهلال للتعريف بشخوص العرض والكشف عن سماتها الطبيعية والاجتماعية والنفسية ٠ فالفتاة (المخطوفة) في قمة نضوجها العضوي والنفسي ، تنتمي لعائلة تتمسك بالأعراف والتقاليد ولها مركز اجتماعي مرموق ، على النقيض من الرجل (الخاطف) فهو ضخم الجثة خشن التعامل شديد القسوة ذو ملامح حادة ، يعاني من مشاكل نفسية ، متمرد مقطوع الصلة ، منعزل يتصرف بعكس مايعلن٠وما على الفتاة إلا أن تجابه هذه الكتلة المتناقضة من الأفكار والسلوك والمشاعر ، لتتصرف حيال ذلك مستخدمة كافة الوسائل للتخلص من هذا المأزق فتلجأ أولا الى المجابهة المباشرة ومحاولة إقناعه بالعدول عن الأفكار التي تراوده ، ولكن دون فائدة فتلجأ الى الحيلة محاولة استغفاله والبحث عن مخرج للهرب فتطلب منه أن يجلب لها ما يخفف عنها (الصداع) طالما انه يفكر بها كزوجة المستقبل لكن دون فائدة فلا منفذ في السرداب غير الباب الحديدي الذي أغلقه بإحكام خلفه عندما خرج ليجلب لها ما يخفف عنها (الصداع) ٠ ومما تقدم فان طبيعة شخصيات العرض يحكمها الجانب (السيكولوجي) بالدرجة الأولى فتعتمد في ذلك البناء على عنصر التضاد ، تضاد الأفكار (الرجل / المرأة) وتضاد (الأفعال / الأقوال) لكليهما معا ، ولكل منهما على انفراد ٠ ولتحقيق ذلك فنيا لابد للمثل من إدراك :

أولا : أسلوب محاكاته لتلك الشخصية ٠

ثانيا : أنساق تشكيل أداء منظومته (الصوتية والحركية)

ثالثا : علاقاتهما التركيبية وأسلوب الأداء مع أنساق العرض الآخر ٠

وبحسب تصنيف (كافزان) لأنظمة العلامات ، سيحلل أداء الممثل بما ياتي :

أولا : أنظمة العلامات الصوتية :

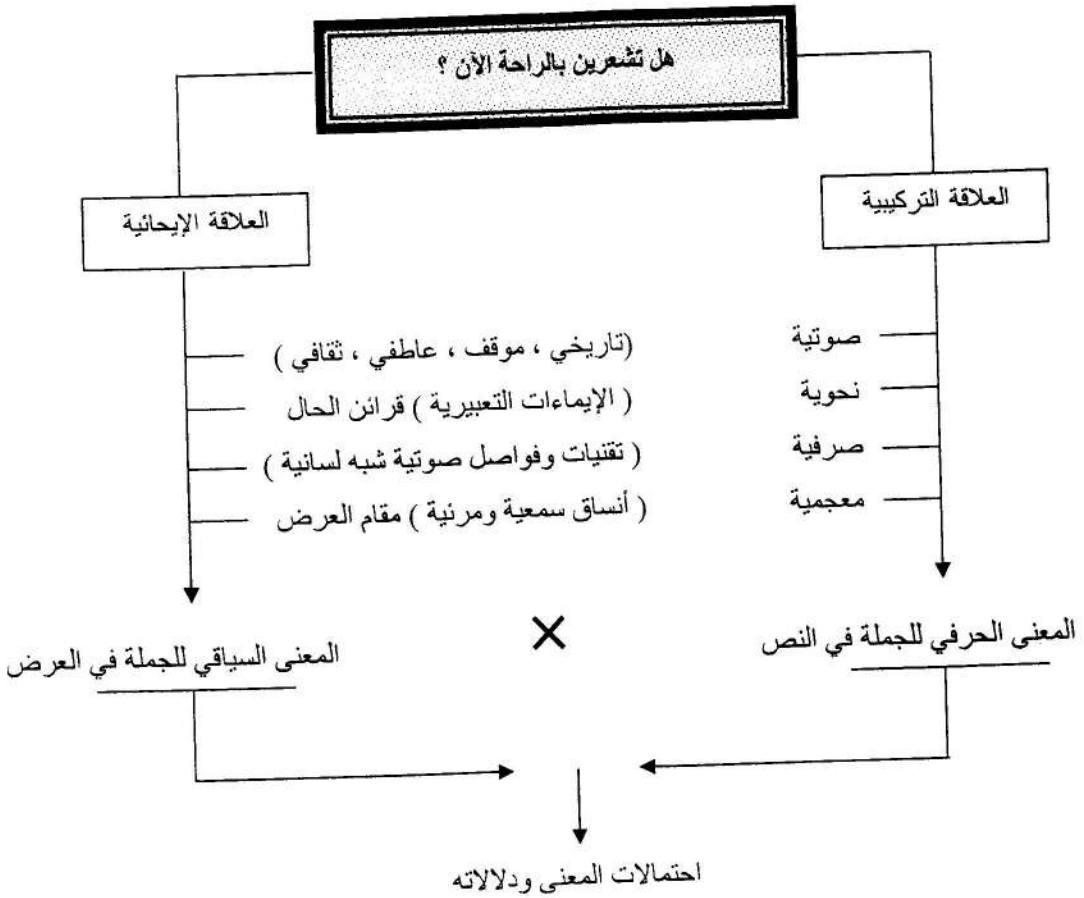
إن البنية اللغوية (المنطوقة) لدى الممثل في هذا العرض قد اعتمدت (النشاط الإلقائي) كوسيلة للتعبير عن أفكار الشخصيات ومن هذا المنطلق جاء تركيز الممثل في عملية الإلقاء على النطق السليم باعتباره أهم المقومات التي يجب أن يحققها الملقي ، ليتمكن من التعبير بوضوح ومتعة لما هو مكنون داخل الكلمات المنطوقة ٠ وهذا يتطلب من الممثل الإلمام بلغته (كفاية لغوية) وان يمتلك مرونة فائقة في أعضاء النطق ٠ غير ان هذا الأمر يجب ان لا يسقطه في المبالغة والمغالاة في الضغط والتشديد على الكلمات بدون مبرر ، فهناك ما يخص البنية الوظيفية (الأدائية) باعتبار ان التعبير اللغوي في المسرح هو بنية مركبة ليس فقط من رموز الخطاب النصي ، وإنما من رموز ودلالات أخرى قد لا تستوعبها بنية اللغة التقليدية (الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية) ، فلا بد ان يلتقي الميدان اللغوي بالميدان الفني / الجمالي ، وان لكل جملة تركيب خارجي (شكلي) وتركيب داخلي (باطني عميق) لابد للمثل من إدراكه في عملية النطق باعتباره حاملا للعلامة اللغوية وباثاً لها وفق نسق من الإشارات الصوتية (اللغوية وغير اللغوية) وهذا يتطلب معرفة بأصول عمل البنى التقليدية التي تنسجم وأسلوب الأداء الفني والجمالي غير ان اللغة المنطوقة في المسرح ، إنما تنطلق من تلك البنى التي تحدد لنا المعنى الحرفي للجملة ، ولا تقف عند

