درامـــــــاتورجيا الأداء
Dramaturgia of performance

المدرس الدكتور / ليلى محمد علي الحسيني
جامعة بغداد – كلية الآداب

المقدمة :Introduction

يستند التجديد والتجريب والمغايرة على ركائز ممتلئة بالتوكيد والاصرار قدر اختلافه من حقل الى اخر،فالحقل الادائي ومنذ فترة ليست بالقصيرة بات ينظر اليه حقلا مكتملا ومسلما بالياته حيث تحولت مفردات الكتابة عنه الى مفردات راكدة وتصورات تقترب من الثوابت لتصبح بالتقادم مسلمات محنطة لا روح فيها تنحو للانعزال والانزواء، فالكثير من المسلمات بحاجة الى المراجعة بعد مدة، ونرى بان الحقل الادائي في مسرحنا العراقي هو احوج مايكون الى التجديد في التنظير كي يتماشى مع الحقول المسرحية الاخرى وعلى وجه الخصوص الحقل النقدي الذي بات يهرول في تنظيره بعيدا عن الوجهة العملية للاداء المسرحي وذلك يخلق بونا شاسعا بين الواقع العملي والتنظيري، لذا لابد من اعتماد المفردات النقدية واجتلابها الى حيز الاداء كي يكتسب التنظير اهمية وتدب فيه روح التجديد من خلال التاويل والاختلاف والتجاوز لما هو مالوف بغية النظر اليه من زوايا متعددة وارساء مجاورات جديدة قد تكون غريبة عن الحفل الادائي، الا اننا بهذا الاستجلاب القصدي لها ننتج انماطا جديدة تتساوق مع الوجهة النقدية والتنظيرية، حيث ان التلاقح بينهما يرفع من مستوى الخبرات الجمالية ويمنحها ابعادا جديدة اكان من زاوية القراءة النقدية او من زاوية التلقي وفاعليته، فضلا عن استفزاز المؤدي الذي هو الهدف المنشود في بحثنا هذا. لقد توجه البحث الى مصطلح (الدراماتورجيا – dramaturgia) متحديا استكانة الباحث الى المألوف من مفردات الحقل الادائي من اجل المشاكسة الجمالية والعلمية التي تفتح افاقا جديدة في القراءة المعاصرة ادائيا .

الملخص باللغة العربية

يسمي البحث لعلاقة رصينة بين الدراماتورجيا والاداء، فالدراماتورجيا في بحثنا ينظر لها من الناحية الجمالية تحديدا ، حيث تفتح افاقا رحبة للأداء كونها تمثل قراءة المؤدي الجمالية والعملية للدور وعلاقته بالأدوار الاخرى . إن المؤدي يضع رؤيته التي تمثل القراءة الثالثة بعد قراءة المؤلف والمخرج ومن زاوية جديدة ومختلفة لكنها متفقة كل الاتفاق مع رؤية العرض المركزية . إن دراماتورجيا الاداء استراتيجية ادائية للدور يبتكرها المؤدي خلال التدريبات ، تتكون من (التفكيك والتفسير والبناء) معتمدا على البعد الجمالي/ الفلسفي والبعد الادائي/ العملي للوصول الى اداء عالي الجودة في العرض المسرحي العراقي .

الكلمات المفتاحية (ممثل عراقي ، رؤية المؤدي ، القراءة الثالثة)

Abstract

The research is called a solid relationship between dramaturgy and performance. Dramaturgy in our research is considered aesthetically. It offers wide horizons for performance, as it represents the aesthetic and practical reading of the role and its relation to other roles. The performer sets his vision, which represents the third reading after reading the author and director, and from a new and different angle, .but all agree with the vision of the central presentation

Dramaturgy performance is a strategy for the role played by the performer during the exercises, consisting of (disassembly, interpretation and construction) based on the dimension aesthetic / philosophical and performance dimension / practical to .reach high-quality performance in the Iraqi theater

Key words (Iraqi actor, vision of the performer, third reading)

المبحث المنهجي

مشكلة البحث: Research problem

يعد المؤدي الركيزة الاساسية التي يقوم عليها العرض المسرحي بوساطة قدراته الادائية الحركية والصوتية مستندا الى مقدرته الذهنية لانتاج معان ثقافية ومعرفية من الحروف/ النص، محولا اياها الى لغة اخرى مختلفة كل الاختلاف عن لغة الكتابة الا وهي لغة الاداء. إن قيمومة المسرح الاغريقي قد تأسست على المؤدي/ الممثل/ الدراماتورج شسبس، سوفوكلس، اسخيلوس فالدراما لا تتمظهر الا بالأداء، ومع التطورات والتيارات المتعاقبة ظهرت مهام جديدة في المؤسسة المسرحية استدعتها الحتمية التطورية للمنجز ومنها (الدراماتورج –dramaturge) فبعد اقترانها بالممثل/المؤلف انتقلت الى المخرج الدراماتورج، لتتحول الى مهمة المستشار الادبي او الخبير الدرامي فهي وظيفة جمالية مسرحية بحتة كما الاداء المسرحي. إن الدراماتورجيا تشتغل على الاستقراء والتحليل بكافة جوانبه بهدف التوصل الى قراءة جمالية جديدة كذلك الاداء هو قراءة مغايرة للنص الادبي بغية تحويلها الى قراءة مجسدة، فمنذ القرن الماضي بات المنجز المسرحي يعتمد تعدد القراءات وتنوعها على وفق المتغيرات الحياتية والجمالية من حيث ان المسرح يقوم على علاقة برغماتية فنية/ ثقافية مع المجتمع متمثلة بالمتلقي تهدف الى الامتاع الفكري والبصري. إن البحث لا يسعى الى شخصنة (الدراماتورجيا) لكنه يهدف الى التفتيش عن المعنى الجمالي للعلاقة بين الاداء والدراماتورجيا، كما تكمن اهميته في تسليط الضوء على مهمة المؤدي الدراماتورجية ومرتكزاتها العملية لتحقيق الفائدة المتوخاة منه لكافة العاملين في الحقل المسرحي وطلبة الكليات والمعاهد وناهجا للمنهج التحليلي، متخذا عينات قصدية لاسباب سناتي على ذكرها، حيث يطرح البحث اسئلة عدة حول العلاقة بين الاداء

