اسلبة الأداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي المعاصر " بروفة في جهنم " انموذجاً

م.م. علي مجيد جاسم
تربية الرصافة الثانية
alimajeedalialimajeedali@gmail.com

الملخص:

تعرضت حياة الإنسان بعد الحرب العالمية الأولى والثانية ،إلى تغيرات واسعة أحدث انقلاباً فكرياً على صعيد التجارب الأدبية والعلمية وشمل ذلك الفنون المسرحية على وجه العموم وفن التمثيل بنحو خاص اذ ظهرت طرائق واساليب ادائية سايرت هذا التغيير لغرض تخليص الممثل من كل الشوائب الأدائية التي تؤثر في انتاجه ، لذا عمد الباحث الى دراسة تلك الاسلبة وقسمها الى اربعة فصول تناول في الفصل الاول مشكلة البحث التي تلخصت بالسؤال الاتي (ما اسلبة الاداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي المعاصر "بروفة في جهنم) وفي الإطار النظري اذ قسم الباحث الفصل الى مبحثين كان الأول (مفهوم الأسلوب – الاسلبة) والمبحث الثاني (اسلبه أداء الممثل للشخصية) ثم استخلص أهم المؤشرات، وفي إجراءات البحث تضمن منهجية البحث وادواته وعينه، أما الفصل الرابع فقد اختتمه الباحث بأبرز النتائج والاستنتاجات وابرز التوصيات والمقترحات وقائمه المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية

الكلمات المفتاحية: الاسلبة ، الأداء، الشخصية

Abstract

After the First and Second World Wars, human life was subjected to wide changes that brought about an intellectual revolution in terms of literary and scientific experiences. This included theatrical arts in general and the art of acting in particular, as performance methods and methods emerged that went along with this change in order to rid the actor of all performance impurities that affect his production. Therefore, the researcher proceeded to study these methods and divided them into four chapters. In the first chapter, he dealt with the research problem, which was summarized in the following question (What is the method of acting performance to embody the dramatic character in the contemporary theatrical show "Rehearsal in Hell") and in the theoretical framework, as the researcher divided the chapter into two sections, the first was (The

concept of style - stylization) and the second topic (stylized by the performance of the representative of the character) and then extracted the most important indicators, and in the research procedures included the methodology, tools and sample of the research, while the fourth chapter was concluded by the researcher with the most prominent results and conclusions the most prominent recommendations proposals and a list of sources and references and a summary of the research in Arabic and English :
Keywords: stylistics, performance, personality

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

حاول المسرح عبر التاريخ التخلص من رتابة التقاليد وثقلها الصارم اذ يتعدى ذلك ظهور نوازع جمالية جديدة مرتبطة مع أذواق الناس وحاجاتهم وهذه بطبيعة الحال سرعان ما تترك مواقعها الأخرى.

ظهر التنوع الأدائي بشكل واضح على وفق الأساليب المسرحية وطبيعتها وأصبحت من الضروريات على الممثل ان يحلق ويحقق اسلبه ادائية تتناسب وطبيعة النص. ان تغيير الأداء امر ضروري نقيضه المجتمع وتغيرات ذائقة المتلقي مما دعا الى ان تكون مهمة الممثل في الوقت الحاضر مزدوجة في الاداء فعلى الممثل ان يحاكي المواقف الدرامية وانتقالاتها وعواطفها وافعالها الداخلية للشخصية وان يسيطر على ادواته من صوت وجسد وان لا ينجرف مع عواطف الشخصية ويبتعد عن الاندماج والتقمص ويمركز اهتمامه على التأثيرات الايمائية مما يجعل المتلقي ان تكون له القدرة على فك هذه الشفرات الايمائية ومن باب التلاقح الثقافي بين الامم والشعوب كان لتلك الطروحات اثرها على التجربة المسرحية العراقية ولقد ظهر العديد من اساتذة الفن الذين حاولوا بجهود مضنية ترسيخ المنطلقات العلمية لفن التمثيل في السنين الماضية ولم يشهد فضاء الاداء التمثيلي جهدا ابداعيا مميزا فالممثل العراقي ظل يعمل ضمن الاطار التقليدي للأداء وقصور الممثل من الارتقاء بقدراته المهارية وظهر للباحث ان هناك اسئلة كثيرة حول اداء الممثل فكيف يمكن رصد اسلوب الشخصية في ادائها المسرحي وما هي مقومات اسلوبيات ذلك الاداء ثم كيف، يمكن ان نؤسلب تلك الشخصية في واقعها الدرامي ضمن تجريدات نمط الاسلوب ونمط اسلوبيات العمل المسرحي في اداء يخصص نفسه من خاص الاسلوب وعام الأسلوبية فقد وجد الباحث اهمية كبرى في

دراسة هذه المشكلة التي اسماها (ما اسلبه الأداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي المعاصر "بروفة في جهنم انموذجا ").

أهمية البحث والحاجة آليه :

يعنى البحث بدراسة (اسلبه الأداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي) وما تحمل من قيم فنية وجمالية عند مشاهدة العرض ، ويفيد جميع المؤسسات الفنية والتربوية المختصة بالمسرح كمعاهد الفنون والكليات .

هدف البحث: يهدف البحث للتعرف على اسلبه الأداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي المعاصر .

حدود البحث: يقتصر البحث على الحدود الاتية:

- الحد الموضوعي: دراسة اسلبه الأداء التمثيلي لتجسيد الشخصية الدرامية في العرض المسرحي المعاصر .
- الحد الزمني : بين عام ٢٠٠٩
- الحد المكاني: بغداد –المسرح الوطني–

تحديد المصطلحات:

الاسلبة – stylistics

اصطلاحا: عرفها مايرهولد الاسلبة بقوله "لا اقصد بتعبير (الاسلبة) اعادة النسخ الدقيق لأسلوب عصر معين او ظاهرة معينة كما يفعل ذلك المصور الفوتوغرافي في صوره. ان مفهوم الاسلبة يرتبط بصورة لا تنفصل بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز. ان نؤسلب عصرا ما او ظاهرة معنى ان نظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين او ظاهرة معينة وتصوير ملامحها الخبيئة المميزة" (مايرهولد، ١٩٧٩، ٣٦)

وعرفها الباحث اجرائيا على انها (هي عملية تجريد وتكثيف وازاحة كل ما هو زائد ولا يؤثر في اتمام الفكرة)

الاداء – act

لغة: جاء في المنجد اسم مأخوذ من الفعل (ادى) بمعنى اوصل الشيء او قضاه. الاداء يعني "القضاء او الايصال" (لويس، ١٩٥٦، ٦)، وفي لسان العرب "ادى الشيء اوصله" (مكرم، د.ت، ٤٦) عرفه جوردن اصطلاحا على انه "القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري والقدرة

تعني التنظيم الادائي للعمل" (هاينز، ١٩٩٥،٢١)، ويعرفه جلين ويلسون "الاداء يعادل الانجاز ان أي اداء لابد ان يشتمل على قدرة معينة من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل التي يتم من خلالها هذا الاداء" (ويلسون، ٢٠٠٠، ٢٥٨)

ويرى الباحث ان الاسلبة ومن خلال التعريف هي (خلاصة ادائية تبتعد عن كل تفصيلاتها الجانبية وتركز حصراً في تجريد الادوات الادائية في التمثيل على سبيل المثال لا الحصر وتجعلها ادوات تقترب من ماهية الاداء بقدر ما هي تقترب من تشفير تلك الادوات) ويتخذه تعريف اجرائي.

الشخصية – character

اصطلاحا :

الشخصية بمفهومها العام هي مجموعة " التراكيب والعمليات السيكولوجية الثابتة التي تنظم الخبرة الإنسانية وتشكل أفعال الفرد واستجابته للبيئة التي يعيش فيها" (لازاروس، ١٩٧١، ١٩)

تسمية " مشتق من الكلمة اللاتينية (PERSONA) أي الوجه أو القناع الذي كان يظهر به الممثل الإغريقي أمام الجمهور . وتعريف (الشخصية – القناع) هنا مشتق من معنى القناع ذلك الذي يظهر به الشخص من تصرفات ظاهرية بصرف النظر عما يخفيه في داخله من صفات داخلية ، أي التركيز على قدرة الشخص على التأثير في الغير أو الأثر الذي يتركه في نفوسهم " (المنصور، ١٩٧٩، ٤)

التعريف الإجرائي : هي السلوك (الحركات الإيماءات والصوت) المقدمة من قبل الممثل على خشبة المسرح لإيصال الفكرة العامة للعرض .