حدودها الضيقة ، فالخطاب السمعي للممثل يتكون من تظافر الاتصال اللفظي بالاتصال غير اللفظي بما يتضمنه من مميزات وفواصل ومشخصات صوتية مرافقة اوبديلة أو مستقلة عن الكلام أو الأشياء التي لها وظيفة تعبيرية دالة ، خاصة المواقف الانفعالية (العاطفية والنفسية) وان إهمال الممثل للمستوى الثاني في بناء اللغة (المستوى الأدائي) واقتصاره على المستوى الأول منها فقط (الكفاية اللغوية) بما يحقق له المعنى الحرفي الظاهر / البسيط للجملة المنطوقة ، يفقد العرض عموما والممثل خاصة حيويته في تفسير وتأويل ما يطرحه من أفكار عبر الإيحاء ويغلق منافذ الاستدلال على المعاني الخفية باعتبار أن لغة المسرح ، لها خصوصية كونها لغة اشارية ، جمالية ، مشفرة ، ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الداخلي للخطاب المرسل وتنوعاته ، مما يتطلب منح المتلقي فرصة للتأمل والقراءة والتأويل ، فلا يوجد استعمال للغة (متطابق) مع حقيقة المشار اليه ماديا الى درجة النسخ ، فكل استعمالات اللغة في المسرح هي تفسيرات وإشارات للحقيقة ، يسعى الممثل للكشف عنها لإثارة فكرة ما ، غير أن الممثل في هذا العرض لم يستثمر ذلك ، أي انه لم يستثمر مكونات الخطاب السمعي بشكل يتيح له فرصة تعميق بنية ذلك الخطاب . فاقتصرت بنية منظومته الإلقائية على مطابقة جملة النص بمعناها البديهي ، الحرفي ، البسيط (المعجمي) ، ولم يفصح عن أية قراءة جديدة خارج حدود ذلك المعنى بسبب عدم استغلال البنى الوظيفية (الأدائية) ، وسياق الموقف ومدعمات الإلقاء التقنية (شبه اللسانية) التي يمكن عن طريقها بث دلالات ورموز لا تتعارض ودلالات اللغة ذاتها طالما أن التركيب هو السمة التي تقود الى إنتاج المعاني سواء على صعيد المفردة أو الجملة أو الحوار ككل . وهذا بدوره يتطلب من الملقي (الممثل) استثمار جميع الأبنية الصوتية وأدواتها (المكونات الصوتية التركيبية وفوق التركيبية) المتمثلة بـ (تغيرات قوة الصوت وطبقته وسرعة الإلقاء ومسار النغم وأسلوب النبر والوقف والتنويع) لإنتاج الدلالات ، حيث تدفع العلامات الصوتية دلالة انفعالات الأشخاص في الحياة الاعتيادية الى أقصى قدر يعبر فيها الفرد عن احساساته اللاشعورية التي ينتجها موقف معين ، فتنظم الكلمات انعكاسا لفظيا لتلك الحالات حتى إن بعض اللحظات قد تفرغ تماما من اللفظ الكلامي وتصبح مفردة لذاتها كافية بمدعماتها الصوتية الى تجسيد عمق الانفعال الذي تمر به الشخصية ، فان تلك العلامات في المسرح تبنى إراديا فتظهر علامات شعورية مصطنعة تجسد نوع ودرجة انفعال الشخصية وتقوي الشفرة الدلالية التي تحوي اللغة فتصبح منظومة الإلقاء ساندة للحوار الدرامي ، بل ان شروط العرض تحتم توجه العلامات الصوتية لتشكل دالا محسوسا معبرا عن شتى التغيرات الانفعالية للشخصيات وبما يضفي بناءا منطقيا على مسار الحدث وانضباطه عبر الحبكة . والالقاء باعتباره علامة دالة مركبة حاملا لجمل العرض المسرحي ، لابد أن يتجه الى ذات التتابع والترتيب الذي يخلق الخطاب في الوحدة بذاتها وان يتخذ مسارا بنائيا متسلسلا على وفق مسار منطقي من خلال استثمار مكونات النص اللغوية وتفجير دلالاتها حيث أن " التعاقب الإيقاعي ، في الوزن أو في النطق أو العروض ، يمكن أن يعني تغييرات في المشاعر أو في المزاج "[٢١]، أي أن توظيف الإلقاء كعلامة تعبيرية يتطلب من الممثل فحص جملة الحوار وتراكيبها ومعرفة دوافع إنتاجها للكشف عن بنيتها (العميقة) ضمن السياق النطقي ، إضافة الى تحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتحاورة ، وعلى وفق التغييرات الصوتية المرافقة لإنتاج الحوار ، وبتنوعه تتنوع مكونات منظومة الإلقاء وبالتالي تتنوع الدلالات ، فـ :

أشكال لغوية (النص) ← مكونات وأبنية صوتية
(تركيبية وفوق تركيبية) ← دال سمعي (صوتي)

حيث تبرز المقومات (فوق التركيبية) الوظائف الدلالية لوحدات الحوار المسرحي ، الا ان المنظومة الالقائية للعرض جاءت رتيبة المستوى الفني والدلالي ، فالنغمات جميعها جاءت عالية ، مفتوحة (مقامية) لم تتخلله اية مسارات نغمية (خالية من النغمات المهموسة او الواطئة)

الا بما ندر ، فتوارت بذلك الطاقة التعبيرية لتقنيات الالقاء واختفت توابعها الصوتية ومشخصاتها باتواعها (المرافقة او البديلة او المستقلة عن الكلام او الاشياء) بوصفها علامات دالة تزيد من القدرات التعبيرية للجملة المنطوقة فضلا عن طاقتها التنغيمية التي تدخل وترتبط بدورها في علاقات تركيبية مع العلامات البصرية لتشكل مؤشرا كينزيا (kinesic marker) وبروكسيميا (proxemies) ، فلو حللنا جملة ما من هذه الوحدة ورصدنا اسلوب وطريقة القاءها من حيث علاقتها (السنتاكمية والإيحائية) ، لوجدنا القدرات التعبيرية الكامنة وراء عملية الالقاء التي اغفلها الممثل بعدم استغلاله لعلاقات السياق والايحاء بها عبر المكونات الصوتية التعبيرية (شبه اللسانية ، وكما يأتي :



١ – مجموعة عناصر الجملة + القواعد التقليدية =
مدلولها البديهي (السؤال عن الراحة)
٢ – مجموعة عناصر الجملة + موسيقى اللفظ =
(احتمالات المعنى ودلالاته) =
استفسار عن الحال الجديد =
تأنيب =
الشعور بالانتصار =
سؤال عن موقفها من الاختطاف

ان هذا التجاور ما بين الجملة وعلاقاتها الايحائية يحول دون وقوع العلامة اللفظية في أسر سطحية مدلولها البديهي وهو (السؤال عن الراحة) ويثير التقابل بين شقي البنيتين (السنتاكمية والايحائية) تساؤل المتلقي ولا يكتسب التجاور معنى الا في حالة ادراجه في سياق معين . فمتطلبات السياق قد تقتضي تحولات نبرية تخدم الدلالات التي يرمي اليها المتكلم ، فوظيفة النبر هنا تعبيرية انفعالية وان اختلاف موقعه من الجملة أو الكلمة قد يعطي معنى ودلالات مختلفة فليست الكلمات في لغة المسرح حاملا وحيدا للدلالات ، فالوقف او الصمت يمكن ان يمثل علامة مهمة دالة في منظومة الالقاء وتنوع صفاتهما وازمانهما ليحملان فعلا دراميا او نفسيا ملئ بالمعنى ، في حين كان اداء الممثل لهذه الجملة في هذا العرض مقتصرا على المعنى الظاهر بسبب تأكيده على بنيتها (التقليدية ، القواعدية) وعدم استثماره للعلاقات الايحائية التي تحدده الصورة الذهنية المتخيلة عبر المعنى الوظيفي للجملة عبر الاستعانة بتقنيات الالقاء وعناصره ومقوماته (شبه اللسانية) من منطلق دلالي لبناء تفسير جديد لذات الملفوظ ، حيث ان (التوافق) بين التنغيم والسرعة والقوة والنبر ، هو الذي يحقق الاختلاف في صيغ الالقاء من (استفهام الى تهكم الى سخرية الى توسل الى طلب أو رفض ... الخ) فباقتران تلك العلامات تتولد العلامة الشاملة المصطنعة المعبرة عن درجة التوتر الانفعالي حتى يمكن للممثل ان يجعل من تنفسه (الشهيق والزفير) علامة دالة ذات قيمة تعبيرية ، كما تصبح سرعة الالقاء علامة دالة بذاتها قد ترافقها اصوات غير واضحة المعالم بقصدمن الممثل كعلامة على الاضطراب النفسي . وبعد ان طبق هذا التحليل على معظم جمل العرض ، اعطى الباحث مؤشرا على ان المنظومة الالقائية لاداء الممثلين اتسمت بالرتابة والوتيرة الواحدة المتكررة مما يعطل لدى المتلقي عنصر التاويل ، اضافة الى شعوره بالملل . فالتقطيع جاء لدى الممثل على قاعدة (خير الوقوف على ما يحتمه المعنى / الظاهري) واشارة الى انتهاء الجملة ليبدأ الممثل المقابل بألقاء جملته هو الاخر ، دون اعطاء فرصة لظهور أي معنى مجاور لما تظهره الجملة المنطوقة من خلال ما يرافقها من فواصل ومشخصات أو تعبيرات وإيماءات صوتية فلم يلجا الممثل مثلا الى الوقف الفني (السيكولوجي) الذي كان يمكن أن يعزز من فعله النفسي خاصة وان مسارات الحدث الدرامي اتخذت في تركيبها جانبا نفسيا اعتمد مبدأ التناقض باعتباره من الوسائل التي يلجأ اليها الممثل لرسم علامة صوتية ذات تأثير مغاير لمرجع الملفوظ ، في حين اعتمدت البنية الإلقائية لكلا الممثلين على إيقاع سريع ثابت (التمبو) اتسم بالضرورة الإعلامية أكثر من كونه عصب بناء الأفعال النفسية خاصة وان أفعال كلا الشخصيتين اتسمت بالطابع النفسي . فاقتصر في محاولة تصعيد أفعاله أو تهدئتها على رفع أو خفض الطبقة ، غير أن ذلك لم يخفف من الرتابة في شيء ، فتألف الإلقاء من نغمات عالية متلاحقة سريعة ، وسريعة جدا شكلت ثقلا على أذن المستمع ، حيث لم تترك له فرصة الاستدلال على المعاني الخفية ، فتساوى المسار النغمي للإلقاء عند كلا الشخصيتان (الرجل الخاطف والمراة المخطوفة) مما انعكس على طبيعة تشكيل علاقاتهما الاجتماعية والنفسية الذي قاد الى تشويش تلك العلاقة وعدم نضوجها إضافة الى ضياع الكثير من القيم والأفكار والمفاهيم على المتلقي بسبب صعوبة فرزها وضعف إشاراتها أو شفراتها أو دلالاتها .لقد توقفت آلية اشتغال النغمات عند أشكال معينة ومحددة ومكررة فجاءت مساراته النغمية (صاعدة ونازلة) بشكل هندسي متساوي المسافات (متكرر) رغم اختلاف بناء وسلوك الشخصيتان وطبيعتهما الاجتماعية والنفسية ، بل وحتى (الفسيولوجية) مما