والدراماتورجيا وكيفية اشتغالهما وماهي الاليات التي يعتمدها المؤدي مع الدراماتورجيا عمليا؟ واسئلة اخرى سنحاول الاجابة عليها من خلال البحث الموسوم: (دراماتورجيا الاداء)

تعريف المصطلحات:Definition of terms

الدراماتورجيا (dramaturgia) //

هي كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (dramaturgein) والدراماتورج (dramaturge) هو الشخص الذي تناط اليه المهمة الادبية في فرقة مسرحية[١] ، فعمله تنظيم نشاطات الفرقة وربما يعمل مع مؤلفين او يختار نصوصا مسرحية وقد ينظم المنهاج السنوي للفرقة وكأنه المدير الفني لها. وفي مصدر اخر يؤكد بأن (الدراماتورجيا) هو علم كتابة الدراما كما هو معروف في (فرنسا)[٢] وذلك يعني بأن (الدراماتورج) هو المؤلف المسرحي . اما في المسرح العربي كما يرى مصدر اخرفان (الدراماتورج) هو الناقد وهو المستشار الادبي الذي له من الخبرة والدراية في كامل العملية المسرحية[٣] ونرى بأن مهمة (الدراماتورج) تختلف من بلد الى اخر، وان تعدد العلوم وتنوع المواهب التي يجب توفرها فيه تجعل منه شخصا نادر الوجود . اما (ماري الياس) فترى بأن العقل الدراماتورجي يتغلف ببعد معرفي وقد يكون (الدراماتورج) مخرجا او مصمم الازياء او السينوغرافيا[٤] او اي شخص بامكانه الربط ما بين خطوط وقنوات اللعبة المسرحية، ونرى بأن هذا التعريف قد اخذ منحى مختلفا ومغايرا للوظيفة الادبية التي ابتدأ بها (ليسنغ) الذي قعد المصطلح في القرن السابع عشرمع ظهور الكلاسيكية الجديدة في فرنسا[٥]. وفي رأي اخر يضفي اهمية على المصطلح يرى " بأن الفضاء الدرامانورجي حيث تكون الشخصية المسرحية في حيز من الخيال العالي"[٦]، ونرى بأن الحيز العريض للخيال يمتد بالضرورة الى (المؤدي) الذي هو اساس المهمة المسرحية.

الاداء : performance //

الاداء بالمعنى العام هو سلوك الانسان في حالة الانهماك في فعل معين ،اما الاداء الفني او الانجاز (performance) فيشتمل على قدرمن الكفاءة والسيطرة على الادوات والوسائل والاساليب وهو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين ويتطلب الاستعداد والتهيوء والتدريب للوصول الى الكفاءة في الانجاز[٧]،اما الاداء المسرحي فهو" فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرئية زمانيا[٨].وفي مصدر اخر يعرف الاداء " بأنه عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور المؤدي على الخشية واستثمار الفضاء"[٩] .

التعريف الاجرائي للأداء :Procedural definition of performance

هو الاستراتيجية التي يعتمدها المؤدي في التدريبات من اساليب ووسائل مبتكرة تعمل على رفع كفاءته الادائية للوصول الى انجاز ادائي عالي الجودة مسثمرا جسده وصوته بتفاعل في الفضاء المسرحي .

ومما سبق نخلص الى ان الضرورة الحتمية التطورية للمصطلح هي رهينة بالحاجة اليه تحدو بنا الى تعريفه اجرائيا كما يلي.

التعريف الاجرائي – دراماتورجيا الاداء

دراما تورجيا الاداء هي عملية :- تدريم الدور/ الشخصية وجعله دراميا والتي يعتمدها (المؤدي) في قراءته المعرفية العملية والنظرية مستندا الى فرضيته الجمالية الخاصة لأعاده انتاج (projection) النص الاول (نص المؤلف) بتساوق مع نص العرض (نص المخرج) ليضيف بعدا جماليا جديدا من خلال التفتيش عن المخفي والمضمر للدور المكتوب ليشيد كلا ادائيا عالي الجودةhi-quality وعن طريق المراحل العملية التالية .

المبحث النظري

اولا – مرحلة التفكيك (deconstruction)