المبحث الاول: مفهوم الأسلوب – الاسلبة في الأداء:

حتى يتسنى لنا الدخول إلى مفهوم الاسلبة لابد من تتبع جذورها التي انبثقت منها، وهذا الجذر نجده قد تطور من مفهوم الأسلوب ومفهوم الأسلوبية، لذا عمد الباحث بان يدخل إلى الاسلبة من جذريها الأساسيين وقد قسم الباحث مفردات هذا المبحث على النحو الأتي:

اولا: الاسلوب

بدا مفهوم الاسلوب يتحدد ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما مما جعل بعضهم يعطيها اسم الاسلوبية ولكن مضمون كلمة اسلوب واسع وهو عندما يخضع للتحليل يتوالد من المفاهيم المستقلة (الاسلوب) كلمة (stilue) أي مثقب يستخدم في الكتابة

وهو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدواته التعبيرية من اجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الاشكال وجوابها ويهتم الاسلوب (باللغة الادبية) وبحبها وعطائها التعبيري تستخدم كي تقنع القارئ وتنال اعجابه وتشد انتباهه وتقدم خياله بإبراز اكثر حدة واكثر غرابة واكثر جمالا (الشايب، ١٩٧٦، ٤٥) كانت طرق الاسلوب عند القدماء يشكل موضوع دراسة خاصة (البلاغة) وهي فن لغوي وتقنية لغوية تعتبر فناً "انتقلت البلاغة من العصور القديمة الى العصور الوسيطة ثم تجددت في العصور الكلاسيكية وكونت اسلوبية في ان واحد. علم تعبير وعلم الادب" (مبير، د. ت، ٢٧)

يعد الاسلوب في المدرسة المثالية قد تجاوز معناه التقليدي والاسلوب لم يعد فن الكاتب فقط ولكنه كل العنصر الخلاف للغة والذي يعد خاصة من خواص الفرد ويعكس اصالته (الاسلوب هو الرجل) وهذا القول هو مسلمة جديدة ثم انطلاقا منها تعريف البلاغة تعريفا جديدا فصارت غير تقليدية أي غير أرسطية فالأسلوب مفهوم عائم هو وجه بسيط للملفوظ تارة وفن ذاع فنون الكتابة تارة اخرى وهو تعبير يصدر عن الطبيعة الانسانية تارة اخرى، فقد انضم (سوسير) الى المدرسة (المثالية) واشترك معها في نقد (القواعديين)* الجدد فلم تقدم المدرسة السويسرية على دراسة الاسلوب الفردي فقد ظهر لها انه فعل حر منعزل منفرد بلا حدود فاتجهت على العكس من ذلك الى دراسة الاساليب الجماعية والوقائع اللغوية ذات العلاقات بالفنان الاجتماعية والثقافية والقومية التي استخدمتها، ينظر (مبير، د. ت، ٥٥) يمكننا ان نصف مختلف المفاهيم المقترحة لتعريف (الاسلوب) منهم من رأى الاسلوب تعبير عن شخصية الكاتب وعقلية وتوجهه الفكري وهذا هو مفهوم تعبيري تكويني للأسلوب وقد بنته توجهات فقد اللغات الحديثة (الرومانسية) ذات النزوع المثالي وهي اقرب الى دراسات منهج (جارلز بالي) والاسلوب هنا يكون اختباراً من ضمن الامكانات اللغوية ويتكأ هذا التعريف على مقولة نظرية تفيد ان النصوص اللغوية ليست سوى صور للعمليات العقلية التي تنتج منها اذن انعكاس للواقع النفسي والاقتصادي والاجتماعي للفرد المنتج.

يرى اخر ان الاسلوب بوصفه اثراً في القارئ المتلقي وينتج عن الخصائص الداخلية للنص وهو مفهوم تأثيري عاطفي للأسلوب يقترب من التصور السلفي البلاغي اذا ربطت مقولات الاسلوب بالإثارة الاقناعية الثلاثية (التعليم) (الاقناع) (التحفيز) ويؤكد اهتمامه على الوسائل اللفظية التي تؤثر بالمتلقي. ويعود اصل هذا التعريف الى (جارلز بالي) اذا يتمثل

* القواعديين: المقصود بهم الذين يعملون بمعناهم النقد القواعدي

مفهوم الاسلوب عند (بالي) مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا في المستمع. فاصل الاسلوب هو اضافة ملمح تأثيري الى التعبير، ينظر (الحربي،، ٢٠٠٣، الصفحات ١٧-٢٠) ويرى اخر ان (الاسلوب) تقليد لواقع ما في النص وهو مفهوم محاكاتي وانعكاسي للأسلوب يدور البحث حول العلاقة بين الاسلوب والموضوع الممثل به كان يمثل الاسلوب المادي أي الموجه نحو المادة في العصور الوسطى اذ يمثل الاسلوب الرفيع الطبقات الاجتماعية العليا والاسلوب المتوسط الطبقة الوسطى الفلاحين، وهناك من يرى ان الاسلوب تأليفا خاصا باللغة ويمثل "المفهوم التأليفي المتعلق بالنص ذاته ويقوم هذا الاسلوب بعزل طرفي الاتصال بين المنشأ والمتلقي ويهتم بالنص ذاته ويعالج الاسلوب هذا النمط التحليلي بوصفه اختبارا وتنظيماً والا للعناصر اللسانية وكان هذا التصور نواة اسس عليها منهج الاسلوبية المتعددة" (الحربي،، ٢٠٠٣، ٢٠) ويرى (رولان بارت) ان الاسلوب هو تصور لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في اسطورية المؤلف الذاتية في حالة شبه مادية للكلمة اذ يتشكل اول زوج من المفردات والاشياء يحاول المؤلف ايصال محتواها الى ذهن القاري، وهناك اتجاه اخر يرى الاسلوب على نحو توليدي ويتحدد الاسلوب لديهم انطلاقا من وصفه اختبارا يقوم به المؤلف لبعث امكانات الصياغة اللغوية وهي اختبار للتحولات الممكنة ولقد طور (تشوسكي) عام ١٩٦٥. هذا المنهج اذ وضع ثنائية جديدة على اعقاب ثنائية اللغة والكلام السويسرية وهي ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة لأجزاء النص (الجمل) والاختبار يقع في البنية السطحية دون المساس بالدلالة الثابتة للنص مما يعني ان (الاسلوب) هو اختبار في التحولات اللغوية السطحية فتكون التحولات الاختبارية قائمة على وصف تنوعات اسلوبية والاختبار هنا يكون انتخابا واعيا في اطار محدد مصطلح على صحته، اما (بيردسلي) يرى ان الاسلوب هو التفصيل الدلالي وذلك باعتماد معيار الانحراف فكل اختلاف في الشكل تعني اختلاف في المعنى (الحربي،، ٢٠٠٣، ١٦٥).

ثانياً: الاسلوبية

الاسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف هي علم التعبير وتعد نقدا للأساليب الفردية ولكن هذا التعريف لم يظهر الا بشكل بطيء ويعد (نوفاليس) اول من استخدم مصطلح الاسلوبية وهي بالنسبة اليه تختلط مع البلاغة، اذ ان الاسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية ويشكل المضمون الوجداني موضوع الاسلوبية عند (شارلي بالي) ولكن لدراسة الحالة الوجدانية التي تنعكس في ظرف من الظروف تبدو اقل من دراسة

البنى اللسانية وفيها التعبيرية وذلك لان المقصود هو اسلوبية اللغة وليس اسلوبية الكلام وتشكل اسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الاسلوبية لأدوات التعبير مثل التكوينات التي تصيغ المعنى بصيغتها فأسلوبية التعبير لدى (بالي) تعبيرية بحتة ولا تعنى الا لإيصال المألوف والعفوي وتبتعد كل اهتمام جمالي او ادبي وقد توسعت فيما بعد وشملت القيم الانطباعية والتعبير الادبي (مبير، د. ت، ٥٣)

تجلة مهمة الاسلوبية من جهة اولى في معرفتها لمختلف ادوات التعبير ووضعها وتحديدها وتصنيفها وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات من جهة اخرى كما تتجلى ايضا في اقامتها نموذجا للأساليب ويرتبط الصنفان وذلك لان خاصية ادوات التعبير تحدد تبعا كنماذج الملفوظات التي تستخدمها كما انها تحدد نماذج الملفوظات تبعا لأدوات التعبير الخاص بها. اذ ان الاسلوبية تضع جدول لأدوات التعبير في مختلف حالات اللغة ومن مهمتها تحديد خواص كل حالة ازاء النموذج المشترك والنماذج الاخرى في الوقت ذاته، ينظر (مبير، د. ت، ٧٠)