تسبب في تعطيل الإنتاج الدلالي والتنوع التعبيري . حيث أن اعتماد هذا المسار على البدء بدرجة صوتية مستوية ذات إيقاع سريع تقطعه ارتفاعات صوتية (تصادمية) عالية وعالية جدا ، وغالبا مفاجئة ، ومن ثم يعود مرة أخرى على نفس الوتيرة ليستمر في درجة الإيقاع نفسها والطبقة الصوتية ونغماتها المتكررة في جميع وحدات ومشاهد العرض . مما أدى الى تراكم المدلولات اللغوية وتعطل القدرة التاويلية للمتلقي ، وذلك ولد حدة صوتية ابتدأت ببداية العرض وانتهت الى ما قبل (الدقائق الأخيرة من العرض) ، حيث اتسمت تلك الدقائق بنغمات ناعمة (هادئة) مستوية وواطئة الى درجة إيقاع متوسط بطئ السرعة مصحوب بوقفات فنية (محدودة) ومن ثم تصاعد تدريجي للإيقاع حتى نهاية العرض . لقد فقد (النشاط الإلقائي) في هذا العرض طاقته التعبيرية بوصفها علامة دالة ، لأنه توقف عند حدود المسارات النغمية (المقامية) ، فلم يكن فيه التوزيع النغمي (الصوتي) ذو وظيفة علامية ، وإنما كان توزيعا قسريا تقليديا ثابتا لا تنوع فيه ، فلم يستغل أو يوظف الممثل قدراته الصوتية ومكونات منظومته التعبيرية من خلال تغيير في درجة الصوت ونوعه وشدته ومساراته النغمية ، بما يتلاءم وطبيعة الشخصية وتطور موقفها الدرامي وصراعها النفسي بهدف تحقيق إرسال دلالي متنوع باعتبار أن التنوع في الإلقاء يظهر من خلال تالف (توافق) جميع تلك المكونات والمدعمات الصوتية التعبيرية ، فهي تعطي للصوت المنطوق مرونة في بث المعاني والدلالات وتتركب بانسجام وتزامن لتعطي تنغيمات مختلفة للكلام وتحرره من معناه الظاهر (الحرفي) وتقربه الى فعل الموسيقى ، فالطبقة الكلامية تتماثل مع تنوع الطبقة الموسيقية ، وسرعة الكلام تنسجم مع الإيقاع الموسيقي ، فالطبقة الكلامية تتماثل مع تنوع الطبقة الموسيقية ، وسرعة الكلام تنسجم مع الإيقاع الموسيقي ، أما التشديد فهو الضربات الموسيقية التي توضح كلمة معينة أو عبارة . لذا فان ضعف نشاط هذه العناصر أو العلامات في الأداء الصوتي للممثل قد جعل المنظومة الإلقائية بكاملها رتيبة ، مكررة ، ثابتة النغم ، مرتبطة بالمعنى الظاهر . وعليه فان سياق المنظومة الإلقائية في أداء كلا الممثلين في هذا العرض اتخذ الشكل الآتي :

م – م = امرأة مقيدة

ر – ح = رجل حر

× = وقف منطقي

ثانيا : أنظمة العلامات الحركية :

إن اللغة الحركية باعتبارها علامة كبرى تبنى من خلال تركيب وحداتها البنائية التي تشتمل على (حركات موضعية ، وحركات انتقالية) وهي علامات بصرية (زمانية ومكانية) تصدر عن الممثل والتي ترتبط بدورها بعلامات أخرى داخل وخارج نطاق أداءه .

١ – الحركات الموضعية :

وتشمل هذه الحركات إيماءات ملامح الوجه وإشارات أعضاء الجسم المختلفة في حدود المجال الحركي للممثل ، والإيماءة هي " حركة ما في أي اتجاه ، لا تتقيد بمستوى معين ولا (...) تعتمد على عنصر الوزن"[٢٢] ، وهي أشكال تعبيرية لا تستقيم بمفردها (مكبلة) ، أي إنها تحتاج الى سلوك يضاف الى وسطها وأولها واخرها ، أو عبرها كي يكتمل كيانها . وتعد إيماءة الوجه ، من أكثر العلامات اقترابا بالإلقاء وأكثرها دعما للعلامة السمعية حيث تتساوق في ذات ، أو عكس الاتجاه الذي يسلكه الإلقاء بتوافق وانسجام دلالي ، فهي تقوم باغناء التعبير الشعوري الذي يفرضه الإلقاء كـ (الحزن ، الفرح ، الألم ...الخ) ومختلف المشاعر والأحاسيس الأخرى .