ونعني بالتفكيك في بحثنا هذا هي حالة البحث والتقصي والتأمل واكتشاف نسبي تحكمه احتمالات لا حصر لها من خلال العمل على تفكيك كلمات وحروف النص الادبي بهدف العثور على مرتكزات جديدة وغير مسبوقة ادائيا، ذلك مايضفي على الدور/ الشخصية تجددا لمعنى ما، فكل نص لا بد ان يحتوي على مضامين مغلقة يتركها المؤلف عن وعي او لاوعي بين ثنايا النص، مايحدو بالمؤدي التفتيش عنها ورصدها ثم يقوم بنثرها عشوائيا ليعيد ترتيبها على وفق قدراته الذهنية والثقافية والجسدية ." إن الممثل هو الذي ساهم في ابداع وانتاج مجموعة من الاشكال المسرحية مثل الميموس الذي تحول الى كوميديا ديلارتي وهو الذي تحول الى مخرج [10]، ومنذ العهود السحيقة لاكتشاف العرض المسرحي كان المؤدي حاملا لواء التجديد والابتكار والتجريب . إن النص المسرحي منسوج من حروف وكلمات تلك التي يرتبها المؤلف (موصوف) والمؤدي يتجادل فكريا مع لا مرئي ولا محسوس للتعبير عن تلك الاسطر بالانفعال والحركة والتبني يالمشاعر الايجابية والسلبية ، حيث يترجم المكتوب/ النص بالحركات والايماءات والانفعالات ويضع الزمن الفيزياوي وقوة الحركة وشدتها ودرجة الانفعال والتفاعل مع الاخر، فهو يعيد تصنيع اللامرئي الى نوع اخرمختلف كل الاختلاف مرئي ومتجسد امام المتلقي . إنها عملية نبش في الملفوظ وهو شكل من اشكال الصراع متعدد الاقطاب، فهو صراع بين كلمات المؤلف والمؤدي ذلك الدور الذي نسجه بلبوس ادبي الى شكل اخر شخصية تعمل وتحس وتنفعل مستخدما اسلوبا تفكيكيا يسعى بوساطته الى صناعة الشخصية وهيكلتها وكأنه يضيف الروح الى تمثال من الرخام . إن قراءة المؤدي في هذه المرحلة هي قراءة هدامة تعمل على تشظية التمثال الذي صنعه المؤلف بكلماته ، والتهشيم والهدم يتخذه المؤدي سياسة للتفكر في هذه المرحلة ، فهو يخلق نوعا من الفوضى تنتج شظايا غاية في الصغر تتمثل في ادق التفاصيل الحياتية والسلوكية والحركية والصوتية والتأملية للدور. يرى (مايرهولد) بأن في المعالجة الاولية للنص المسرحي تكون الاولوية للعقل حيث يبدئ في ادراك النص وكلمات الدور، وقد تكزن هذه المرحلة طويلة نسبيا لكونها تعتمد التجادل الذهني بعيدا عن الحالة العملية، وربما تختلف من شخص الى اخر، مما يؤدي الى عملية اختلاط شظايا التهديم باخرى مترسبة في لاوعي وكذلك في وعي conscious and sub conscious المؤدي نتيجة التراكم

المعرفي والثقافي، شظايا تتلبس بلبوس الخزين الاجتماعي والخبروي لتبدئ في الظهور ببطء شديد الى السطح (الوعي) فذلك ما يجعل هذه المرحلة شديدة الارهاق، لأنها مرحلة اكتشاف معان وافاق جديدة تفتح بؤرة من الضوء للامساك بالخيط الاول للأداء، وعند ذاك ينتقل المؤدي الى المرحلة الثانية من الصراع الا وهي مرحلة التفسير .

ثانيا- مرحلة التفسير interpretive

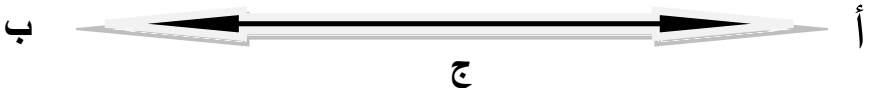
إن الشروع في هذه المرحلة ياخذ اهميته من المرحلة السابقة فالضربات الاستفهامية المتكونة من الاسئلة والفرضيات التي تمت الاجابة عليها بأستنطاق ممكنات متناثرة في نسيج المنطوق/ النص، وهي لاتستهدف شخصية المؤدي فقط بل انها تمتد الى الشخصيات الاخرى والكيفية التي يفكر بها المؤدون المشاركون بحيث يصل المؤدي الى تشيء دوره ذهنيا وبوساطة مخيلته . إن الخيال (imagination) هو الركيزة التي يتكيء عليها المؤدي، وهو يعمل جاهدا على تطويره وتغذيته فهو كما الجسد للمؤدي بل اكثر اهمية، فالقدرة في الاداء " هي القوة في التخييل وليس الموهبة..... هي مايجب عليك تنميتها في نفسك، لابد من تدريبها وتثقيفها [١١]، لكون التخييل يلعب دورا رئيسا في قدرة المؤدي على الابتكار والتجريب المنتج لاشكال ادائية تثير الدهشة . تقوم مرحلة (التفسير) على العلاقة بين المؤدي والمخرج ، فالاخير له قراءته الخاصة للنص الادبي والتي تؤهله ليكون دراماتورجا للعرض، والمؤدي له قراءته المركزة لدوره وعلاقته مع الشخصيات الاخرى بعين مجهرية قادرة على الولوج الى مسامات الشخصية متفحصا كل خلية من خلاياها لانه بصدد (تدريمها) وجعلها نابضة بالحياة المسرحية، فهو الاقرب اليها بل انه اكثر قربا من المؤلف والمخرج ايضا. في هذه المرحلة يشرع بتوصيل مافكر به للمخرج بحيث يفتح افقا واسعا ليطل معه المخرج على ما يتخيله حتى اللحظة، وهي عملية توضيح واقناع يغلفها الابنكار والتجديد محاولا اشراك المخرج في الصور التي ارتسمت في مخياله عن دوره والادوار الاخرى، ومن ناحية اخرى فان هذه المرحلة تهدف الى تثبيت وتوكيد النتائج التفكيكية التي توصل اليها المؤدي في المرحلة السابقة وترسيمها، فهو يشتغل على تجميع ولملمة الشظايا المتناثرة وهيكلتها لتصيح كلا شاخصا في مخيلته وازالة الضبابية عنها. إن مرحلتي (التفسير والتفكيك) يشكلان سويا زمنا (ابولونيا) تشتغل فيه الارادة التي وضعها (نيتشه) بيد (العبقري والفنان والقديس)، ذاك ان ارادة المؤدي المبدع تعمل على انتاج ما أنتج سابقا وعن طريق تفعيل الخيال بأ قصى طاقة ممكنة. إن " التمارين الذهنية والجسدية العملية تسعى الى تحرير المبدع من حالات الاوهام والممارسات التدريبية السطحية [١٢]. إن الهدف الاخير لمرحلة (التفسير) هو خلق توافقية جمالية للاداء ومن خلال القراءة الثالثة (قراءة المؤدي) حيث يفيد منها المخرج والمؤدي نفسه، فالشرح والتفسير يزيل الغموض الذي قد يلف المرحلة السابقة (التفكيك) لينتقل الى المرحلة الثالثة .