ويرى (عبد السلام المسدي) ان الاسلوبية علم قائم بذاته يقن بديلا عن البلاغة بمعنى انها منهج متولد عن سابقه بحكم التطور وان شرط تولده منه بوصفه واقعا معطى في التجذير التاريخي فالأسلوبية ما لم تبتكر تصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفا وحجما عن تقييمات البلاغة وصورها فانها تنتقض من حيث ترمي ان تكون بديلا في عصر البدائل ذلك انها تفقد بالضرورة كل علة لوجودها (مبير، د. ت، ٦٥) ويرى الباحث ان الاسلوبية تؤكد دراسة خصائص الاسلوب فهي اذن منهج في دراسة الادب ونقده متأثر في ظهوره واحتوائه للرواية العلمية بحركة التطور في الفكر الانساني الساعي نحو الضبط المعرفي

نستطيع ان نقول ان الاسلوبية هي علم لغوي يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي او الادبي خصائص التعبيرية والشعرية فتميزه من غيره وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة الى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعد الاسلوب ظاهرة لغوية في الاساس من الدراما ضمن نصوصها

أ. الاسلوبية التعبيرية: هي اسلوبية اللغة.

ب. الاسلوبية الفردية: هي اسلوبية ادبية.

تقوم الاولى بدراسة الشكل مع التفكير على انها لا تخرج من اطار اللغة او الحدث اللساني المعبر في نفسه فهي وصفية ينصب اهتمامها على الاثر اما الثانية الاسلوبية الفردية فهي نمط بقرار المادة المبثوثة على المتكلم بمعزل عنه يستحصل نموذج نمطها الخاص الذي يشكل

خاصية ادائية للأسلوب ، وفق هذه الاسلوبيات فهناك (اسلوبية الانزياح) وهي تقوم اساسا في فرض تقابل بين لغة الادب ولغة المعيار النحوي المستعمل في العرف (اللغة) مما يؤلف نحوا ثانويا مكونا من صور الازياح او الانحراف وبمعنى ذلك طرق للمعيار كالمرخص الشعرية او التمثيل الدلالي في الاستعارة اما (الاسلوبية الاحصائية) فهي تحاول الوصول الى تحديد الملمح الاسلوبي للنص عن طريق الكم وهي تقوم على ابعاد الحدس لصالح القيم العددية فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللغوية في النص وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وانواعها في النص ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في النصوص الاخرى. ومن اهم ميزاتها توكل امر تحديد الظاهرة الى منهج موجه محاولة بذلك التحلي بموضوعية قدر الامكان والابتعاد عن الذات الانطباعي ، وينطلق (جيرو) من هذا المفهوم (انها ميدان انتقائي للتحليل الاسلوبي وذلك لان اللغة هوية احصائية او مجموعة من البصمات اما (الاسلوبية السياقية) فأنها تقوم على المفارقة المتولدة عن الانزياح لكنت قاعدة المقارنة في الانزياح تكون داخل النص وليس خارجه فهي ناتجة من ادراك عنصر نص متوقع متبوعاً بعنصر غير متوقع، ينظر (مبير، د. ت، ٢٧) فالأسلوبية اذن تفتح افاقا على صعيد المناهج النقدية وتعطي للناقد ادوات منهجية مضافة تجدد المنظور النقدي والبلاغي واللغوي على حد سواء. ونظرا لجذور الاسلوبية فأنها تفيد من المدرسة الكلاسيكية عامة ولا تنكر صلتها بها وهي في الوقت ذاته لا تنكر للرومانية او الواقعية بل تفيد منهما ومن مواقفهما ازاء العمل الابداعي (الاسلوبية، ١٩٩٨، موقع انترنيت)

ثالثا: الاسلبة stylisution

بغض النظر عن محددات البصمة بوصفها النسق الفردي للرجل في ادواته اللغوية لحظة انشاء خط تواصلي ما بينه وبين القارئ اقول بغض النظر عن جميع ما يفرش ويحدد من تلك البصمة الا انها ستظل مؤسلبه على نحو تجريدها من تفصيلات تبدو تزينيه بحتة ويضع جوهرها الخالص بوصفها مفردة خاصة جدا في واقع المشهد التدويني او الشفاهي او اية منظومة اتصالية تدفع ادواتها اصلا واسلوبا في كشف المعنى لاحقاً، هذا يعني ان الاسلبة هي خلاصة ادائية تبتعد عن كل تفصيلاتها الجانبية وتركز حصرا في تجريد الادوات الادائية في التمثيل على سبيل المثال لا الحصر وتجعلها ادوات تقترب من ماهية الاداء بقدر ما هي تقترب من تشفير تلك الادوات. ولما كانت الاسلوبية هي النظام الكلي في ادبياته الذي من شانه ان يقرا الاسلوب ويفحص تلك الادوات فيه بما يؤشر الى تصنيفه او تجذبه بما يقع على

امكانات سحب تلك الفردية الخاصة المجردة ويضعها في قالب ادبيات عامة تسهم في تحقيق منظومة يمكن من خلالها تقليص ما يتضمنه النمط الاسلوبي والحاضنة الادبية كونها منظومة ذلك الاسلوب في حقل يكون الاصل فيه ان تتلخص الواقعة الادائية في التمثيل من كل ما يشوهها من زوائد تلك الزوائد خارجا لتجد طريقة التجريد اساسا مهما في الكشف عن فردانية الاداء من جهة واعطاء تلك الفردانية صلة منظوميه عامة من جهة ثانية/ اذن الاسلبة هي خلاصة مجردة تتجرد من خلال تفصيلات الاسلوب او تفصيلات النظام الذي يتوضح في الاسلوب بوصفه حاضنة له في الواقع الادائي الخالص الذي يتمثل بشكل يتفرد فيه الخاص من جهة ليضع تفرده في قالب الاسلوبية العام من جهة اخرى.

المبحث الثاني: اسلبة أداء الممثل للشخصية.

اولا: فسيوفولد مايرخولد

اذا كان من المقدر للمسرح ان يستمر وان يصبح جزءا حيويا من مستقبل الثقافة السوفيتية ينبغي عليه ايضا ان يتغير باستخدامه عوامل التطور الحاصلة في الميادين الاخرى في الحياة ومن هذا المنطلق وضع مايرهولد اساسه لعملية تدريب الممثل وفق قوانين (البايوميكانيك)* وهدفه اعداد الممثل الجديد بكل مبادئ الحركة المسرحية كان مايرهولد يرى ان الممثل في السابق يكيف اداءه التمثيلي وفقا للطبقة المقصودة اما في منهجه فيجب عليه الغوص ابعد من ذلك بتنظيم اداءه طبقا لأوضاع الانتاج لان الجمهور لا ينظر الى العمل كلغة كما في السابق وانما ينظر له كضرورة حياتية فضلا عن اساليبه التدريبية التي استخدام فيها مصطلح (الممثل المستقل) ولقد اوجزها مايرهولد "ان كل الحالات الفنية تتحدد عبر عمليات أنثروبولوجيا معينة وعند التوصل لمعرفة طبيعة الحالة الحماسية يمكن للممثل بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الاحساس بالإشارة ومن ثم حث المشاهد للمساهمة بتفاعلهم مع اداء الممثل" (الجاف، ٢٠٠٦، ١٦٠) وتعد هذه الاشارة عند مايرهولد هي جوهر التمثيل.

ان عناصر العرض يجب ان تخضع الى قوانين المسرحية المايرهولديه القائمة على الشرطية التي تفرض وجود مبدع رابع هو المتفرج، والمسرحية مرتبطة بمشكلة

---

* البايوميكانيك: علم يبحث عن عمل التكنيك في الحركات الفيزيائية ويحللها لغرض فهم اسرارها وايجاد التكنيك المثالي لها فهو يحلل حركات الانسان من وجهة نظر قوانين الميكانيك مع الاخذ بنظر الاعتبار الصفات التشريحية الفسيولوجية ونظريات وخطط التركيب الحركية للوصول الى التكنيك واصل الكلمة افريقيBO تعني الحياةbio الواسطة (اله الحيويه). ينظر معجم المصطلحات المسرحية.