فالإيماءة إذا ، في علاقتها بالمنظومة الإلقائية للممثل باعتبار أن قدرتها التعبيرية ترقى حين يرافقها التعبير الصوتي (اللغوي وغير اللغوي) ففي أحيان كثيرة تتآلف علامات التعبير الصوتي (غير اللغوي) بما يتضمنه من فواصل ومميزات ومشخصات صوتية بالعلامات الإيمائية لإنتاج علامات دالة كـ (الغضب ، المفاجأة ، الخوف ، والأحاسيس الجسدية ... الخ) وقد تؤدي هذه العلامات الإيمائية المرافقة للكلام الى مضاعفة التعبير ودلالاته أو الى إضعاف علامات الكلام أو نقضها ، لذا تعد (الإيماءة) عنصرا من عناصر الاتصال (غير اللفظي) وهي تعمل داخل الاتصال المسرحي لـ (الترخيم ، التعليق على ، التكرار ، تخفيف الكلام) على إن جميع تلك الوظائف إنما تتآلف مع بعضها (تزامنيا) لتتركب على وفق الضرورة الفنية والجمالية وبحسب طبيعة ونوع الموقف الدرامي ، فهي وان بدت طبيعية في الحياة فهي (إيماءة) اجتماعية على المسرح ، لأنها تقوم على الاتصال فهي (قول وفعل) في آن واحد ، حيث أنها " تقيم علاقة معقدة مع اللغة ، فهي متصلة بها جزئيا ، حيث يمكن ترجمة الإيماءة الى جملة (...) غير أن هناك من الإيماءات ما لايمكن التعبير عنه باللفظ "[٢٣] ، وبذلك فان الإيماءة على المسرح لاتقوم بوظائف مصاحبة أو استهلال أو إنهاء أو تأكيد الجملة فقط ، بل هي تتمتع بخطاب خاص بها دون أن يكون خطابها هذا مستقلا تمام الاستقلال ، حيث يبدو فيه العرض بوصفه نصا ـ تمثل الإيماءة جزء منه ـ لكنه جزء ذو بنية وذو معنى خاص به ، فهنالك من الإيماءات المستقلة التي لا ترتبط بالضرورة بالكلام وإنما ترتبط بمطيات الشخصية وانتمائها الاجتماعي أو النفسي ومما تقدم فان للإيماءة أهمية كبيرة ووظيفة تعبيرية تساهم في بناء منظومة الإلقاء لنقل وإيصال المعلومات والإشارات الى المتلقي ، وحين نأتي الى رصد تلك العلامات في أداء منظومة الممثل في هذا العرض ، نجد انه لم يستثمر بشكل فعال (تعبيرات وجهه) بما تتضمنه من (ارتسامات السعادة ، الغضب ، التواصل عبر النظرات ...الخ) فبدت وجوه كلا الممثلين باردة خالية من التعبير على الرغم من تعدد وتنوع المدلولات اللغوية (المنطوقة) وتغير وتطور مسارات الحدث الدرامي وتباين درجات الصراع واختلاف دوافعه ، وبما أن عدد شخصيات هذا العرض قليلة (شخصيتان فقط) وان مكان الحدث ثابت لا تغيير فيه ، وهو علامة ضاغطة على سلوك كلا الشخصيتين النفسي ، لذا فان من الطبيعي وعلى وفق أسلوب العرض أن يكون للإيماءة كعلامة دالة دور ووظيفة في تشكيل اللغة الحركية من خلال الكشف عن مشاعر ومقاصد الموقف الدرامي لاسيما تلك العلامات المستقلة عن الكلام (التعبيرات) والمرافقة للكلام أو البديلة عنه وعن الأشياء الأخرى . فلو استعرضنا بشكل عام بعض المشاعر والأحاسيس التي رافقت سلوك الشخصيتان منذ بداية العرض حتى نهايته لوجدنا ما يأتي :

الرجل الخاطف ـ القلق ، الرغبة الجنسية ، الحب ، الكراهية ، الشعور بالنقص ، عدم الانتماء لشئ ، الشعور بالاضطهاد ، الرغبة بتحقيق الانتصار ، الضعف ، القوة ... الخ .

الفتاة المخطوفة ـ الخوف ، القلق ، الضعف ، الانتماء الى العائلة والمجتمع ، الرغبة في الخلاص من سلطة المختطف .. الخ .

إن هذا الكم الكبير من المشاعر المتناقضة ، كان لابد له من وسائل تعكسه غير اللغة المنطوقة المرتبطة بالمعنى الظاهر ، وبما أن إيماءات ملامح الوجه هي الأقرب الى الإلقاء فانها ستصبح الوسيلة الأكثر تأثرا بتلك المشاعر إلا أن ما تبين من خلال المشاهدة التحليلية إن تلك التعابير عند كلا الممثلان لم ترق الى مستوى ابعد من كونها إشارات بسيطة لا بلاغة فيها (بديهية) بل تحول وجه الممثل بكليته الى فم للنطق فحسب ، ولم تعزز إيماءات وجهه نوع المشاعر أو معنى الكلمة المنطوقة . فصار يخفي وجهه بيديه كنوع من التعويض عن ضعف القدرات التعبيرية في إيماءات الوجه كـ (البكاء ، الضحك ، الألم ، الصراخ ، التعب ، الفزع ، القلق ... الخ) ، ولعل سبب ذلك إنما يكمن في كونه نتيجة تعطل العناصر (شبه اللسانية) التي من شأنها أن تحرك القدرات الإيمائية المساندة أو البديلة أو المستقلة عن الكلام ،

حيث تدفع العلامات الصوتية دلالة انفعالات الشخصية على وفق متطلبات الموقف وتبدلاته ، فقد تفرغ بعض الإيماءات الحركية تماما من اللفظ الكلامي وتستند على الإيماءات الصوتية ، فتصبح إيماءة الوجه مفردة قائمة بذاتها كافية بمدعماتها الصوتية على تجسيد عمق الانفعال الذي يعبر عنه الموقف الدرامي . وبسبب هيمنة العلامة اللغوية على العرض ، فان الخطاب الحركي للممثل جاء مكبلا ، مقيدا ، لا يتعدى كونه رد فعل مباشر للجملة المنطوقة (الاشارية أو الفعلية) وبما أن الخطاب الصوتي قد ارتبط بمدلولات اللغة (التقليدية ، القواعدية) ارتباطا ايقونيا ، لذا فمن الطبيعي أن تقتصر مدلولات الحركة هي الأخرى على تصوير البنية الظاهرة للجملة تصويرا ايقونيا ، تابعا ، مما تسبب في ضعف القدرات التعبيرية (الجسدية) لمختلف أعضاء جسم الممثل وتوقف نشاط فعلها الدلالي . وهذا يعني أن النظام الاشاري والإيمائي في أداء الممثل لم يكن مكتملا ولا متماسكا ولا منسجما ، فلم تلتحم المنظومة الصوتية بالمنظومة الحركية بما يجعلها قدرة تعبيرية دالة . فقصور إنتاج الدلالة وعدم توافق وانسجام المنظومتان مع هدف المنجز ، ومع أسلوب الأداء المرتبط بالناحية الجمالية بشكل وطبيعة المعالجة الإخراجية التي انطلقت من محاكاتها لشخصيات العرض محاكاة (ايقونية) من الدرجة الأولى ، الأمر الذي جعل الممثل فيها يهتم بعكس الجوانب (السنتاكمية) فقط وإهمال الجوانب الإيحائية ، وبذلك أصبحت جميع أشكال ورموز منظومته الأدائية دوال جامدة غير منتجة لان العلامة المسرحية إنما تتمظهر بشكلين : (سمعي ومرئي) لتنتظم على وفق نظام العرض التركيبي تزامنيا ، وان إزاحة احد أركان تلك المنظومة الأدائية ، ليس إضرار في القدرة الإنتاجية الدلالية فحسب ، وإنما هو إضرار بجميع الأنساق الأدائية للممثل ، بل وبجميع أنساق العرض المتزامنة معه فلم يبني الممثل حركته الموضعية لكي يملأ مجاله الحركي بكتله حيوية متفاعلة مع الإيماءات والإشارات والحركات مع ما يتلفظ به أو ما يشعر به من انفعالات ، بل هو لم يوظف ذلك ليقدم لنا شرحا لموقف وحالة الشخصية النفسية عبر استحضار تلك التأشيرات الحركية (الموضعية) التي قد لا ترتبط مع الملفوظ بعلاقة سببية مباشرة أو متطابقة تطابقا ماديا (ايقونيا) ، باعتبارها الجسر الذي يحول ويولد مدلولا جديدا أو يشير الى الحالة ، بمعنى أن كل حركة أو إشارة أو إيماءة إنما تحفز في بناءها ، نسقا (صوتيا أو حركيا) آخر عبر إمكانية التوليد ، فهو حين يوظف جسده للتعبير عن محتوى الخطاب ، إنما يحقق بذلك علامات مرئية ساندة للعلامات الصوتية ، فتبرز الحاجة الى التالف (التوافق) العلامي المركب بين أنساق حركاته وإشاراته وإيماءاته (الموضعية) والمكونات الصوتية لتحقيق دلالات الخطاب المرسل ، فتصبح تلك الأنساق مؤشرا (كينزيا) يتوافق فيه نبر المفردة المنطوقة أو تنغيم العبارة مع حركة الذراع والأكتاف والتفاتة الرأس واتجاه النظر لتنشط دلالة ذلك اللفظ وتحقق التنوع الدال عبر تعالق كل من الإلقاء والحركة الموضعية في إنتاج ذلك المؤشر والاستجابة للمتغيرات في بناء تلك المؤشرات والانتقال بالحدث من مركزلاخر ومن قيمة اجتماعية الى قيمة نفسية أو العكس ، إنما يتطلب تنويعا في طبيعة الاستجابات الجسمانية . فلو أخذنا مثلا (حركة الاغتصاب) التي يؤديها ممثلا للعرض ، وحللنا معطيات بناءها التقني والجمالي لوجدناها إيماءات وحركات وإشارات موضعية خالية من أية إبانة دالة خارج حدود المعنى المألوف (الحرفي ، التقليدي) ، غير أن الإيماءة " بيان وتعبير وإيصال وتوضيح خصوصي للوحدة ، وهي كما يدعوها (ارتو) إشارة أو إنذار بلهيب النار ، فعندما يحدث الاتصال تتم المشاركة بالتجربة "[٢٤]، فهي لا تقتصر على الإشارة المباشرة للفكرة ومرجعها المنطقي (الايقوني) وهي ليست ترجمة حرفية لما يتلفظ به الفرد ، لذا فان مبعث الإيماءة أو الإشارة أو الحركة هو دواخل وأعماق الشخصية التي بوساطتها تنتج العلامات على المسرح حيث " إن أساس ــ البلاستيكا ــ ليس الحركة الظاهرية المرئية بل حركة الطاقة الداخلية اللا مرئية "[٢٥] ، فالممثل بعملية أداءه في هذا العرض لتلك الحالة أو الفكرة أو الفعل بأسلوب (ايقوني) من الدرجة الأولى