ثالثا: مرحلة البناء construction

تستوجب مرحلة البناء اللجوء الى الحالة العملية بمعنى تبديل البرمجة النظرية /الذهنية الى برمجة عملية/عقلية لتتمظهر الشخصية مرئية ومحسوسة بحركات جسدية واصوات واءيماءات مخالفة تماما

لمكونات المؤدي الحركية والصوتية والايمائية، مايتطلب التدريب على حركات واوضاع واصوات لاتمت بصلة لسلوك المؤدي اليومي المعتاد قي حياته الشخصية. إن الدرماتورجيا " طريقة من طرق التفكير المتجسد يظهر من خلال تقنية تقوم بتنظيم خط الافعال [١٣]. إن دراماتورجيا الاداء تتوضح في هذه المرحلة عن طريق الكيفية التي يؤدى بها الفعل الحركي والصوتي والايمائي المخالف للرصيد الوظيفي واليومي للمؤدي، مما تتطلب التدريب والجهد الكبير للتغلب على ماعتاده جسد المؤدي. إنها عملية جدلية بين (انا المؤدي) و(انا الشخصية)، حيث ينشاء الصراع مابين تاريخ الجسد المعتاد وجدولة بنائية لتاريخ جديد لجسد الشخصية، وهي عملية تنطوي على الكثير من التناقض والصعاب، لان جسد المؤدي يتمسك دون وعيه برصيده السلوكي والانفعالي- الحركي والصوتي- فالتدريب يمكنه من اجبار جسده للتخلص مما ذكرنا . إن مرحلة البناء تمثل عملية صراع بين ماضي جسد وانفلاق حاضر لجسد اخر يأخذ شيئا فشيئا بالتكون والظهورلان الاداء " هو نوع من الجدل: اي حوار بين الجسد الواقعي والجسد المتخيل الذي يرتسم بمساعدة الاخر [١٤] ، وحيث ان جسد المؤدي له نظامه الخاص به والذي اصبح مع التكرار نظاما لاواعيا، لذا يصبح الهدف من التدريب لا حفظ الحركة والحوار فقط ، بل انه يهدف الى خلخلة نظام الجسد الواقعي/ اليومي ، وذلك مايشعر المؤدي بالانزعاج او الالام في اماكن معينة من جسده لانه لم يعتد عليه، ومن " اجل التأكيد على الوضعية الصحيحة علينا ان ننتبه للالم الناتج عنها، وان لم يكن في ذلك الما فهي غير صحيحة [١٥] .إن هذا الالم هو بسبب تحريك عضلات واوتار واربطة كانت في سبات حركي ، وبمقدار مايتنازل جسد المؤدي عن رصيده المعتاد بقدر مايزداد رصيد الشخصية الحركي والصوتي والايمائي لتتمظهر(انا الشخصية) بوساطة (انا المؤدي) ولكنها لا تتطابق معها حركيا ولا صوتيا.

رسم الجدول : Table drawing



إن المسافة بين (ا) و(ب) هي الرحلة التي يستغرقها المؤدي للوصول الى بر العرض، وكلما ابتعد عن المنطقة (ا) كلما اقترب من الدور. اما منطقة (ج) التي تتموضع بين (ا) و(ب) فهي منطقة اداء محايدة لاتنتمي الى المنطقتين (ا) و(ب) وهي منطقة عزل للاداء كونها منطقة عقلية خالصة يتوقف فيها التعبير ويشتغل العقل فيها الى اعلى مراحله [١٦]. إنها منطقة غاية في الصعوبة ليتعرف عليها المؤدي فهو بحاجة الى الكثير من المران للوصول اليها والتعامل بها ومن خلالها، لذلك اطلقنا عليها تسمية (منطقة الصفر الادائية) ، فهي تمثل عملية برمجة للعقل بهدف السيطرة التامة والتحكم في الاداء، لاننا حينما " نوجه كامل اهتمامنا لاي من حواسنا تزداد حدة ارادتها" [١٧]، حيث يصبح التفكير حافزا يدفع بالعقل الى العمل بدرجة عالية اي زيادة ادائه بعيدا عن المشاعر. إن (منطقة الصفر الادائية) تبدو طويلة نسبيا في بداية التدريبات