(البروسنيوم)* وتأثيرها على العلاقة بين الفضاء والنظارة وان الاداء والبروسنيوم حسب منظومة مايرهولد كان اساسها الاتزان او التناسق الايقاعي والتي تحدد جذورها الى المعالجة الموسيقية، ان العرض المسرحي مبني على اساس التعارض بين الديناميك (الحركة او الستاتيك (السكون) الحركات. وقد ميز مايرهولد بين الايقاع والوزن فان الفنان في السيرك يحتاج الى الوزن اما الممثل فانه يحتاج الى الموسيقى لتساعده في الاداء. ان استخدام الموسيقى لضمان المسار الايقاعي كان اساسا في كل مشهد في مسرح مايرهولد وكذلك اعطى مايرهولد قدرا كبيرا من اهتمامه الى خصوصية الحركة فجوهر المسرح بالنسبة لمايرهولد كان (التمثيل الصامت) وذلك لأنه يبعث في المتلقي التشوق والتفكير في تفسير الحركة التي كانت مصدر تركيز مايرهولد على جمهوره (الجاف، ٢٠٠٦، ١٦٠-١٦٥). فقد اتخذ مايرهولد من (البايوميكانيك) منهجا لتدريب الممثل على ادراك نفسه في الابعاد الثلاثة " ان البايوميكانيك تفرض الدراسة الفيزيولوجية والفنية للقوانين التي تتحكم بجسم الممثل كاس كائن هي يؤدي وظائفه بشكل طبيعي وذلك من اجل ان يستطيع تجسيد كل ايماءة او حركة بفعالية كبيرة" (مايرهولد، ١٩٧٩، ١٥٤)

اسس مايرهولد نظام الحركة على النظرية (التايلورية) التي ركزت على الايقاع والتوازن واختزال الحركة من اجل اعطاء مفهوم مدرك يحصد اقل وقد اخل هنا النظام على ممثليه. وكذلك كان للرمز والحركة في المسرح الشرقي اثر على منهج مايرهولد. لقد تركز اهتمامه على جسم الممثل الذي اراده مايرهولد ان يكون (معادلا للكلمة) في القوة الشعرية ولقد جسد مايرهولد هذه الاثارة في مسرحية (السمح ذو القرنين) التي حقق بها مبدا البنائية بصورة تامة من حيث الاداء التمثيلي ذا طراز جديد بعيدا عن الكواليس والاداء المبوب والمؤطر بمعنى اخر ان الاداء التمثيلي هو الذي يعطي دلالة للبنيان الموجود على المسرح وفق هذه الطروحات يرى الباحث ان منهج مايرهولد هو منهج بنائي اما البايوميكانيك فهي البنائية في فن التمثيل فالفن البنائي يدعونا الى التخلي عن الديكور الذي يصور عادة ويؤثر جماليا. فقد جرى تبديل الديكور بتصاميم بنائية مخصصة لحركة (الممثلين ذوي التطور المتعدد الجوانب) ان التطور الابداعي اثر في ارشاد مايرهولد نحو البنائية كونها توفر افضل الوسائل للممثل حيث جعلت المسرح خالي من كل ما هو خارجي ومبهرج كي يكون المسرح خاضع للممثل "ان قوة الممثل ذي الحماس الثوري لا تتحمل الالوان الملطخة" (الجاف، ٢٠٠٦، ١٦٤)

* البروسنيوم: منظومة ترجع جذورها الى الموسيقى تعمل على الاتزام والتناقض الايقاعي.

لقد دعت التجارب الحديثة الى تخلي مايرهولد عن الدراما الرمزية ورفضه الى المسرح بصفته مكانا لخلق الايهام الخادع والجو المشابه للطقس الديني مما جعله يعتمد على المخططات المرسومة لا يفصح وتمثيل ديكوراته واصبح مبدا الايماء هو اهم الوسائل التي يمكن بواسطتها ايصال المسرح الجديد الى جمهوره ففي مسرحية (الزميل كرميتون) لها منتجات انتجت المبدا الاساسي المؤسلب وهو مبدا تم تطويره اكثر بعد مسرحية (شلاك وجو) العنيفة وكان الهدف منها ترويع المشاهدين بضخامتها حتى في مستوى الاضاعة انتقلت من الخافتة العنيفة الى الميسرة بنفس الشدة لكل من الصالة والمنصة تحطم وهم الجدار الرابع (الحميد، ٢٠٠٢، ٨٧) كلما كانت اللوحة اكثر اسلبة كانت اقرب الى الحياة لقد امن مايرهولد لان الحركة الجسدية الفنية يمكن ان تساعد الممثل على فهم ما وراء النص المسرحي وايصال ما لا يمكن التعبير عنه وكشف ال .

ففي مسرحية (هايدا كابلر) لابسن التي اخرجت سابقا بأسلوب واقعي فقد جردها بمسرحه المؤسلب لغرض الكشف عن مفهومه لـــ(هايدا) باعتبارها امرأة ماهرة ومتعجرفة فقد استخدم الايماء بإحساس واسع للتعبير عن الحالات الروحية الداخلية وعين لكل شخصية زيا يكون متميزا وبدون تفاصيل واقعية وجعل كل شخصية تتخذ وصفا معينا تعود اليه كل حين وجعل الممثلين يتكلمون الى بعضهم على مساحات متباعدة وكان الغرض من اسلبة مايرهولد لهذا العمل هو جعل المتفرج ينظر الى داخل الشخصية وليس الى المظهر الخارجي، ان اولوية الحركة التي اصر عليها مايرهولد للممثل مشكلة العنصر الاساسي لمنهجه (الحميد، ٢٠٠٢، ٢٢٢). سعى الى جعل ممثليه يؤدون العديد من الادوار لا لسبب عدد الممثلين بل لان مبدا التحول مهم بالنسبة اليه فقد سمى العلاقة بين الممثل والدور (القناع) لا يمكن فصل القناع عن باقي العناصر التي اضافها الى عروضه من ناحية الاهمية معتبرا اياه رمزا واداة مسرحية في ان واحد حتى اصبح لازق في اعماله المسرحية التي ينظر فيها الى الحياة من خلال فعل مقنع للكائنات والافعال المحمولة الى المسرح.

يرى الباحث ان هذه الارتكازان التي اضافها مايرهولد الى اعماله كانت تنسجم مع نظرية الغروتسك التي دون شك تعد جانب مؤسس مع البايوميكانيك وترجع جذورها الى الرسم الزخرفي على الجدران في المباني الروحانية التي تسمى (الفيروتون) وهي تهدف الى ابراز ازدواجية الظاهرة بتعرية بشاعتها وتكمن اهميتها بتغريب المهازل بالتراجيديا ويقول مايرهولد "ان الغروتسك يمزج ما بين مكونا بشكل واعي الحدة في التناقضات مؤديا بذلك دوره الذي يختص به ليس الا" (اردش، ١٩٧٩، ١٢٣).

لكي يحصل مايرهولد على اداء يضيف العرض السلبية جديدة فقد اهتم اهتماما كبيرا في تدريب الممثلين من ناحية الصوت والجسد وقد اعطى للجسد الثقل الاكبر لانه يرى ان الكلمات ليست كل شيء ولا تقول كل شيء ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية للجسد بشرط ان لا تكون الحركة ترجمة للكلمة وان حقيقة العلاقة بين الشخصيات تحددها الاثارة والاوضاع ولحظات الصمت، فلم يتوقف مايرهولد عن التجديد ففي مسرحية (دون جوان) لموليير والتي حقق بها (التمسرح) فقد استخدم مايرهولد الملقنين الذين يظهرون على خشبة المسرح بأزياء خاصة وكان الممثلون يستخدمون دقات، اراد مايرهولد من خلال هذا العرض دمج المتفرجين مع الفعل حيث جعل الممثلين يؤدون من الحركات داخل الصالة بين الجمهور واستخدامه ايضا له ازياء الموحدة، اما في مسرحية غوغول (المفتش العام) فقد قسم النص الى احداث وكل حدث له عنوان وجعل الممثلين يرتدون ازياء الفترة الانيقة وجعل من المنصة حركة مسمدة في كل مشهد وايضا اعطى للمشاهد موسيقى مرافقة الى جميع الحركات والحوار وفق قيم ايقاعي (اردش، ١٩٧٩، ٢٢٣) يرى الباحث ان هذه الاساليب المتعدد في عمل مايرهولد هي رغبته المستمرة بالبحث عن مسرح مؤسلب متجدد ينصهر مع معطيات العصر. حيث نسبة الاسلبة الى مايرهولد كونه متجدد وباحث عن التجديد والديمومة.