كصورة (فوتوغرافية) للفعل الحياتي ، جاء أداء فقيرا (تقنيا وجماليا) حين ذهب الى تصوير الفعل بما يوازيه من حركة (موضعية) فسرها إلقاء بما ينطقه من حوار مرافق لها ، لم يذهب هو الأخر ابعد من شرح لما ينوي القيام به ، وهذا ما أغلق على المتلقي فرصة تأويل المشهد من خلال تفجير دلالاته الفلسفية والجمالية فبالحركة (الكينزية) يمكن خلق التنوع الدال للعلامة السمعية ، حيث لا يستطيع الإلقاء أن يؤدي الوظيفة التأثيرية كاملة ، فنشاط الحركة الموضعية إذا في جوانب التأشير الدلالي اكبر من نشاط أي علامة مرئية أخرى من علامات العرض حين يضمها نظام تركيبي متوافق مع العلامة السمعية التي يصطنعها الممثل ، فـ :

دال سمعي (صوتي) ⟵ حركة موضعية (إيماءة ، إشارة ، حركة)

مؤشر كينزيا ⟵

٢ - الحركة الانتقالية :

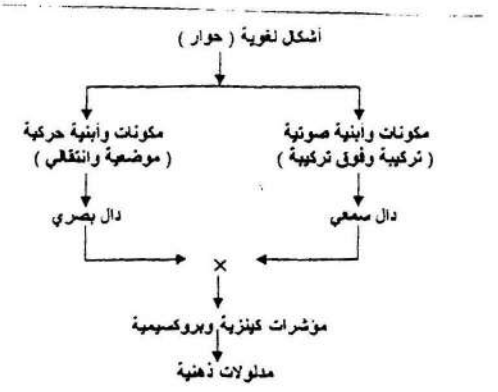
تتوقف مدلولات الكلمة في الحوار المسرحي على صورة لموقف أو حالة أو فكرة ما ، وقد يرسم المؤلف المسرحي تلك الصورة عن طريق الكلمة بجملة واحدة أو عبارة أو مقطع أو مشهد . إما ما يأتي بعد ذلك فهي تفاصيل متكررة لتلك الصورة أو الفكرة ، لذا فان من المنطقي في المسرح باعتباره فن اختزالي ، حذف المتكرر منها أو النظر لهذه الجمل والعبارات من وجهة أخرى خاضعة لمعايير فنية وجمالية تفرضها المعالجة الإخراجية ، وبالتالي أسلوب أداء الممثل . وذلك في محاولة ربط الصورة الكلامية بصورة حركية تعبيرية دالة بتركيب (متزامن) يساهم في بناء وبلورة الفعل الدرامي الذي يعطي لكل موقف أو حالة تبريرها وبواعثها . وان جسم الممثل بحركاته وتنقلاته وبناءه التشكيلي يتحول من صورة الى أخرى ومن تعبير الى آخر وصولا لتحقيق نوعية التحول الذي يبرز الكثافة الدلالية والمحفزات الناتجة عن توليد دلالة جيدة عن طريق التشكيل الحركي الذي يعد نظاما علاميا يكشف عن دواخل الشخصية بصيغة تعبيرية تكشف بدلالتها عن كل الأفعال والأفكار التي لا تستطيع (اللغة المنطوقة) وحدها عكسها أو التعبير عنها بشكل تام كحالات (الخوف ، الفزع ، الإثارة ... الخ) بما يتلاءم مع الحالة الشعورية المراد إيصالها للمتلقي ، وتعد الحركة الانتقالية على المسرح من العلامات المتزامنة مع العلامات الصوتية في أحيان كثيرة لما لها من حيوية وما تضفيه من فعالية ، حيث تساهم الى حد كبير باقترانها بعلامات (الإلقاء) في بناء الوحدات الإيقاعية المتتالية التي يرتكز اليها الممثل في أداءه لخلق صورة متحركة متناسقة مع الصورة الصوتية وكشف الدلالات النصية وبثها في وحدات خطابه المرسل وتشكل الحركة الانتقالية في العروض (الواقعية) فعل مساعد على تقوية شفرة العلامة السمعية وتكشف عن دلالات الإلقاء من خلال النظام الذي تشكله الوحدة التركيبية لأداء الممثل ككل موحد . فكل ملفوظ حين يعطيه الإلقاء قوته التعبيرية فان الحركة تزيد من فاعلية تلك العلامة وإيصال دلالاتها ، وحين يتلون قول الشخصية تتلون حركته لتشكل نسق منسجم دال عبر شكل ونوع تلك الحركات وانسجامها مع طبيعة الشخصية أولا والموقف الدرامي ثانيا ، أي انه يجب أن يتوافق الفعل التعبيري للحركة مع فعل منظومة الإلقاء التي بها يعلن الممثل عن حيثيات الموقف ودلالاته الفكرية والفنية والجمالية .وفي هذا العرض جاء هذا النوع من الحركات (الانتقالية) كسابقها من الحركات (الموضعية) ، مكبلة ، مقيدة (كلاشية) منوطة بهيمنة العلامة اللغوية (النشاط الإلقائي) على الأداء بشكل عام . فهي لم تتعدى كونها حركات مباشرة ، تابعة لمدلولات اللفظة البديهية ، البسيطة (الايقونية) ، بل جاءت اغلب تلك الحركات خالية من الدلالة ، معطلة ، فهي (حركة من اجل الحركة) محاولة للتخلص من الرتابة في (الشكل والمضمون) ، والملل الذي بدأ يتسرب في أثناء العرض لـ (الممثل والمتلقي) على حد سواء ، خاصة وان المعالجة الإخراجية لم تلجأ الى اختزال ما هو فائض وحذف ما هو مكرر من اللغة المنطوقة وتعويض الصورة اللغوية بصورة حركية (فنيا وجماليا) كنوع من المعالجة للقضاء على الرتابة . فتحولت حركات الممثل الانتقالية الى حركات (ميكانيكية) خالية من الشعور ، ضعيفة