لحين رصدها والتمكن منها والتعامل معها من قبل المؤدي، لتتحول الى زمن فيزياوي خاطف لا يكاد المتلقي يلحظه في العرض المسرحي، كما انها منطقة خالية من الاداء فهي لاتنتمي الى المؤدي ولا للدور الذي يلعبه. إنها منطقة عقلية محايدة يتمكن المؤدي بوساطتها الانتقال من حالة الى اخرى أومن شخصية الى غيرها كما في حالة الاسترجاع (flashback) فهي تساعده ادائيا في التقافز بين الماضي والحاضر، او التحول الى المستقبل القريب والبعيد بسلاسة وعفوية. إن (منطقة الصفر الادائية) تمثل اداة قطع للمشاعر الحسية والحركية، حيث انها تلغي ماقبلها وتؤسس لحالة اخرى بثوان معدودة، ذاك ان المؤدي يتمكن منها في نهاية التدريبات فتأخذ بالانكماش بعد تحديدها والسيطرة عليها، وهي تعزز براعة المؤدي وقدرته التحولية في اللحظة والتو، مما يؤكد اهميتها في التدريبات. يبنى الاداء المسرحي على نسقين اساسيين، النسق الاول نسق حقيقي كائن كينونة تامة متمثلا بشخص المؤدي نفسه، أما النسق الثاني فهو كيان افتراضي يبدو هلاميا في القراءات الاولية لحين ما يبدئ بالانبعاث من المؤدي ذاته ولكنه لا يمثله، وان هذا النسق المفترض يبدئ في مرحلة (البناء) بالتشكل والتكون ومع استمرار التدريبات الادائية وما يصاحبها من اكتشاف وابتكار عن طريق الارتجال (Improvisation) لتتمظهر الشخصية من العدم بممتلكات المؤدي وادواته، فالصوت للمؤدي ولكنه يبحث عن طبقة صوتية تنسجم مع متطلبات الدور الوضعية ومع الفرضية الجمالية التي يبتكرها المؤدي بنفسه، فعلى سبيل المثال أن (عطيل/ شكسبير) يمتاز بصوت (اجش، قوي) يتحدث بعصبية فيسرع في القاء الجمل احيانا، لكن (عطيل/ يوسف الصائغ)* يشعر بالخيبة والهزيمة والانكسار-بسبب التشكيك في رجولته- وفي هذه الحالة قد يضع المؤدي فرضيته للصوت على وفق المعطيات، وربما يكون من الفئة الصوتية (التو – alto) وليس من فئة (الباص- bass) وكذلك موسيقى الكلام من (سرعة ،نبر، مد الحروف، التوقف، الشدة) ممايكون خاصية صوتية لكلام الشخصية التي يجب ان تتمايز تماما عن موسيقى الكلام الخاصة بالمؤدي . أما التشكيل الحركي والايمائي، فيجب ان يبتكره المؤدي وبمساعدة ومراقبة المخرج بما يسهم في هيكلة الشخصية وبنائها مظهريا وحركيا، فحركة (مزارعة) وايقاعها يختلف تماما عن حركات (الليدي ماكبث) واثر المكان والعصر والمحيط الذي تعيشه، كما ان (عامل المصنع) يتحرك بشكل مختلف عن (الملك لير) وكذلك يختلف اختلافا كبيرا عن حركات وايقاع المؤدي نفسه، بمعنى ان المؤدي هو الذي يبتكر المنظومة الحركية والصوتية والايمائية واعتمادا على خزينه المعرفي (الثقافي والاجتماعي) والتي لم تكن مكتوبة في النص اصلا ، فهو خالق الشخصية ومجسدها . إن غالبية التجارب التي تنحو الى التجريب ومنذ اكثر من نصف قرن تقوم على ابتكار المؤدين واقتراحاتهم انفسهم ،اكان الاختيار للنصوص العالمية او لنصوص متناصة ، ممايرفع المؤدي الى مكانة التحضير والمشاركة الفعالة وعدم الاكتفاء بالتنفيذ فقط ، وحيث ان العرض المسرحي لايكون الا بالاداء ، فالمؤدي يجتهد للولوج الى الدور من بؤرة ادائية غير مسبوقة حتى وان كانت الشخصية من الشخصيات الكلاسيكية او الموروث المحلي . إن المؤدي الذي يمتلك مبادرة التخطيط والتقرد في التنفيذ ، ويمظهر الشخصية بشكل متقن غير

مسيوق، ذلك مايجعله مؤديا درماتورجيا يعتمد الدهشة والتألق الذي يجب ان يكون سمة اساسية لدراماتورجيا الاداء .

<u>ومما سبق نتوصل الى التالي :</u>

١- دراماتورجيا الاداء رؤية المؤدي الجمالية الابتكارية .

٢- دراماتورجيا الاداء شكل من اشكال الجدل بين المؤدي والنص الادبي .

٣- دراماتورجيا الاداء استراتيجية ادائية للدور وعلاقته بالادوار الاخرى .

<u>المبحث الاجرائي //</u>

تعد الدراماتورجيا من المهام الحديثة في المسرح العربي والعراقي، وحيث ان البحث يروم دراسة العلاقة بينها وبين الاداء ممايصعب علينا ايجاد مجتمع محدد للبحث، لذا توجه البحث الى عينات قصدية تتكون من تجربتين ادائيتين مهمتين نرى انهما الاقرب الى توجهات بحثنا هذا .

<u>اولا – شخصية (عطيل) في مسرحية (عطيل في المطبخ) **</u>

يتمايز العرض بأسلوب التجريب الذي اعتمد النص الشكسبيري مع اختزال لعدد من الشخصيات والاحداث الثانوية ايضا، حيث شخصية (عطيل) هي المركز والحدث الرئيس يطبخ الاحداث وينفذها مستثمرا مكان العرض بين الطاولات والادوات المطبخية ومايتواجد في البيئة الجديدة للعرض . لقد تغرب المخرج والعاملون معه في استعارة بيئة تتناقض وكلاسيكية النص بهدف التجريب والمغايرة فضلا عن الاختزال، فالاحداث تدور في مكان واحد (المطبخ) وعربة الطعام الخاصة بالفنادق ومايمكن ان يوضع عليها من ادوات (ملاعق،صحون،سكاكين،انية ثلج كبيرة،شراشف بيضاء) وغيرها،ويرتدي (عطيل) ملابس الطهاة البيضاء ايضا . في سؤال وجهه البحث للمؤدي (فيصل جواد) [١٨] .

ماالذي ابقيت من عطيل / شكسبير في ادائك لشخصية (عطيل في المطبخ) ؟

اجاب: لقد عمدت الى نسف الاداء الكلاسيكي للشخصية وقررت ان اؤسس منظومة ادائية خاصة بي، فشخصية (عطيل) قدمت بأشكال متعددة في مسرحنا، لذا حاوت الابتعاد بقصدية مشحونة بطاقة البحث ومتجها بوعي لجديد الاداء للدورالايقوني ، مفتشا عن شكل ادائي يخصني انا وحدي . لقد تجرأت على ثوابت الشخصية وانتزعتها باحثا عن التفاصيل الدقيقة فيها .

وماهو منطلقك او مفتاحك للاداء في فرضيتك ؟

أجاب : لقد قادني توقد ذهني في التفتيش الى الفرضية الاخراجية / الجمالية والمعتمدة على اللونين الابيض والاسود التي تشكل تأويلا انعكاسيا للدوافع والمحركات لشخصية (عطيل) وعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى .

ونود الاشارة الى ان المؤدي يتحدث عن مرحلة (التفسير) التي تتواشج فيها الرؤى بين المؤدي والمخرج ، فضلا عن كونها منثورة في النسيج الشكسبيري ايضا .

ويضيف (جواد) لقد التقطت ثنائية التضاد للاداء مبتدء بالارتجال اثناء التدريبات التي استمرت لأشهر، مما ساعدني على صياغة فرضيتي الادائية التي تقوم على جسد ومزاج الدوروالتي لاعلاقة لها مطلقا بعطيل/ شكسبير، حيث استعضنت بالحركة الانيقة بدلا عن الحركة الارستقراطية للجسد الشكسبيري .

ويضيف (جواد) : لقد اديت الشخصية بشكل لاتنتمي للمؤدي ولم يقترحها نص العرض المتناص مع النص الاصلي ، لذا انطلقت من الارتجال والبحث الدؤوب في التمرينات في البحث عن الصدفة ثم القيض عليها.

يرى(شايكين) ان المرحلة الاهم للمؤدي في تدريباته المجهدة هي التفتيش عن منطقة بكرلينطلق منها المؤدي [١٩] ، ويبدو ان(جواد) قد عثر عليها بعد البحث والتقصي والتدريب المستمر، مما انتج اداء (بكرا) لشخصية (عطيل) جعل النقاد يستحسنون ادائه ويشيدون به كما اكد (جواد) نفسه .

إن المؤدي قد سلك في رحلة بحثه عن الاداء دروبا متصوفة يتوحد بها مع فرضيته لدراماتورجيا الاداء التي ابتكرها ليتحول الى كينونة اخرى مختلفة كل الاختلاف عن المؤدي نفسه.

ثانيا – شخصية (اميليا) في مسرحية (دزدمونة) ***

تختلف شخصية (اميليا) في مسرحية (يوسف الصائغ) عن الشخصية في نص/ شكسبير كل الاختلاف ، فهي شخصية مؤثرة في الاحداث المسرحية محبة لعطيل صادقة ومخلصة في عملها مع الجميع ، ولكونها محط ثقة (عطيل) فهي مطلعة على اسراره وتعرف مايحاك من دسائس ضده فتدافع عنه مع المحققين حد الاستماتة وتكشف عن اسرار كثيرة بخصوص علاقة عطيل بدزدمونة . إن (المؤلف) اقترب كثيرا من البلاغة والشاعرية للنص الشكسبيري وربما تجاوزه ، وحيث ان (اميليا / الصائغ) لها مساحة درامية وتأثيرا في تحريك الاحداث وقلب الحقائق، فقد كان السؤال هو :

كيف يرتقي الاداء الى مستوى البلاغة الشاعرية للدور، بل كيف يتجاوزها كي تصبح الشخصية مرئية (تفعل) اكثر من كونها تسمع (تقول) ، وبعد التفكير والتحاور مع(المخرج) ، اقترحت (المؤدية) عدم الاتكاء على الملفوظ الشعري العالي عن طريق رفع الكفاءة النوعية للاداء وابعاد المتلقي عن التركيز على سماع الكلمات الشاعرية المرهفة وتفعيل الحاسة البصرية من اجل خلق توازن يتلائم مع التدفق الدرامي للشخصية . لقد اقترحت المؤدية على(المخرج) تصعيد النسق الحركي لجسد الشخصية وتوظيف منظومة حركية جمالية تعبر عن الحالة العاطفية والنفسية ، تلك الاوضاع الحركية التي تدعم الرؤية الجمالية /الفلسفية للدور، وقد كان التحدي كبيرا فالنص لايشير الى اية حركة من هذا النوع . لقد توصلت المؤدية واستنادا الى العاطفة الجياشة للشخصية الى طريقة في التنقل في الفضاء المسرحي، لتبدو(اميليا) وكأنها تطير في المكان فتمشي على رؤوس اصابعها بسرعة مما منحها خصوصية مظهرية فضلا عن الرشاقة والجمال ، فهي حينما كانت تتحدث عن عطيل اوتبوح للمحقق عن حقيقتها لم تكن تتكلم فقط بل تبدو كما لو أنها ترقص فرحا وزهوا بما تشعر.

إن كيفية تحرك القدمين للشخصية يتطلب معادلا حركيا للجزء العلوي من الجسد بهدف المحافظة على التوازن مما انتج تكوينا حركيا للجذع والرأس ، اضفى على الشخصية بريقا عاطفيا ملحوظا من قبل المؤدي/عطيل، حيث اعتمدت المؤدية في المشاهد العاطفية على الحركة القريبة لتبدو أكثرحميمية مع تأخير الجملة

الكلامية، بهدف تأخير انتباه المتلقي عن الملفوظ وشده الى المرئي/الحركي .إن المشاهد العاطفية بين(عطيل واميليا) تجري في غرفة النوم التي تتكون من سرير واسع جدا تدور المشاهد فوقه أو حوله، حيث تطلب اداء حركيا يكشف التواصل العاطفي الذي اعتمدت (المؤدية) به على الجسد المحب للتعبير عن الحالة العاطفية والمزاجية ، فالجسد حينما يفرح تتوسع اقليميته الحركية وعلى العكس في حالة الحزن يبدو افرب الى الانكماش العاطفي والحركي . أمافي المشاهد مع الشخصيات الاخرى فقد اختلفت الحركة كل الاختلاف وصارت حركة وظيفية /مهنية تميل الى الحيادية وتكشف عن الهوية العملية للشخصية بصفتها تعمل وصيفة لدى زوجة عطيل، كما اصبحت الحركة الايمائية وسيلة للتعبير عن حالة الصراع الداخلي اللحظوي وعلى وجه الخصوص في المشاهد بين (اميليا ودزدمونة) و(اميليا وياغو) حين يتهم (عطيل) أو يساء اليه ، فالايماءة كانت وسيلة (المؤدية) للكشف عن الصراع الداخلي والمشاعر التي تنتابها . إن هذا التباين الحركي في المشاهد بين(اميليا وعطيل) و(اميليا والشخصيات الاخرى) ساعد (المتلقي) في الكشف عن نوع العلاقة بين الشخصيات وقد جاءت ذروة الانفعال الحركي في مشهد الاعتراف امام (المحققين) حيث اشتغل الجسد المتحرك فرحا في احتفال بالمشاعر المتدفقة والملفوظ الشاعري وكأنها هستيريا لاعتراف الجسد المؤدي بين المرئي والمسموع المؤجل، كما يمثل المشهد اعترافا للنفس البشرية وتحديا للتابو العاطفي بين السيد والخادم ، مما توج الاداء في هذا المشهد** **.