ثانيا: برتولد بريشت

يعد المسرح بانه المكان الاوحد في تحقيق المتعة الفنية والاثارة العقلية وينقي العيون فاذا به يرى المألوف غريبا ويدفعه الى التأمل والتفكير لذا فان (بريشت) يتفق مع (ارسطو) في ضرورة ان يحمل الحدث الدرامي دلالات هامة تتخطى الافراد لكنه يختلف معه في رؤيته الوظيفة المسرح. فالمسرح وفقا رايه يهدف الى توصل ايديولوجية محددة تقوم على فكرة الطبقات. وحتى لا تتعرض هذه الايديولوجية الى اسلبة مسرحية تسعى بالدرجة الاولى الى ترويج الى المبادئ الماركسية (هلتون،، ٢٠٠٠، ١١٥).

اذ يقف هذا المسرح على طرف نقيض من الاسلوب الطبيعي حيث يعد اداءه التمسرح او الميتا- مسرحي الذي يرتبط من ناحية بنظرية الاشتغال على المنظومة الفكرية المنظمة للبنية الاجتماعية التي يكون المتلقي ممثلا لها في فضاء العرض التقديمي (الملحمي) اذ يرتبط بنظرية الانفصال الإيهامي الذي يحول دون احداث عمليتي القصص والتأويل وان مبدا (التغريب) الذي طرحه بريشت فانه يستند الى منطق يفترض ضرورة نزع الشيء من سياقه الاعتيادي ومن ثم تغريبه حتى يتأنى لنا ادراكه على حقيقة سواء وقفنا على خشبة المسرح او

جلسنا مع المتفرجين، يرى الباحث ان التغريب الفني المقابل الجمالي للتغريب الاقتصادي والاجتماعي فهو وسيلة لكشف العمليات التاريخية التي تكمن خلف الفعل الانساني وتتحكم فيه.

يعد التغريب من المصطلحات الحديثة نسبيا شاع مع ظهور الفلسفات المادية ونجاحه المنهج المادي الجدلي (الماركسي) وهدفه كشف حقيقة الشيء وابراز تناقضاته حتى يتسنى لنا تغييره، وهذا في الواقع استخدام فني لمقولة فلسفية قيمتها الفلسفة الماركسية باعتبارها واحد من قوانين الجدل الرئيسية وهي مقولة (نفي النفي) فمسرح بريشت في مجموعة هو ذلك التطبيق او الممارسة الفنية للفكر المادي الجدلي (بريشت، د.ت) ان لفظة (التغريب) عند بريشت لا تتطابق مع Entfremdang عند هيجل لان التغريب البريشتي لا يقتصر على الخطوة الاولى من عملية (نفي النفي) لهيجل وانما يشتمل الخطوتين معا بحيث يمكن القول ان التغريب البريشتي هو تغريب الاغتراب عند هيجل الفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريشت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب (شاخت، ١٩٨٠، ١٣٠)

دعا تداخل اساليب الاداء التمثيلي في الاتجاهات المسرحية الى دراسة الاسس النظرية والمنطقية الاستراتيجية التي قامت عليها الاسلبة ليس لإيجاد الفروقات بينها فحسب بل لمعرفة اسلبة الاداء لكل واحدة من تلك الاتجاهات فان الاداء التمثيلي في العرض المسرحي كما توكد (هلتون) "ليس فناً تاريخياً وصفيا فقط يعيد بناء التاريخ في صور الشعر بل هو فن عقلي نظري معرفي يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة وهو ليس نشا تنفيذي بل هو فن ابداعي ينشا شيئا جديدا معتمدا الاصالة" (جوليان، ٢٠٠٠، ٧٦) بل هو على ان العرض المسرحي لا يعني اعادة تقديم ابداع سابق في ثوب جديد بل هو فن ابداعي مبتكر يستند على اساس بعد معيارا تقاس عن طريقه عملية الابداع هذا الاتجاه او ذاك.

وفقا لذلك انطلق (بريشت) ليبحث عن مسرح جديد ليصبح فيه الصراع الدرامي صراعا جدليا فقد تأثر بريشت بـــ(هيجل) وفلسفته عن الديالكتيك وكذلك (نيتشه) و(ماركس) و(رامبو) والمسرح الياباني (النو) وموسيقى (الجاز) ومن خلال هذه التأثيرات الفلسفية والفنية وجد بريشت مرماه الذي يخاطب الفعل ويحرك المشاعر دون الاندماج عندما شاهد الممثل الصيني (ماي لان فانج) يمثل دون مكياج وازياء واضاءة فقد اكتشف بريشت ان الممثل يقف بعيدا عن الاحداث الدرامية حتى يراه الناس بحالة وعي كامل فاصبح الممثل عند بريشت (هو ذلك الفنان الذي يلتزم البعد الفاصل بينه ويبين ويعبر عن الشخصية يستعير منها صوتها ومشاعرها وافعالها مما دعا بريشت ان يطلب من ممثليه ان يؤدوا ادوارهم من غير تورط عاطفي ينبثق من اعتقاده ان الممثلين لا يستطيعون التحكم بحالاتهم النفسية ويستطيعون تحقيق

نتائج افضل من غير قسر لهذه الحالات ، بذلك فقد حول بريشت بنية العرض المسرحي من تمثيلية الى تقديمية تتكأ على الجدل وتأخذ القرار لا على تغيب الوعي واثارة المشاعر فان خصائص مسرح بريشت الدرامية اوجدت طريقة بنية المشهد وتكنيك خاصا لطبيعة الصراع الذي استند بشكل اساسي الى فكرة الجدل مما وضع الممثل موضع الرقيب او المعلق او راوي الحدث او الشخصية على وفق مفهوم وتقديم الشخصية وليس تمثيلها عبر مسافة جمالية تكسر أي نوع من الاندماج وذلك محاولة الى ايقاظ الجانب الموضوعي ليحل محل الجانب العاطفي (جاسم، ٢٠٠٨، ١٢١)

لقد عمل بريشت على ابراز اسلبة بخصوص الممثل على خشبة المسرح ليكون متفرد على اقرانه. لقد اعطى الممثل في تخيله طابع الرواية لا طابع التشخيص فالشخصية تروي قصتها لا تمثلها وعلى المخرج ان يدع الممثل ينظر الى الشخصية من الخارج بعين ناقده ويجب ان يتفحص الشخصية لا يلبس ثوبها بل عليه ان يرتئي كيف تتصرف، بهذه الصفة فانه خرج عن مدرسة (ستانسلافسكي) ونظرية التعايش بل على الممثل ان يقف موقف الحياد لغرض منع المتفرج من الاندماج بالعمل مما دعا بريشت الى رفض (الايهام) والعمل على كسر الجدار الرابع ليدعم الممثل في مواجهة الجمهور من خلال الحوار المباشر لهذا رفض بريشت اعتبار فكرة الاداء التقديمي والتعاطف الحسي مع الشخصية امر بين منفصلين واكد ان التناول الجدلي هو ذلك الاداء الذي يأخذ بعين الاعتبار كلا من مسالة استعراض الشخصية المدعوم بالحجة واستخدم في بناء الحوار اسلوب (الشخص الثالث) وصيغة الفعلض الماضي والقاء الحوار الشعري بطريقة النثر او استخدام اللغة المحلية "ان تعاطف الممثل مع دوره ومعا في بداية الترتيبات امر مهم ولكن فيما بعد هذا التعايش يجب ان لا يختفي في اللحظة التي ينتقل الممثل من الحسي الى الاداء الواعي النقدي لهذا الدور" (بريشت، د.ت، ٢١٣)

يرى الباحث ان بريشت قد وظف كل الادوات من اجل الحصول على اسلبة خاصة ففي مسرحية٠ دائرة الطباشير القوقازية) وظف سحر الفراغ المسرحي او المساحر الخيالية ولكن بطريقة جديدة حتى لمس بان (جورشا) حين تعبر المسرح الخيالي وكأنها تعبر جسرا فوق الجليد، وبهذه الاسلبة فانه تحرر من كل الاشكال والقوالب التقليدية التي كانت مألوفة وتوظيفه الى الاليات و السينما والتغير السريع في الفصول والمشاهد الخاصة بالتقطيع للنص هي من اجل البلوغ الى هدفه المسرحي. وهذه الطروحات كانت تختلف مع معاصريه فان (بيسكاتور) كان يستهدف في مسرحه ايقاظ النص السياسي عند الجمهور بينما بريشت كان يثور الجمهور من خلال كشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع بل يقصد استفزازها للثورة على الواقع