الدلالة إن لم تكن معدومة ، ومما زاد من روتين تلك الحركات هو عدم إسنادها من قبل الممثل بمدعمات تعبيرية (صوتية - لسانية وشبه لسانية - وحركية موضعية " إيماءة ، إشارة ، حركة ") لذا فان حركات كلا الممثلين بدت وكأنها (تقديمية) اخذ المتلقي بقراءتها مسبقا قبل أن يؤديها الممثل بسبب سماتها (الفنية والإجبارية) بينما غابت عن أداءه الحركة الانتقالية (الانعكاسية) المرتبطة بالشعور والفعل الداخلي للشخصية ، التي كان يجب أن تأخذ حيزا كبيرا لما تشكله من قيمة (سيكولوجية) في بناء أفعال شخصيات العرض . كما اتخذت تلك الحركات (الانتقالية) في شكلها واتجاهها الخطوط المستقيمة التي ترتبط بالدافع القوي ، البسيط ، حيث يقطع الممثل خشبة المسرح بمختلف الاتجاهات باقل طاقة وزمن وبصورة مباشرة دون تعقيد او عوائق مادية و معنوية ، وهي من الاشكال الحركية الفقيرة جماليا حيث " اذا كانت الدوافع قوية وبسيطة ، كانت الحركة مستقيمة ، والعادة أن يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة "[٢٦] مما تسبب في ضعف الدال البصري بشكل عام وبالتالي سقوط أداء كلا الممثلين في فخ الرتابة خاصة وان هذه الحركات (المستقيمة) شكلت النسبة الأكبر من تحركاتهما الى الحد الذي جعل جميع المشاهد متكررة بصريا ، لا فارق بين حركة فعل معين عن آخر في أكثر الأحيان . كما إن عدم تعامل الممثل مع حيثيات المكان وعدم استغلال موجوداته خاصة من قبل (الرجل) أضاف ثقلا على طبيعة تلك الحركات ، من حيث ضعف أهدافها وعدم تنوعها شكلا ومضمونا ، فأهملت الكثير من الأماكن كـ (عمق وجوانب أعلى الخشبة ، بل وحتى فضاءها) .أما الحركات الانتقالية (المنحنية والمتعرجة) التي أهملها الممثل والتي تمتاز بارتباطها بعلاقات متعددة مادية ومعنوية تفيد الحالات الشعورية وتعقد الانفعالات كـ (القلق ، الخوف ، التوتر .. الخ) وهي تحتاج الى طاقة وزمن اكبر ، لذا فهي ذات قدرة تعبيرية دالة اكبر من سابقتها حيث " يخضع هذا النوع من الحركات الى قيم ودلالات تجتمع فيها العلاقات نحو الشئ وضده في وقت واحد "[٢٧]. وقد لا تتطابق هذه الحركات مع الحالة النفسية للشخصية في موقف ما تطابقا ماديا (فوتوغرافيا) من الدرجة الأولى في حين أن العرض وأداء الممثل فيه كان أكثر حاجة لمثل هذا الشكل من الحركات الانتقالية لما تعكسه من إثارة وغرابة وتعبير عن شدة الانفعال وتعقد الموقف الدرامي والنفسي . وان إبعاد أو قلة استخدام هذا الشكل من الحركات قد اضعف قدرات الممثل التعبيرية في إيصال الكثير من انفعالاته أو أفكاره الأمر الذي عطل لديه التنويع البصري عبر تعطل تشكيله الحركي ،وعدم تجانس نسق علاماته مع أنساقه الأدائية (الصوتية) . فنسق العلامة السمعية والمرئية في لحظة ما يشكل دالا مدركا بالاتفاق لمحتوى الرسالة وما يعد مؤشرا (بروكسيميا) ، مسافيا ، تقريبيا ، بونيا ، يتحقق بالتالف العلامي . فاذا ما تحركت إحدى شخصيات العرض باتجاه الأخرى بمسافة (بعيدة أو قريبة)[٢٨] ، فان المتلقي حينها يدرك نوع العلاقة القائمة بينهما بتنوع تلك المسافات لأنها تعكس بذلك أفكار ومشاعر الشخصية دون التصريح بها علنا ، من قبل الممثل . فهي إذا مؤشرات تعين المتلقي في تفسير وتأويل الموقف الدرامي ، فـ :

المؤشر الكينزي+ الحركة الانتقالية ← مؤشرا بروكسيميا

وفي مثل هكذا عرض تلعب تلك المؤشرات أهمية ودورا كبير خاصة وأن مراحل بناء الموقف النفسي لكلا الشخصيتان في العرض متغيرة وتتباين بحسب تطور طبيعة الصراع والموقف الدرامي وتغير معطياته الفكري والنفسي . كثيرا ما تظهر هذه المؤشرات (البروكسيمية) قبل أن تنطق الشخصية بحوارها لتعلق عن أفكارها ومشاعرها . وهذه الحركات الانتقالية ومؤشراتها إنما تكون الجو العام للفعل الدرامي الذي يعزز بدوره طبيعة وشكل الصراع القائم وتطوره . إلا أن ذلك لم يستغل في هذا العرض ، فلم يقيم (المخرج أو الممثل) وزنا لتلك المؤشرات في بناء الشخصية والمشهد الدرامي ، فبدت المسافات منفلتة لا دلالة فيها ، مما أدى الى حصر الصراع على خشبة المسرح فقط ، دون نزوله الى عين وفكر وقلب المتلقي ، بسبب ضعف القدرة التواصلية بين

الممثل والمتلقي (المرسل والمستقبل) وعندما تنقطع الصلة التي تقوم على أساسها اللعبة المسرحية ، تفشل الرسالة الفنية في تحقيق أهدافها الفكرية والفنية والجمالية ، فالتوافق بين جميع مكونات الأداء وأنساقه هو الذي يولد لنا المدلولات الذهنية ، فـ :



ثالثا - أنظمة علامات الهيأة : أما بما يتعلق ببقية الأنساق أو العلامات الأدائية الداخلة ضمن حدود الممثل (اللباس ، الماكياج ، التسريحة) غالبا ما تشكل هذه العلامات في العروض (الواقعية) أهمية كبيرة باعتبار أن طبيعة محاكاة الممثل لشخصية الدور من نوع المماثلة (الايقونية) بمختلف درجاتها ، حيث تقوم بتقريب شكل الشخصية الى المرجع (طبيعيا واجتماعيا ونفسيا) وإضفاء الهيئة الدالة عليها لتحقيق عناصر الإيهام ومتطلبات الإقناع ضمن أجواء اللعبة المسرحية . لذا فان جميع المتغيرات العلامية التي تحدثها تلك الأنساق ستقود بالنتيجة الى تحديد شكل ونوع وطبيعة الأداء الصوتي والحركي لتلك الشخصية وفقا لمسار العرض ، فصفات الشخصية الصوتية والحركية لابد وان ترتبط ارتباطا مباشر وغير مباشر بالمظهر والهيأة ، فاللباس في المسرح علامة مصطنعة يمكن عن طريقها بث الكثير من الرموز والدلالات التي تعكس نوع الجنس والسن والانتماء الاجتماعي والمهنة والحالة المزاجية للشخصية ، وكذلك يمكن ان تعكس حالات تعبيرية بما يتعلق بشكل ونوع الزي المستخدم ولونه . وكذلك هو الحال بالنسبة للماكياج والتسريحة ، التي هي علامات لا تتسم بالتغيير السريع كما يحدث بالنسبة للعلامات البصرية والحركية ، فهي من العلامات الثابتة التي يأخذ تغييرها اتجاها علاميا ذو دلالات جديدة . وبالتالي فان كل واحدة من هذه العلامات تدل وتدعم دلالة الاخرى بشكل دائم أو تتوافق معها . ولكن قد يحدث ان يعارض مدلول احدهما . مدلول التعبير الإيمائي (الصوتي والحركي) للممثل . إلا ان كل هذه الأهمية والوظائف التعبيرية لهذه العلامات لم تجد لها مكانا في أداء كلا الممثلين في عرض (الخاطف والمخطوف) فجاءت النتيجة معطلة بسبب عدم إعطاءها قيمة تعبيرية من خلال إبرازها أدائيا وربطها بأنساق منظومة الممثل (صوتيا وحركيا) بل ان لباس الرجل (الخاطف) جاء بعكس ما توحي لنا به الشخصية من أفعال نفسية وما تعيشه من وطأة ظروف اجتماعية واقتصادية ونفسية مركبة ومعقدة ، فلم يكن هناك أي رابط بين شكل اللباس أو لونه ومعطيات تلك الشخصية. وكذلك هو الحال بالنسبة للماكياج أو التسريحة . حيث اعتمد الممثل على ملامح هيئته الطبيعية دون إجراء أي رتوش أو تغييرات تذكر ، وهذا هو عكس ما يتطلبه منطق بناء هذا النوع من العروض الذي يعتمد بالدرجة الأولى على عنصر الإيهام . أما الفتاة (المخطوفة) فلم يكن اللباس أو الماكياج أو التسريحة ملائم لسلوك ومعطيات بناءها (الطبيعي والاجتماعي والنفسي) . وخلاصة القول ان جميع تلك العلامات قد غيبت ولم يكن لها دور تعبيري يذكر سواء كان هذا الدور (اشاري أو رمزي) ، باعتبار ان عمل الممثل المسرحي إنما هو نظام تكاملي يتحدى التقسيم المراتبي للمهارات (النفسية والعضلية والعاطفية والادراكية) وفقا لأهميتها وقيمتها . فكلها تنشط في تزامن أثناء عملية الأداء . فإذا ما غاب احد تلك الأنواع فان ذلك ينعكس مباشرة انعكاسا سلبيا في أداء الممثل لأنه يجعل الأداء فقيرا تعوزه الكثير من المفردات المكملة لمنظومة أداءه (الصوتي والحركي) ، فالتمثيل حين ستحقق على مستوى الإدراك العقلي فقط ، ينتج أداء مفتعلا خارجيا باردا ، أو يتحول الى كلمات مجردة لاتعبر عن مكنوناتها . والتمثيل الذي يتحقق على المستوى الانفعالي ، العاطفي فقط ، ينتج أداء (ميلودرامي) متضخم أو أصوات تنشج ببكاء زائف أجوف ، وإذا ما غاب

عنصر التحكم في الحركة على المستوى النفسي - العضلي ، فلن يستطيع الممثل بذلك ان يقوم بالتمثيل في الأصل ، وكذلك هو الحال بالنسبة الى بقية أنساقه الأدائية . وهذا يعني ان نظام الممثل نظاما تكامليا يرفض التجزئة اعتمادا على تحقيق بنائية متوافقة ، متجانسة تعمل كشبكة من العلامات الاشارية أو الرمزية بنظام اقتصادي موحد ، محسوب ، بعيد عن الفائض وتحديد المعنى ، وهذا ما يؤكد ان حصول أي تقصير في جانب معين يؤدي الى عدم توافق الأجزاء مع بعضها . ان هذا العرض بشكل عام وأداء الممثل فيه بشكل خاص قد اعتمد على النشاط (الإلقائي) والمقصور في بناءه على (البنية التقليدية) للغة المنطوقة فحسب ، بينما أهمل جميع بقية أنساقه الأدائية الاخرى ، سواء كانت صوتية اوحركية أو تابعة لهما (تقنية) ، حيث لم يربط الممثل بين جميع تلك الأنساق ربطا دلاليا بما يعزز منظومة أداءه تعبيريا ويمنح علاماتها أفقا للقراءة والتأويل (بالنسبة للمتلقي) ولو بنسب تتناسب وأسلوب الأداء وطبيعة العرض بشكل عام . وهذه إشارة الى عدم ائتلاف أو تجانس أو توافق أنساق منظومة العلامات الأدائية للممثل (صوتيا وحركيا) المتأتي من ، غموض العلاقات التركيبية والدلالية (نوعا وشكلا وطبيعة) ما بين الأداء وشخصية الدور .

نتائج البحث //

أولا - هيمنة اللغة المنطوقة على النشاط الإلقائي في أسلوب الأداء التمثيلي حيث ارتبطت الكلمة فيه بالمشار إليه ارتباطا (ايقونيا) من الدرجة الأولى ، وارتبطت اللغة هنا ببنية تقليدية ، قواعدية (صرفية ، نحوية ، معجمية) عبر تحليلها (السنتاكمي) للجملة المنطوقة ، دون إقامة أي اعتبار للبنية الوظيفية للغة ، مما حال دون استغلال الممثل للعناصر شبه اللسانية المرافقة للكلام أو التي تحل محله أو المستقلة عنه ، بشكل فاعل مما اضعف لديه القدرات التعبيرية ، الذي اضعف بدوره القدرات التاويلية للمتلقي .

ثانيا - اختلف أسلوب أداء الممثل من حيث طبيعة تشكيل المنظومة الصوتية والحركية بحسب طبيعة ونوع العلاقات التركيبية والدلالية ، ونوع وطبيعة العلاقة بين الممثل وشخصية الدور المسرحي وفق ما يأتي :

١- علاقة ايقونية - يحاكي فيها الممثل شخصية الدور محاكاة تستند في معطياتها على أساس التشابه أو التطابق أو التماثل (الصوري أو التجريدي أو الاستعاري) .

٢- علاقة اشارية _ يحاكي فيها الممثل شخصية الدور محاكاة تستند في معطياتها على اساس اللاتشابه أو التماثل (الفيزيقي) أو التجاوري .

٣- علاقة رمزية - يحاكي فيها الممثل شخصية الدور محاكاة تستند في معطياتها على اساس اللا تشابه واللاتطابق واللاتماثل واللاتجاور ، حيث يكون أساسها الوحيد هو الرمز أو الإيحاء بحقيقة المشار إليه كونه يشكل في اغلب الأحوال فكرة شمولية فلسفية كونية عامة

ثالثا - اختلاف القيمة الفكرية والاجتماعية والنفسية والفلسفية للمؤشرات (الكينزية والبروكسيمية) لأداء الممثل في العروض باختلاف أسلوب الأداء ، وفي الأداء التمثيلي تشكل تلك المؤشرات مقوما نفسيا واجتماعيا يعين المتلقي ويضعه موضع الإيهام .

رابعا - بسبب هيمنة الخطاب اللفظي (اللغوي) ببنيته التقليدية ضعفت العلامات الحركية لأداء الممثل في (العينة المختارة) حيث توقف الفعل الدلالي لها بسبب تلك الهيمنة ، فلم تكن العلامات الموضعية (الإيمائية والاشارية والحركية ووضعية الجسم) وظيفة متميزة من حيث التعبير الدال .

خامسا - لم يستثمر الممثل في أسلوب أدائه (في العينة) هيأة الشخصية بشكل فاعل كقدرة تعبيرية تساهم في إيصال المضامين وبث الرسائل الطبيعية أو الاجتماعية أو النفسية .

الاستنتاجات //

أولا : للغة المسرح خصوصية كونها لغة اشارية ، جمالية ، مشفرة ، ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الداخلي للخطاب المرسل وتنوعاته .

ثانيا : إن ربط الصورة الكلامية بصورة حركية تعبيرية دالة بتركيب متزامن يساهم في بناء وبلورة الفعل الدرامي

الذي يعطي لكل موقف أو حالة تبريرها وبواعثها ، لذا فان للغة المسرحية نظاما علاميا يكشف عن دواخل الخطاب عبر شخصياته بصيغة تعبيرية تكشف بدلالتها عن كل الأفعال والأفكار التي لا تستطيع اللغة المنطوقة ببنيتها التقليدية وحدها أن تعكس ذلك ٠

ثالثا : تتآلف جميع علامات الأداء (الصوتية والحركية) بمكوناتها ومدعماتها التعبيرية في شبكة مركبة تزامنيا على وفق نوع وشكل وطبيعة العلاقة التي تشكل رموز ودلالات رسالة العرض ٠

رابعا : تنشط المكونات الصوتية (فوق الفونيمية) في رسم رموز ودلالات الخطاب المرسل ، لذا فان إزاحة احد أركان المنظومة الأدائية للممثل صوتية كانت أم حركية ، ليس إضرار في قدرته الإنتاجية الدلالية فحسب وإنما هو إضرار بكلا الجانبين ، بل وبجميع أنساق العرض المتزامنة معه ٠

خامسا : إن غموض طبيعة نوع وشكل العلاقة التركيبية والدلالية مابين الممثل وشخصية الدور من جهة وبين أسلوب الأداء وطبيعة العرض الجمالية من جهة ثانية وما بين العلاقة التركيبية لتشكيل منظومته الصوتية والحركية من جهة ثالثة ، يؤدي الى غموض وعدم وضوح وتشوش الخطاب الفني والفكري والجمالي ٠

سادسا : بالحركة الكينزية يمكن خلق التنوع الدال للعلامة المسرحية ، فنشاط الحركة الموضعية في جوانب التاشير الدلالي اكبر من نشاط أي علامة مرأية أخرى من علامات العرض حين يضمها نظام تركيبي متوافق مع العلامة السمعية التي يصطنعها الممثل ٠