إن النص الادبي لمسرحية (دزدمونة) لم يرسم حركة ما ولم يذكر فعل حركي/ جمالي، الا ان حافز البحث وتحدي شاعرية الملفوظ خلق طاقة ايجابية للاكتشاف والابتكار، ذلك مادفع المؤدية الى طرق ابواب لم تكن مألوفة للمتلقي العراقي في المسرحية الكلاسيكية، بحيث وظفت الحركة الجسدية واستثمرتها كمعادل بصري موازي للغة وبالاتفاق مع المخرج، ما أسفر عن دراماتورجيا عملية/ ادائية للشخصية . إن المؤدي يبحث عن حرية يعبر بها عن نفسه من خلال الكشف عن مكنوناته ورؤيته الجمالية، فالاداء المسرحي عملية تحررية للجسد والروح ايضا [٢٠] ، وحينما يتوفر المناخ الملائم الذي عماده مؤد باحث عن فلسفة للدور ومخرج يضع ثقته به مفسحا مساحة واسعة للتنقيب والاكتشاف، حينها يتوج بأداء يثير الدهشة والمتعة لدى المتلقي.

النتائج ومناقشتها

١- دراماتورجيا الاداء رؤية جمالية لاداء الدور قد تختلف وربما تتوافق وتدعم رؤية (المؤلف) ويمثل الاختلاف اجتهادا للمؤدي الذي يتحصن برصيد معرفي وتقني عالي المستوى، مما يضفي بعدا جماليا/ فلسفيا جديدا على الدور او الشخصيات المعاصرة او الكلاسيكية والتاريخية ايضا. إن دراماتورجيا الاداء هي اعادة قراءة (rereading) والمتمثلة في تفكيك الدور، حيث اقتراحات المؤدي بفرضيات سلوكية اومزاجية لا يجود بها النص الادبي ، فهي قراءة محايثة (لا نقدية) لجماليات الاداء للدور والشخصيات الاخرى ، لان اية قراءة مغايرة لشخصية من شخصيات النص لابد ان ترمي بظلالها على الشخصيات الاخرى ، والمؤدي هو ذلك القارئ المثالي الذي يتدثر بدثار الاداء بحيث تمكنه القراءة الذهنية المتخيلة من تفكيك الدور ونثره ومن ثم اعادة تشكيله الى كل جديد متهيكل يؤهله ليكون دراماتورجا للدور، فعلى سبيل المثال (عطيل) لم يدخل مطبخا في النص الشكسبيري ولو أنه فعل لما تحرك أو تصرف كما (جواد) بل كما تتحرك او تقول شخصية

ارستقراطية كلاسيكية ، ولو ان (جواد) استكان الى القراءة الايقونية للاداء ، لاستحال تقديم العرض بشكله الحداثوي الذي اشاد به النقاد واستحسنه المتلقي والمختص .
٢ – إن دراماتورجيا الاداء هي مهمة المؤدي المبتكر الذي يصوغ فرضيته الادائية بالتوافق مع (المخرج) من اجل السمو بالرؤية الجمالية للعرض المسرحي ، فهما كلا يكمل الاخر،حيث يبدء التقارب الجمالي بينهما في مرحلة (التفسير) فضلا عن ان المؤدي ينتقل الى التطبيق العملي لفرضيته تقنيا بحيث يكون (المخرج) هو المتلقي الاول الذي يتكفل المراقبة والتوجيه ، لتصبح العلاقة بينهما عملية اكتشاف للاخر ذاك ان المنجز المسرحي منجرا تشاركيا لابد ان يؤمن مساحة واسعة للارتجال والتجريب ، كما حصل مع المؤدية لدور(اميليا) حيث كانت الثقة والحرية التي منحها (المخرج) حافزا للاكتشاف والكشف عن ذاتها ، فالارتجال يتيح للمؤدي فرصة كبيرة للتعبير عن نفسه على وفق مقتضيات الدور فضلا عن فتحه لافاق لم يختبرها من قبل ، حيث يتحول الارتجال الى تطبيق عملي للارادة التي هي منتهى الحرية للتعبير عن الذات الانسانية . المسرحية والمدارس الحديثة ترسو بين شاطئ المعنى الجمالي والبعد الادائي عالي الجودة(hi-quality) لتصب في مجرى (المتلقي) ، لان الابتكار الذي يجنح اليه المؤدي ويسبر اغواره يعود بالفائدة والمتعة الجمالية على المتلقي الذي هو غاية العرض المسرحي ومبتغاه .
٣ – إذا كان (الدراماتورج) وكما يتفق عليه النقاد في مسرحنا العربي والعراقي هو الشخص المعني بالقراءة الفلسفية للنص الادبي والاستشارة الجمالية للعرض ، كما ان (المخرج) هو دراماتورج العرض الذي يصنع قراءته الخاصة لنص المؤلف ، فان المؤدي الدراماتورجي هو الشخص الملم بين الجانب الفلسفي والجانب العملي للدور والذي ينفرد به وحده ، وعليه ان يواشج بين القراءة التحليلية والمهارة التقنية العالية ، وذاك ما يؤهله ليكون دراماتورجا للأداء ، حيث ان كافة الاتجاهات .