المرفوض وهذا ما كان واضح في مسرحية (الاستثناء والقاعدة) في حوار الكورس "نحن نناشدكم على الدوام ان لا تقولوا هذا امر طبيعي ازاء ما يعترضكم من الاحداث كل يوم. ففي زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء ويقوم العنف والطغيان بدل القانون وتفقد الانسانية انسانيتها لا ينبغي لكم ان تقولوا هذا امر طبيعي" (اردش، ١٩٧٩، ٢١١)

اما في مسرحية (حياة ادوارد الثاني) فقد اعتمد على اسلبة شخصية غير موزونة ليتمكن من عكس وتصوير المشاعر المتناقضة للشخصيات كان يدعو من خلالها الى المضامين الاجتماعية اراد لها ان تنعكس في البناء الجوهري للمسرحية لقد ادعى بريشت ان البحر الشعري عند القياسي والخالق للقواعد اللغوية كان مفيدا لأمرين تمرده ضد التقاليد الشعرية ورغبته في الكشف عن العنف والتناقض في العلاقات الانسانية مما دعاه الى رفض أي مظاهر ملكية دقيقة مفصلة كالمجوهرات والالبسة ذات الفرو ورفض الديكور المبني على اساس التجريد الكامل وكانت النتيجة ديكور بسيط شبيها بالفقر ولقد تعامل الممثل على هذه الاسس التي وضعها بريشت حيث ارتدى (غامنتون) وهو المقرب الى (ادوار) معطفا من الخش الخام ورسم على وجهه القناع كالمهرج كدلالة على انه يمثل بهلول الملك. وامراء الملك ظهروا بوجوه مصفرة ومخضرة وهي الوان اشارة الى التزمت وجعل من الممثل هو الذي يظهر الاعلانات التي تكتب عليها الالواح بطريقة بائع الجرائد ويرتدي ما يشبه رداء الرسام الملطخ ولقد اهتم بريشت في هذا العرض بالايماءة وجسد الممثل الذي اصبح فيما بعد ذات اهمية في اغلب اعماله

اما في مسرحية (الام الشجاعة) التي كانت الاسلبة فيها غاية الاهمية فقد استخدم كلمة المونتاج التي يعرفها بريشت بانها منهج يساعد على كسر الايهام. اضافة الى اشارته للمقاطع الموسيقية مما دعاه الى الاحتفاظ بالعديد من الوسائل الفنية الخاصة بتكنيك المونتاج مثل قناع الغروتسكية والملابس للدلالة على الشخصيات الفنية والنصب المبني على اساس التقطيعات والممثلون كانوا يستخدمون وضعيات جسدية ثابتة وارشادات مبالغ بها واستعراض مهاراتهم من خلال اداء كل منهم لأكثر شخصية في العرض.

كذلك في هذه المسرحية اكد على توظيف الخلفية لعرض فلم وثائقي ينسجم مع نمط المسرحية في الكشف عن الحقائق التي خفيت على الجمهور وهذه التجربة لم تكن غاية في ذاتها بل انها مجددة بمهام جمالية واجتماعية رفيعة. لكي يحرك الوعي للجمهور وخلال استخدام هذه التقنيات الفنية التي انصهرت مع المسرح فأنها تركت اثرا على الوعي الجمالي للإنسان بشكل عام بكشف الحقيقة التي كانت مخفية عنه وكان المبتغى الاساسي لمسرح

بريشت هي الحقيقة المخفية تظهر للعيان حتى يتخذ الجمهور من هذه الحقيقة موقفه ، اما في مسرحية (رجل برجل) فقد "وظف القناع وكان يستوحي ما يمكن تسميته بفكرة المسخ وكانت هذه الفكرة اكثر من غيرها وضوحا في مسرحية" (يوسفي، ١٩٩٩، ٤٣)

ومن منطلق الانصهار والتجانس في العمل الابداعي كان بريشت يحفز ممثليه على عرض ما مكتوب على خشبة المسرح حتى تتسنى لهم الحقيقة الخاصة التي يمكن الحصول عليها من خلال الاكتشاف مما دعاه في الكثير من اعماله استبدال نبرة الاداء والايماءات والوقفات والنظرات حتى يخفي الفوارق الدقيقة في عملية تحول الحكاية من اجل ايصال الفكرة الى الجمهور فقد شجع ممثليه على التخلي للغة المسرح الحديث باللغة المحلية، يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية اكثر وتظهر النبرات الصوتية غير متوقعة وغير مألوفة، يمكن القول ان بريشت في معالجته للغة على المسرح ينطلق اساساً من افضل تقاليد المدرسة الطبيعية لمسرح الاغاني دون التأثير بالطبيعة (XXX، ١٩٨٣، ٣٨)

لم يترك بريشت باقي الفنون دون الانصهار في اعماله فقد اولى الى الديكور والرسم والفوتوغراف والتصوير والسينما اهمية كبرى. حيث عززها في اعماله من اجل خلق اسلبة خاصة تضيف قوة جمالية وتدفع المتلقي الى تحفيز عقله الباطني في استنباط الافكار وقد ارتبطت هذه الفنون بعلاقات مزاحه مع بعضها فقد كانت للسينما اثرها الواضح في تطوير المسرح البريشتي وان الذي اثاره بريشت للسينما هو تقاربها من المسرح مما دعاه الى استخدام الفلم تدريجيا في الحدث المسرحي مشهد بعد مشهد لكي يكون بوسع المتلقي ان يستوحي الصورة السينمائية المرتبطة بالحدث المسرحي اذ يتحول الفلم الى مشارك في الحدث التركيبي، يرى الباحث ان مسرح بريشت اخذ يتكامل ويتجانس في نسج هذه الفنون لأجل ابراز الفكرة الدرامية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- اعتمد عمل الممثل على منهجية البايوميكانيك والنظرية التايلورية التي ركزت على الايقاع والتوازن واختزال الحركة من اجل اعطاء مفهوم مدرك بجهد اقل مما دعاه الى التركيز على جسد الممثل ليكون معادلاً للكلمة المنطوقة

٢- تحرير الممثل من هيمنة الديكور يقدم له فراغا واسعا ذو ابعاد ثلاثة

٣- الايماء والحركة قادرة على تفجير المعاني الاجتماعية بمدلولاتها في رسم تناقضات الشخصية في حالاتها النفسية والعقلية وبذلك جاءت الحركة المرسلة من الجسد كلغة متكاملة تجسيدية لتحقيق فعل الاثارة العقلية

٤- الممثل في المسرح التجريبي يتسم بطابع الرواية لا طابع التشخيص فان الشخصية تروي قصصاً لا تمثلها.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

عينه البحث: اختار الباحث عينه بحثه بصورة قصدية:

١. العينة المختارة تنتمي الى اتجاهات إخراجية حديثة وبالتالي لابد ان تتضمن في مناهجها (اسلبه) ولتكون مماثلة لمجتمع بحثه

ثالثا: منهجية البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في استعراضه للإطار النظري وتحليل العينات للوصول الى نتائج البحث.

رابعا: أدوات البحث: استند الباحث على:

١- الملاحظة المباشرة للعرض

٢- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

٣- الخبرة الذاتية للباحث كونه مختص بالدراسات المسرحية عموما وبفن التمثيل خصوصا .

تحليل العينة

مسرحية: بروفة في جهنم. تأليف وإخراج: هادي المهدي (٢٠٠٩)

عمد المخرج على طرح هذا النوع من المسرح الذي احتضن الكثير من التجريدات لاسيما في الديكور والازياء والموسيقى والاضاءة، لقد استغل المخرج منتصف المسرح لكي يجسد فيه الحدث، فقط قطعة حمراء يدور عليها الصراع بين الشخصيات والذي يخرج خارج هذه السجادة يكون خارج الحدث. ففي وضب هذه السجادة لخلق بيئة مناسبة للعرض فان المحمول

الدلالي لهذه السجاد عمد المخرج على احالته لبيئة العراق فيماثله في فضاء البيئة الجهنمية فيستوي المكان اذ لا فرق بين العراق للعذاب المستمر وجهنم عمد على ذاك من اصل اثارة خيال وفكر المتلقي في توجساته نحو العرض وما هو مكان العرض فقد جرد المخرج المكان من الديكور الا من اربعة كراسي التي كان الحدث يدور حولها فنلاحظ الإيماءات التي عمل عليها المخرج في الكراسي، تارة يكون ايقونة وتارة يتحول الكرسي الى شفرة دلالية توحي الى دولة معينة وتارة يتحول الكرسي وفق علامة سيميائية الى سلاح للمعركة لم نلاحظ ثبات لهذا الكرسي بين مشدود واخر نراه يتوالد في المعنى من دال الى دال اخر يخفي في ثناياه مدلولا غائب يستطيع المتلقي من خلاله قراءته للعرض ان يحضر المدلول الغائب الذي كان يكتمل من خلال الحوار المؤدى من قبل الممثلين على هذه المساحة المجردة.