سابعا : أداء الممثل المسرحي نظام تكاملي ، توافقي ، يتحدى التقسيم المراتبي للمهارات (النفسية والعضلية والعاطفية والادراكية) وفقا لأهميتها وقيمتها ، فكلها تنشط متزامنة أثناء عملية الأداء بحسب نوع الموقف واللحظة الدرامية بما يتناسب ونوع المحاكاة وأسلوبها الفني والجمالي ٠ ثامنا : تهيمن في (أسلوب الأداء التمثيلي) المنظومة الصوتية وتتصدر البناء الدلالي ، فتصبح المنظومة الحركية تابعة أو نتيجة مباشرة تنشط بفاعلية المنظومة الصوتية بشكل عام ٠

تاسعا : إن لكل أسلوب أدائي من أساليب الأداء (التمثيلي ، التقديمي ، التجريبي) متطلبات خاصة (فكرية وتقنية وجمالية) متباينة من حيث طبيعة استخدام وتوظيف تقنيات الممثل الأدائية التركيبية الدالة ، لذا فان حالات (التوافق والتضاد) بين التشكيل الصوتي والحركي ، تتباين وفقا لمتطلبات كل أسلوب ٠ ففي الوقت الذي تنشط في احد تلك الأساليب بنية التوافق ، تنشط في الآخر بنية تضاد بما يتلاءم وينسجم مع طبيعة وشكل وهدف المنجز الفني (العرض المسرحي) ، وبالتالي فان كلا البنيتين تعطيان دلالات ورموز مختلفة يحددها الأسلوب الأدائي ٠

التوصيات :

أولا : يجب أن لا يرتكن الممثل المسرحي الى قدراته الذاتية فحسب ، وإنما لمعطيات الشخصية الناتجة عن سماتها (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) وأسلوب محاكاة تلك السمات أدائيا ٠

ثانيا : مراعاة الممثل في عملية اداءه للمنهج أو الاتجاه الذي ينتمي إليه العرض المسرحي سواء على صعيد المعطى النصي أو الرؤية الإخراجية والمعالجة الجمالية ، باعتبار أن أسلوب الأداء إنما يتحدد وفقا لتلك المتطلبات ، أي إدراك نوع العلاقات وطريقة تركيبها تقنيا وجماليا

المقترحات //

- بناء برنامج تدريبي للممثل المسرحي يهدف الى تنشيط قدراته الذاتية والتقنية في مجال إدراك العلاقات التركيبية وفوق التركيبية ، وتنشيط مهاراته الصوتية والحركية التعبيرية لبناء المؤشرات الكينزية والبروكسيمية مع العناصر شبه اللسانية لتطوير اداءه التعبيري ٠

الهوامش

(١) مارفن كارلسون: فن الأداء ، تر منى سلام ، القاهرة(وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي(١١)) ، ١٩٩٩، ص١٥٥.

(٢) محمد أديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، الموسوعة الصغيرة (١٣٤) ، بغداد (منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر) ، ١٩٨٣، ص١١٦.

(٣) مارفن كارلسون: مصدر سابق، ص٦.

(٤) ينظر: جيرزي كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة. كمال قاسم نادر، العراق، وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص ص٣١ -٣٣).

(٥) ملتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر فريد مدور، بيروت- نيويورك (دار الكتاب العربي) ، ١٩٦٥، ص١٩.

(٦) ينظر : بيتر بوغاتيريف : الرموز والدلالات في المسرح ، تر محمد عبازة ، في : مجلة فنون ، تونس (المطبعة العربية)، د٠ت٠ ص٤٥ ٠ و : كولين كونسل : علامات الأداء المسرحي ، تر أمين حسين رباط ، القاهرة(وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ، ١٩٨٥ ، ص١٤ ٠

(٧) ينظر : كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما ، تر رئيف كرم ، بيروت (المركز الثقافي العربي) ، ١٩٩٢ ، ص ١٢٤ ، ص١٢٨، ص ١٣٤ ٠

(٨) ينظر : فرانسواز ارمينكو : المقاربة التداولية ، تر سعيد علوش ، مركز الإنماء القومي ، د٠ت٠ ، ص ٥٦ ٠ و:كير ايلام ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ ٠ و : سامية احمد اسعد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، ع (٤) ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص٨٤ ٠

(٩) ينظر : محمد مؤمن : نحو مقاربة علامية لأداء الممثل المسرحي ، مجلة فضاءات مسرحية ، ع (٧-٨) ، ج٢، تونس ،١٩٨٦ ، ص١٤ ٠

(١٠) ينظر : محمد مؤمن ، المصدر السابق ، ص ١٤ ٠ و : كير ايلام ، مصدر سابق ، ص ١١١ ٠

(١١) ينظر : كير ايلام ، مصدر سابق ، ص ٤٠ ، ص٢٢٥ ٠

(١٢) ينظر : المصدر السابق٠ و:تشارلز ساندرس بيرس تصنيف العلامات ، تر فريال جبوري غزول ، في : مدخل الى السيميوطيقا ، ج١، ص١٤٢ ٠

(١٣) ينظر : مارفن كارلسون ، مصدر سابق ، ص ٦٠ ٠

(١٤) ينظر : جندريك هونزل : ديناميكية الإشارة في المسرح ، في مجلة فضاءات ع (٢٨-٢٩) ، تونس ، ١٩٨٧،ص ٣١ ٠

(١٥) ينظر : رئيف كرم :السيمياء والتجريب المسرحي ، مجلة عالم الفكر، مجلد(٢٤) ، ع (٣) ، الكويت (وزارة الإعلام) ، ١٩٩٦ ، ص ٥٣ ٠

و : سامية احمد اسعد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد (١٠) ، ع(٤) ، الكويت (وزارة الإعلام) ١٩٨٠ ، ص ٩٠ ٠

(١٦) ينظر : رئيف كرم ، مصدر سابق ، ص ٥١ ٠

(١٧) ينظر : نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، بغداد (دار الشؤون الثقافية والهيئة المصرية للكتاب في القاهرة) ، د٠ت٠، ص ٢٠ ٠

(١٨) ينظر : محمد مؤمن ، مصدر سابق ، ص ٢٢ ٠

(١٩) برتولد برشت: نظرية المسرح الملحمي ، تر جميل نصيف، بيروت (عالم المعرفة) د٠ت٠، ص ١٣٤ ٠

(*) الخاطف والمخطوف : تأليف وإخراج بدري حسون فريد ، عرضت بتاريخ ٣/٣١ /١٩٩٥ ، من إنتاج كلية الفنون الجميلة (بغداد)- قسم الفنون المسرحية ، على مسرح حقي الشبلي ٠

(٢٠) ينظر : حسين رامز محمد : الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط٥ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢ ، ص ٤٥٢

(**) لاسيما العروض التي ألف نصوصها ، مثل (الحاجز ، خطوة من ألف خطوة ، ردهة رقم ٦ ، والمسرحية مدار البحث)

(٢١) ينظر : تادوز كافزان : العلامة في المسرح ، تر ماري الياس ، في : مجلة الحياة المسرحية ، ع (٣٤-٣٥) ، دمشق (وزارة الثقافة والإرشاد القومي) ، د٠ت٠ ، ص ص ٣٥-٤٨

(٢٢) تادوز كافزان : المصدر السابق ، ص ٤٢ ٠

(٢٣) جين نيولاف :منهج لابان للممثلين والراقصين ، تر : نيفين جلال الدين ، القاهرة(وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٠)، ١٩٩٨ ، ص٢٠٣ ٠

(٢٤) آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج ، ج٢ ، تر حمادة ابراهيم ، القاهرة(وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٨)،١٩٩٦ ، ص١٦٠ ٠

(٢٥) بيتر بروك : المكان الخالي ، تر- سامي عبد الحميد ، بغداد : (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة) ، ١٩٨٣ ، ص ٥١ ٠

(٢٦) ستانسلافسكي : في التجسيد الابداعي ، تر - شريف شاكر ، دمشق : (منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية) ، ١٩٨٥، ص٤١ ٠

(٢٧) هينتج نيلمز : الاخراج المسرحي ، تر امين سلامة ، القاهرة : (مكتبة الانجلو المصرية) ، ١٩٦١ ، ص١٧١ ٠

(٢٨) عبد الكريم عبود: الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، بغداد (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة) ١٩٩٢ ، ص ٧٠ ٠

(***) ينظر : تصنيف (هال E.T.Hall) ، في : كير ايلام ، مصدر سابق ، ص ٩٨