من خلال النتائج يتوصل البحث الى الاستنتاجات التالية :

الاستنتاجات : result

١ – إن دراماتورجيا الاداء هي مهمة المؤدي المفكر صاحب الرؤية الجمالية(super performer) والمتمكن من اداء عالي الجودة.
٢ – إن اقتران الاداء بالدراماتورجيا يسهم في تطوير الحقل الادائي للمنجز المسرحي .
٣ – إن دراماتورجيا الاداء تشترط الية ادائية معينة تتوزع بين (التفكيك والتفسير والبناء) .

التوصيات :

مما جاء سابقا يقترح البحث التوصيات الاتية :
١ – ادراج (دراماتورجيا الاداء) في تدريس طلبة الدراسات العليا للكليات والمعاهد المختصة .
٢ – يدعو البحث الى التطبيق العملي لدراماتورجيا الاداء للجهات المعنية بالاداء المسرحي من كليات ومعاهد وفرق مسرحية .
٣ – اقامة ورش مسرحية للمؤدين في الحقل المسرحي .
٤ – يدعو البحث الى مزيد من الدراسات والبحوث في دراماتورجيا الاداء بهدف الاكتمال العلمي والجمالي .

المصادر

١- ينظر: تيلر،جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر، سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد): دار المأمون،(ج١) ، (١٩٩٠)، ص (١٦٩) .
٢ – ينظر: عيد ، كمال الدين ، اعلام ومصطلحات المسرح الاوروبي (الاسكندرية): دار الوفاء للطباعة والنشر، (٢٠٠٥) ص (٣١) .
٣ – ينظر: مجلة الخشبة تصدر عن مركز روابط للثقافة والفنون (بغداد /العدد الثالث والرابع / خريف ٢٠١٥)، ص (٢) .
٤ – مهرجان دمشق المسرحي (١٤) الندوة الفكرية التي عقدت بتاريخ ٢٠٠٨/١٢/٢٢ .
٥ – ينظر : عيد، كمال الدين ، مصدر سابق ، ص (٣١٢) .
٦ – مهرجان دمشق المسرحي ، المصدر السابق .

٧ – ينظر : ويلسون، جيلين ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر ، شاكر عبد الحميد (الكويت): المجلس الاعلى للثقافة والاداب والفنون ، (٢٠٠٠) ، ص (٨) .
٨ – جوردن، هايز، التمثيل والاداء المسرحي ، تر ، محمد سيد ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، (٢٠٠٤) ، ص (٢١) .
٩ – الياس، ماري (و) حنان قصاب ، المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت) : مكتبة لبنان ، (ط٤) ، (٢٠٠٦) ، ص (١٤) .
١٠ – خلاف، عبد الناصر، فن الممثل من ارسطو الى ستانسلافسكي ، (الجزائر) : منشورات السهل ، (٢٠٠٩) ، ص (١٥٢) .
١١ – مايرهولد، فيزفولد ، محاضرات مايرهولد في الاخراج ، تر ، مؤيد حمزة ، (الشارقة) : الهيئة العربية للمسرح ، (ط١) ، (٢٠١١) ، ص (٥١) .
١٢ – مجلة الخشبة ، مصدر سابق ، ص (٧) .
١٣ – باربا، ايوجينو (و) نيكولاسافاريزي ، اسرار فن الممثل ، تر ، قاسم بياتلي ، (ايطاليا) : لاباجيه باري للنشر ، (ط١) ، (٢٠١١) ، ص (١٩١) .
١٤ – سفيلد، أوبر ، مدرسة المتفرج ، تر ، حمادة ابراهيم ، مهرجان القاهرة التجريبي للمسرح ، (١٩٩٦) ، ص (١٩٤) .
١٥ – باربا، ايوجينو ، اسرار فن الممثل ، المصدر السابق ، ص (٣١) .
١٦ – ينظر : اداء الممثل في مونودراما المسرح العراقي ، رسالة ماجستير تقدمت بها (ليلى محمد علي) الى جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، (٢٠٠٤) ، ص (٤٥) .
١٧ – داروين، تشارلز ، التعبير عن العواطف عند الانسان والحيوان ، تر ، محمد عبد الستار الشيخلي ، (بيروت) : المنظمة العربية للترجمة ، (ط١) ، (٢٠١٠) ، ص (٣٨) .
*مسرحية (دزدمونة) ، تأليف (يوسف الصائغ) .
**مسرحية (عطيل في المطبخ) عرضت في مهرجان المسرح العراقي الثاني (١٩٩٥) ، اخراج (سامي عبد الحميد) وعرضت في كافتيريا دائرة السينما والمسرح .
١٨ – مقابلة اجرتها الباحثة مع المؤدي (فيصل جواد) عبر خدمة (ماسنجر) بسبب اقامته خارج العراق بتاريخ ٨ / ١١ / ٢٠١٧ .
١٩ - ينظسر : شايكين، جوزيف ، حضور الممثل ، تر ، سامي صلاح ، مهرجان القاهرة التجريبي للمسرح (١٧) ، ص (١١٣) .
20. – ينظر : سفيلد، أوبر ، مدرسة المتفرج .مصدر سابق ، ص (١٩٤) .
***مسرحية (دزدمونة) تأليف (يوسف الصائغ) واخراج (ابراهيم جلال) وانتاج الفرقة القومية للتمثيل عرضت على مسرح الرشيد (١٩٨٨) .
****حصلت المؤدية (ليلى محمد) على جائزة افضل ممثلة عن دورها في مهرجان (قرطاج) المسرحي / الدورة الرابعة /١٩٨٨ .