اما فيما يخص الاحداث او المشاهد فنلاحظ في كل هذه المشاهد تحولات ادائية خاصة بالمشهد نفسه هناك مشهد الفاتحة وهناك مشهد عودة الاب من جهنم وهناك مشهد تحقيق ومشهد سيارة في مل مشهد كانت دلالة يقدمه الممثل في البداية ليكون واضحا للمتلقي انه الان في المشهد المراد تمثيله، لقد دخل المخرج في هذا العمل الى منهجية بريشت في كسر الايهام والرجوع الى الرائع الحياتي للممثلين لكي يقول للمتلقي (اني اجري تمرينا مسرحيا لا اقدم عرضا) هذا ما يتطلبه العرض المسرحي الملحمي ولما كان العرض الملحمي يسعى الى اجفاء المتفرج بقضاء طيلة العرض لتحقيق الصيغة الملحمية فقد سعى المخرج الى توكيد هذا الاتجاه باكثر من طريقة منها استخدام الكلمات بايقاع خاص ينسجم مع الايقاع النفسي للمتلقي الذي يترقب الحدث وان الحركات التي كانت تؤدى مع الحوار كانت محركة للشخصيات من اجل ايصال الفكرة.

ومن جانب اخر اتخذت الشخصيات طعما اسلوبيا خاص في الاداء فلكل شخصية كان لها اسلوبها الادائي الخاص وطبقة صوت خاصة بها فنلاحظ في العرض اننا امام اربعة اساليب ادائية كل يختلف عن الاخر ولكن هذه الاختلافات كانت متجانسة مع نسيج العمل فقد عمد المخرج الى وضع هذه التنويعات الادائية لغرض المتعة الفكرية وخلق المسافة الجمالية بين الممثل والمتلقي كما سعى المخرج الى عملية تبادل الادوار وخاصة في مشهد التحقيق فانه قدم شخصياته بطريقة ادائية اقتربت من مدرسة (إيوجينو باربا) التي كانت تسعى الى الممثل ليقدم عمله وكانه ارتجال بحيث يغير ديكوره وازياءه داخل العرض وهذا الاسلوب ايضا عمل عليه (فاختنكوف) وكانت هذه المدرسة تعود الى مايرهولد ومنهجه البايوميكانيك والنظرية التايلرية التي كانت تدعو الى انجاز العمل بوقت قصير ولكن بجهد كبير هذا ما سعى عليه المخرج في

مسرحية (بروفه في جهنم). نجح المخرج في صياغته لمثل هذا الاسلوب من خلال تكلف الممثل بأكثر من حالة يمر بها من خلال تعدد الادوار وقد اوجد طريقة جديدة وسريعة لكسر الاندماج والتقمص كون العمل كان يتحدث باللغة المحلية التي اكد عليها بريشت في استحصاله على المشاعر الحقيقية من خلال هذه اللغة لان الممثل يتعايش مع اللغة الام وقد استخدم المخرج لغة جريئة ومباشرة كونها تعالج وتنقد الوضع الحالي الذي تعيش فيه ومن خلال هذا النقد اعطى لتلبية قدرة كسر الايهام بطريقة تجعل الموقف هزلي نوعا ما فقد تميز اداء الشخصيات بالخفة والمرونة وسرعة الحركة المصاحبة لإيقاع العمل المتنامي واستخدام الاداء المرمز المنغمس بالواقعية لكسر حدة الاستمرار لقد حقق المخرج اسلبة ادائية من خلال سلسلة الاساليب الادائية التي تراهن على استمرار التمرين في واقع مشوب بأخطار جهنم.

وحاول المخرج في مجال اخر استخدام الممثلين بأصواتهم بدلا من الموسيقى وكان الغرض منها، ان يوضح للمتلقي ان هذه المؤثرات المتمثلة بالأغاني الفلكلورية هي من نسيج العمل وغير منفصلة عنه واراد من خلالها ان يجعلها حالة تغريبية وبهذا يبدو ان المخرج يسعى للبحث عن فكرة ذات معنى ثقافي وكذلك سيكولوجي في معالجة نصوصه المسرحية وتأسست علاقة بين الفكرة وطريقة المعالجة وفقا الى معطيات العرض أي انه يختار اسلوبا معينا من اجل ان يكون منسجما مع عصره.

ولعل ذلك هو الذي دفع المخرج الى استغلال هذه المساحة حينما وجدها تكون الانسب لمخاطبة ذهن المتفرج بوصفه مراقبا ومشاركا للعمل وقد عمل المخرج مع ممثلين واعيين استفاد من خبراتهم التمثيلية وكذلك هم استفادوا من تجاربه المسرحية سواء كانت داخل القطر ام خارجه كون المخرج شاهد المسرح الاوربي وكان اكثر الفنانين غوصاً بالمسرح الحديث فكان تعامله مع الممثلين على اساس التبادل المعرفي بين الطرفين والممثل عهنا يجب ان يستخدم كافة الوسائل الادائية من اجل الوصول الى الهدف الرئيس الذي يسعى اليه العمل.

<u>النتائج والاستنتاجات</u>

١. لتطوير اليات اداء الممثل لابد له من تحليل النص المسرحي والتعرف على اسراره بما يخص (الظروف المعطاة)، وما يخص (الثيمه) وما يخص تحليل صفات الشخصيه في النص وابعادها وعلاقاتها واهدافها وافعالها والهدف الاعلى كما سماه (ستانسلافسكي).

٢. استخدم المخرج الاسلبة بشكل واضح من خلال تجريد المسرح من ديكورات وازياء واضاءة وموسيقى وهنا الاستخدام ينسجم مع معطيات اسلبة مايرهولد وبرشت .

٣. ان الممثل في هذا العمل اكد على قضية الاندماج كونه يندمج تارة في لحظة معينة يخرج من هذا الاندماج ويثير في عقل المتلقي عدة تساؤلات نقدية.

٤. ركز المخرج على مرونة جسد الممثل وسرعته الإيقاعية وخفة الحركة لاخفاء الطابع الرمزي المنغمس بالواقعية وخاصة في (مشهد السيارة).

٥. وظف المخرج صوت الممثل في الانتقال من مشهد لأخر وهذا ينطبق مع منهجية بريشت في تقسيمه للمشاهد في اغلب مسرحياته.

٦. يبتعد الممثل عن الاصطناع وان يطبق التلقائيه في اداءه، بتوفير عامل الاسترخاء وتشغيل المخيله، وتفعيل القدره على الارتجال

٧. لتوظيق اليات اداء الممثل بشكل صحيح لابد للممثل ان يستعمل مبدا (الهنا والان) وان يسأل الممثل نفسه في كل لحظه او في كل موقف يمر به (لو كنت في مثل هذا الموقف ،ماذا افعل وكيف افعل ولماذا) لكي يستطيع ان تكون اليات اداءه مناسبه للموقف

التوصيات: يوصي الباحث للعاملين في مجال فنون الأداء

- أن يكون لديهم القدرة على تبني موضوع الاسلبة في الأداء التمثيلي عمليا ونظريا .

المقترحات: يقترح الباحث الأتي :

- اسلبه العلامة داخل فضاء العرض المسرحي الرقمي .

المصادر والمراجع

١. XXX. (١٩٨٣). *مسرح التغيير*. (قيس الزبيدي، المترجمون) بيروت: دار ابن رشد)، مكتبة النهضة العربية.

٢. ابراهيم فتحي. (١٩٨٦، ص٢٩). *معجم المصطلحات الادبية*. القاهرة: المؤسسة العربية للناشرين المتحديين.

٣. ابراهيم يوسف المنصور. (٦ ٩، ١٩٧٩، ص٤). دراسة تجريبية في تاثير ترتيب الظروف على تكون الانطباعات عن الشخصية. *مجلة المستنصرية* ، . ٤.

٤. ابن مظور جمال الدين بن مكرم. (د.ت). *لسان العرب* (المجلد الاولى). بيروت: بيروت.

٥. ابن منظور. (١١١٩هـ ، ص٤٦). *لسان العرب*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

٦. ابو طالب محمد سعيد. (١٩٩٠، ص١٥٢). *علم النفس الفني*. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

٧. احمد الشايب. (١٩٧٦). *الاسلوب* (المجلد السابع). مصر: مكتبة النهضة.

٨. احمد زكي. (١٩٧٢، ص١١٤). *علم النفس التربوي*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،.
٩. ادوين ديور. (٢٠٠١، ص٨٥). *فن التمثيل افاق واعماق*. (مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، المترجمون) القاهرة : اكاديمية الفنون .
١٠. اريك بنتلي. (١٩٨٥، ص٧٥). *نظرية المسرح الحديث*،. (يوسف عبد المسيح ثروت، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١١. *الاسلوبية*. (٢ ٣، ١٩٩٨). تاريخ الاسترداد ٢ ٣، ١٩٩٩، من مجلة اداب.
١٢. الجرجاني. (١٩٨٦، ص٢٥). *التعريفات*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٣. الكسندر دين. (١٩٨٢،ص٧٢). *اسس الاخراج المسرحي*. (سعدية غنيم، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٤. برتولد بريشت. (١٩٧٣، ص٢٦٦). *نظرية المسرح الملحمي*. (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) بغداد: دار الحكمة للطباعة، مطبعة الجمهورية.
١٥. برتولد بريشت. (د.ت). *نظرية المسرح الملحمي*. (جميل نصيف، المترجمون) بيروت: (منشورات عالم المعرفة).
١٦. بريشت. (١٩٧٣، ص٣٠٤).
١٧. بيير جيرو. (١٩٨٩، ص٦–ص٧). *الاسلوب والاسلوبية*. (منذر عياشي، المترجمون) بيروت: مركز الانماء القومي.
١٨. تيسير صبحي. (١٩٩٢، ص١٠). *الموهبة والابداع- طرائق التدريس وادواته المحسوبة*. عمان: دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع.
١٩. جبران مسعود. (١٩٩٦، ص٩٦). معجم *الرائد*. بيروت: دار العالم للملايين.
٢٠. جلين ويلسون. (٢٠٠٠). *سايكولوجيا فنون الاداء*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: عالم المعرفه.
٢١. جميل صليبا. (١٩٧١، ص٢٨). *لمعجم الفلسفي* (الإصدار ١، المجلد ١). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٢٢. جوردن، هاينز. (١٩٩٥). *التمثيل والاداء المسرحي* (المجلد الاولى). (محمد سعد، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي.
٢٣. جوليان هلتون،. (٢٠٠٠). *نظرية العرض المسرحي*. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: ، (هلا للنشر والتوزيع)،.
٢٤. جيرو مبير. (د. ت). *الاسلوب والاسلوبية*. (منذر عايش، المترجمون) بيروت: مركز الانماء القومي.

٢٥. جيلين ولسون. (٢٠٠٠، ص٢٥٨). *سيكولوجيه فنون الاداء*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
٢٦. جيمس روز ايفانز. (١٩٧٦، ص١٩). *المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى الان*. (فاروق عبد القادر، المترجمون) القاهرة: دار الفكر المعاصر.
٢٧. حسين يوسفي. (١٩٩٩). *المسرح والانثروبولوجيا*. الشارقه: دار النهضه.
٢٨. ديور. (٢٠٠١، ص٨٧).
٢٩. ريتشارد شاخت. (١٩٨٠). *الاغتراب*. (كامل يوسف طه، المترجمون) الموسوعه العربية للدراسات والنشر.
٣٠. ريتشارد لازاروس. (١٩٧١، ص١٩). *الشخصية*. (سيد محمد غنيم، المترجمون) بيروت : دار الشروق.
٣١. ريكان ابراهيم. (١٩٩٧، ص١٠٥). *رؤية نفسية للفن* . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٣٢. سامي عبد الحميد. (١٩٨١، ص٧٠-ص٧١). . بغداد.
٣٣. سامي عبد الحميد. (٢٠٠٢). *ابتكارات المسرحيين*. بغداد: مكتبة الفتح.
٣٤. سامي عبد الحميد. (٢٠٠١، ص٢٤). *مدخل الى فن التمثيل*. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي -دار الكتاب للطباعة والنشر.
٣٥. ستانسلافسكي. (١٩٨١، ص٩٤). *اعداد الممثل*. (محمد زكي العشماوي،، المترجمون) بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
٣٦. سعد اردش. (١٩٧٩). *المخرج المعاصر*. الكويت، ، الكويت، المجلس الوطني،: سلسلة كتب عالم المعرفة/ المجلس الوطني.
٣٧. سوزانا ميلر. (١٩٨٧، ص١٤٨). *سايكولوجية اللعب*. (حسن عيسى، المترجمون) الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
٣٨. سيد محمد. (١٩٨١، ص٢٢٧). *اختيار القدرة على التفكير الابتكاري-للبحوث نفسية وتربوية*. بيروت: دار النهضة العربية.
٣٩. شاكر عبدالحميد. (١٩٩٥، ص٣٣). *العملية الابداعية في فن التصوير*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
٤٠. صبحي. (١٩٩٢، ص٢٥).
٤١. صلاح فضل. (١٩٩٢، ص٨٢). *علم الاسلوب مبادئه واجراءته*. القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.
٤٢. عاقل. (١٩٧٨، ص٤٥).
٤٣. عتاب نصيف جاسم. (٢٠٠٨). *تداخل اساليب الاداء*. بغداد: كلية الفنون الجميلة.

٤٤. عقيل مهدي. (٢٠٠٥، ص١٣). *القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني*. الشارقة: وزارة الثقافة والاعلام.
٤٥. عقيل مهدي يوسف. (١٩٨٨، ص٨٦). *نظرات في فن التمثيل* . بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، مطابع جامعة الموصل –دار الكتب للطباعة والنشر.
٤٦. غوف غراهام ، بغداد، دار افاق عربية، ١٩٨٥. (١٩٨٥). *الاسلوب والاسلوبية*. (كاظم سعد الدين، المترجمون) بغداد: دار افاق عربية.
٤٧. فاخر عاقل. (١٩٧٨، ص١٢٤). *علم النفس التربوي* (المجلد ٢). بيروت: دار العلم للملايين.
٤٨. فاضل الجاف. (٢٠٠٦). *فيزياء الجسد*. الشارقة: دار الثقافة والاسلام.
٤٩. فرانك هوايتنج. (١٩٨٤، ص٢٢٤). *المدخل الى الفنون المسرحية* . القاهرة : مكتبة مدبولي .
٥٠. فرحان بدري الحربي،. (٢٠٠٣). *الاسلوبية في النقد العربيالحديث*. لبنان: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
٥١. فيسفولد مايرهولد. (١٩٧٩). *في الفن المسرحي،*. (شريف شاكر، المترجمون) بيروت: دار الفارابي للطباعة.
٥٢. قاسم حسين صالح. (١٩٨١، ص١٦). *الابداع في الفن*. بغداد: دار الرشيد للنشر.
٥٣. كارسلون مارفن. (١٩٩٩، ص٧٦). *فن الاداء مقدمه نقديه*. القاهره: اكاديمية الفنون.
٥٤. لويس معلوف. (١٩٥٦،ص٦). *المنجد في اللغة–معجم اللغة العربية*. بيروت: مجمع اللغة العربية .
٥٥. مارفن كارسلون. (١٩٩٩، ص٢٢). *فن الاداء مقدمه نقديه*. القاهره: اكاديمية الفنون الجميلة .
٥٦. محمد عنابي. (١٩٩٦، ص١٠٦). *المصطلحات الادبية الحديثة – دراسة ومعجم انجليزي–عربي،*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٥٧. مصطفى ناصف. (١٩٨٦، ص٩). *نظريات التعلم، دراسة مقارنة*. (عطية محمد هنا، المترجمون) الكويت: سلسلة عالم المعرفة .
٥٨. مصلوت لويس. (١٩٥٦). *منجد في اللغة، معجم اللغة العربية* (المجلد الاولى). بيروت: بيروت.
٥٩. ميلر. (١٩٧٨، ص٢٦).
٦٠. ميلر. (١٩٧٨، ص٢٨).
٦١. ميلر. (١٩٧٨، ص٣٩).

٦٢. ميلر. (١٩٧٨، ص٤٠).
٦٣. هاينز جوردن. (٢٠٠٨، ص٢١). *التمثيل والاداء المسرحي*. (محمد سعيد، المترجمون) القاهره: وزارة الثقافة – مهرجان القاهره الدولي للمسرح التجريبي.
٦٤. هلتون، جوليان. (٢٠٠٠). *نظرية العرض المسرحي*. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.
٦٥. وجيه محجوب. (١٩٨٨، ص٦٠). *علم الحركة–التعلم الحركي*. بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر.