الأداء التمثيلي بين الشكل والمضمون في العرض المسرحي العراقي

م.م. مرتضى حبيب دشر

وزارة الثقافة / دائرة السينما والمسرح

murthada.habeb@gmail.com

الملخص:

يختص البحث بدراسة ثنائية الشكل والمضمون وما توليه من أهمية على الأداء التمثيلي في العرض المسرحي والذي من خلاله ومن خلال العناصر الأخرى يرسم شكل العرض ويوضح مضامينه. تناول البحث اربعة فصول، يتضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، إذ احتوى عل مشكل البحث والحاجة إليه، ومن ثم أهمية البحث في كونه يحاول إيجاد شكل ادائي يتوافق مع شكل ومضمون العرض، وهدف البحث الذي يتيح الكشف عن العلاقة بين الأداء وبين الشكل والمضمون، وحدود البحث المتمثلة بالحدود الزمانية والمكاني والموضوعية، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها.

أما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري للبحث الذي تناول مبحثان: المبحث الأول: مفهوم الشكل والمضمون. المبحث الثاني: الأداء التمثيلي بين الشكل والمضمون. ومن ثم مؤشرات الإطار النظري.

أما الفصل الثالث فتضمن (إجراءات البحث) فقد اختار الباحث عينته بشكل قصدي وأعتمد في دراسة وتحليل عينته، أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث ومنها: المضمون المشوش الغير واضح ينتج شكلاً عشوائياً. ومن ثم توصل الباحث الى المقترحات والتوصيات وقائمة المصادر والملخص باللغة الإنكليزية:

الكلمات المفتاحية (الاداء، الشكل، المضمون).

Abstract

The research is concerned with studying the duality of form and content and the importance it attaches to the acting performance in the theatrical performance, through which and through other elements, it draws the form of the performance and clarifies its contents. The research dealt with four chapters, the first chapter includes the methodological framework for the research, as it contained the research problem and the need for it, and then the importance of the research in that it tries to find a performance form that is compatible with the form and content of the presentation, and the research objective that allows revealing the

relationship between performance and between form and content, and the limits The search is represented by the temporal, spatial and objective boundaries, and then defines and defines the terms.

As for the second chapter, it included the theoretical framework for the research, which dealt with two sections: The first topic: the concept of form and content. The second topic: the representational performance between form and content. Hence the theoretical framework indicators.

As for the third chapter, it included (the research procedures), the researcher intentionally chose his sample and relied on studying and analyzing his sample, while the fourth chapter included the results of the research, including: the unclear and confused content produces a random form. Then, the researcher came up with suggestions, recommendations, a list of sources, and a summary in English:

Keywords: performance, form, content.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه: أن للمسرح جانبين رئيسيين ومهمين هما الشكل والمضمون، أي الصورة شكل العرض والمحتوى اي مضامينه وهذا ما ينطبق عليه بصورة عامة وعلى جزئياته بصورة خاصة، فشكل العرض يستمد ثباته وجماليته من مضمون العرض فأن الشكل الفني الناجح هو الذي يحصل نتيجة بزوغ او نشوء وعي، أو أن المضامين تتخذ أشكال نفسه، فإذا كانت الرؤية تقليدية تكون الاشكال تقليدية، واذا كانت الرؤية مغايرة يكون شكل العرض مغاير ايضا، أو بتعبير أكثر وضوحا (ما الذي يريد ان يقوله العرض)، في حين ان مضمون العرض يتشكل من مجموعة جزئيات صغيرة ذات مضامين صغيرة ايضا تتحد مع بعضها لتنتج الشكل الكلي او الصورة النهائية لشكل العرض، ويعد الأداء جزء رئيسي ومهم داخل العرض المسرحي اضافة الى باقي العناصر المهمة والتي من دونها ومن دون الارتباط مع بعضها لا يمكن لهذه العناصر أن تشكل البنية المتكاملة للعملية المسرحية لترسم الشكل النهائي للعرض المسرحي.

قد أسهمت التأثيرات و الافكار التي طرأت على المسرح منذ نشأته الى يومنا هذا في إيجاد مسرح مختلف عن شكل ومضمون المسرح في الماضي وهذه التأثيرات والأفكار طرأت على كل عناصر المسرح والتي من ضمنها الأداء، كونه المنظومة الرئيسية التي تتشكل مع العناصر الاخرى لتشكل صور تعبر عن مضمون العرض، فضلا عن المتغيرات الاجتماعية نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية التي ترمي بظلالها على الوقع الفني ادت الى حدوث

متغيرات كثيرة في شكل ومضمون العرض وباقي عناصره والتي من ضمنها الأداء، فتارة يتوافق شكل الاداء مع شكل ومضمون العرض واخرى يغرد وحده بعيدا منشدا للنشاز، وهنا وجد الباحث اشكالية عدم التوافق للأداء بين بين شكل ومضمون العرض المسرحي وعلى ضوء هذه الاشكالية صاغ الباحث عنوان بحثه الموسوم: (الأداء التمثيلي بين الشكل والمضمون في العرض المسرحي العراقي)

أهمية البحث: بما أن العرض المسرحي يتكون من شكل ومضمون فتكمن أهمية البحث في إيجاد شكل ادائي يتوافق مع مضامين العرض وصورته المتكونة في شكله العام.

هدف البحث: يهدف البحث في التعرف على علاقة الأداء بشكل العرض ومضمونه ليشكل الصورة الكلية للعرض.

حدود البحث: المكانية: العراق/ بغداد /المسرح الوطني. و**الزماني: ٢٠٢٠، الحد الموضوعي:** مسرحية الشعبة صفر

تحديد المصطلحات:

الأداء: لغويا: "جاء في المنجد اسم مأخوذ من فعل (أدى)، بمعنى أوصل الشيء او قضاه، والأداء يعني القضاء او الإيصال" (Maalouf, 1956, 6).

اصطلاحا: يعرفه (ارثر ريبر) بأنه: "قد يعادل الانجاز achievement، بمعنى ان اي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء" (Wilson, 2000, 8).

ويعرف ايضا: "هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (Elias, 1997, 14).

الشكل: لغويا: عرفه (ابن منظور): "(الشَّكْل)، بالفتح: الشِّبْه والمِثْل، والجمع أشكال وشكول" (Ibn Manzoor, 1956, 356).

الشكل اصطلاحاً: وعرفه (جيروم) على انه: "تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (Stallentiez, 1974, 340).

وعرفه (ريد) بأنه: " الهيئة، ترتيب الأجزاء " جانب مرئي"، وليس شكل عمل فني ما بأكثر من هيئة، او ترتيب أجزائه، أو جانبه " المرئي ". فإننا سنجد شكلاً طالما كانت هناك هيئة، وطالما كان هناك جزءان أو اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعوا نسقاً مرئياً" (Reid, 1986, 51).

ويرى (الشال) بأن: "كل عمل فني له شكل ومضمون، والشكل هو الهيئة الفنية وإطاره العام والمحسوس" (Al-Shall, 1984, 261).

المضمون: عرفه (ابن منظور) بأنه: "يقال ضمن الشيء بمعنى تضمنّه، ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا، **وفهمت** ما تضمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه. وأنفذته ضمن كتابي أي في طيّه" (Ibn Manzoor, 1956, 258).

ويرى (الشال) بأن: " كل عمل فني له شكل وله مضمون، والشكل هو الغلاف الخارجي ومضمونه هو ما يحويه الشكل من مضامين ورموز وأنغام وغيرها" (Al-Shall, 1984, 46).

وعرّفه (عيد) بأنه: "... هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون" (Eid, 1980, 46).

التعريف الإجرائي: الاداء التمثيلي للشكل والمضمون: هي عملية علائقية تكاملية انعكاسية يتأسس فيها الخارج من خلال الداخل ليقابلها الفهم الداخلي عن طريق ما أظهره الشكل الخارجي في أداء الممثل المسرحي.

الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الشكل والمضمون:

الشكل:

يعد الشكل تنظيما وتنسيقا للعناصر البصرية والسمعية التي يتضمنها العمل الفني او العرض المسرحي بتعبير ادق، ومن خلال العلاقة المتبادلة بين كل تلك العناصر يتحقق التركيب الشكلي للعرض، فتتخذ العناصر وضعاً معيناً داخل التكوين الفني عن طريق تآلفها وتوافقها وفق طريقة معينة، مكونة شكلاً معيناً، والذي يخضع بدوره إلى تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية التي تساهم في إغناء الشكل، وفضلا عن ذلك ان هذه العناصر تعطي الشكل صورة واضحة وموضوعية بحيث يمكن إدراكه، فالعمل الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابلا للإدراك الا اذا صار شكلاً. "فأن الشكل يوجه ادراكنا وينظمه، انه يرشدنا الى العناصر المختارة، ويدفعنا الى تركيز الانتباه عليها، والواقع ان التذوق الفني يصبح مستحيلا من دون الشكل، فقيمة التذوق لا وجود لها بمعزل عن العناصر التي ينظمها الشكل، ان الشكل لا يجعل العناصر مفهومة فحسب وانما يزيد من جاذبيتها ويؤكدها" (Awad, 1994, 62). اذن مهمة الشكل مهمة بصرية وتصويرية للمضمون فضلا عن الجمالية التي يمنحها، لان خلو العمل الفني من الشكل من الصعب ادراكه وخاصة في الفنون المرئية عموما على وجه العموم

والمسرح خصوصا بوصفه فنا مرئيا بالدرجة الاولى فهو في بنيته مدرك بصري أي شكل بنيته الرئيسة تكمله العناصر الاخرى والشكل في العملية الفنية.

يستثار الادراك البصري بواسط منبه خارجي، عن طريق الجهاز البصري (العين)، فيستجيب العقل للاستثارة، فيدرك كل الاشياء المرئية، وهذا ما اكدت عليه الدراسات السيكولوجية في مجال الادراك البصري فتقول ان إدراك الشكل ليس ادراكا لمجموعة الاجزاء التي يتكون منها الشكل بل هو إدراك عام، أي إدراك الشكل بصورة كلية (Abdel-Fattah, 1973, 209).

ان الشكل في مسيرة الادب والفن تأثر تأثرا كبيرا بسبب التحولات الفكرية والأيديولوجية التي طرأت على سائر المجتمعات في كل بقاع العالم، فهناك من أهمل الشكل وغلب المضمون عليه واخر اعطى قيمة للمضمون وأهمل الشكل، وحتى منذ بدأ التقنين الاول، فمثلا (افلاطون) يغلب المضمون على الشكل من خلال الجوانب الحسية التي يؤكد عليها في فلسفته والتي يفرضها على بقية الجوانب الاخرى.

اذ جاء طغيان المضمون على الشكل، فما الشكل الا تعبير عن مفاهيم اخلاقية، فالألحان والايقاعات مجرد قوالب تكيفت للكلمات التي تعبر عن الاعتدال والشجاعة في الحياة، فالجمال عنده ليس عنصرا ماديا، أي مضمون وليس شكل، فهو ينظر الى الموسيقى كوسيلة ينبغي عليها ان تدعم الفضيلة والاخلاق، فكان يرى ان تأثيرها من خلال اللحن والايقاع في الروح الباطنة للإنسان وفي حياته الانفعالية اقوى من تأثير العمارة او التصوير او النحت (Ali, 2010, 32).

وهذا ايضا نراه جليا في نظرية المحاكاة التي ارسى قواعدها الفلاسفة القدامى في اليونان والتي تعد واحدة من اقدم النظريات كانت ايضا تهتم بالمضمون اكثر من الشكل فهي تنظر للعمل الفني على انه يعكس الحياة الاصيلة ويعبر عن كينونتها، فهي تعد العمل الفني او الفن بتعبير اكبر على أنه "منفصلا عن الافعال والموضوعات في الحياة، وان العمل الفني عالم قائم بذاته لا يمكن مقارنته بالواقع" (Zakarneh, 1998, 73). لكن قد يختلف (ارسطو) وبعض الفلاسفة اليونانيين بقضية الشكل نلاحظ انهم قد غلبوا الشكل واهتم به من خلال قضية قد طرحها بشأن هذا الموضوع على الرغم من اعتقادهم

بأن الاجابة كانت خاطئة لكن بنفس الوقت باهرة، اذ اعتبروا ان العلاقة بين الشكل والمضمون تعد من القضايا الحيوية في الفن وحتى في غير الفن، حيث اعتقدوا ان الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، هو الجانب الاعلى، الجانب الروحي، وان المضمون هو الجانب

الثانوي الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعا كاملا، ويرى هؤلاء المفكرون ان الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وان هناك حافزا يدفع كافة اشكال المادة للذوبان في الشكل الى اقصى مدى، أي يدفعها للتحول الى شكل، وبذلك تحقق كمال الشكل ومن ثم تحقق الكمال في ذاته، وان كل ما في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل وقل الانغماس في المادة زادت درجة الكمال التي يبلغها (Fisher, 1998, 159).

فضلا عن ظهور نظريات مختلفة في الشكل وانواعه وما يصبو اليه وطبيعة تركيبه من حيث عملية البناء، فمثلاً الشكلانية الروسية أثرت ايضا تأثيراً واضحاً في الأدب والعمل الفني واسست لمرحلة جديدة في البحث عن أشكال مختلفة داخل بناه التكوينية بدل المحتويات التي كانت سائدة آنذاك، لذلك نزعت الى تغليب الشكل وقيمه الجمالية على المضامين في العمل الادبي وطورت دراساتها في مجال بنيته اللغوية فيقول (شلوفسكي) "أن الناس الذين يسكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الامر الى التعود على خرير الموج الى حد لا يكاد يسمعونه، ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها... اننا نتبادل النظرات الا اننا نكاد لا يرى بعضنا البعض. لقد اضمحل ادراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرف" (Ehrlich, 2000, 19). فهو يقصد البحث عن اشكال جديدة غير مألوفة يقصد في اللغة عن طريق نظرية وضعها هو والتي كانت متمثلة ب (التغريب) أي جعل من مدركات اللغة والصورة الموجودة في الشعر الى لغة منتجة بصور ومعاني جديدة قد تكون غير مدركة مسبقا.

ومن خلال ما تقدم يرى الباحث بان الشكل بالتالي هو عنصر مهم في بناء العمل الفني ضمن علائقية مهمة مع باقي الموجودات داخل العرض المسرحي، فهو المادة المتكونة من الكتلة، واللون، والفراغ وهذه المادة تشكل نسق العرض عن طريق بنائها وتنظيمها، فضلا عن تطابقه مع المضمون اي الشكل المراد تكوينه وايصاله فالمضمون لا يتشكل الا من خلال الشكل لأنه العنصر المرئي الذي يعكس المضمون اذ "ان الشكل الفني العام بمثابة الواجهة للتكوينات الفنية و الكيان و التركيب الانساني الداخلي لها من اجل خدمة التعبير، ومنطقية الشكل بالدرجة الاولى ستكون هي الاعلان عن المضمون لذلك العمل الفني بطريقة تساعد على ابراز الاحساس الجمالي للقطعة الادبية او الفنية بغية توضيح حقائق الحياة وحقيقة الاحساس والمشاعر" (Eid,, 1978, 178)، وهذا ما يشير اليه الباحث و يؤكده بأن العرض المسرحي يستمد شكله من الفرضية التي ينطلق منها المخرج، ولذلك تكون الفرضية محكومة بشكل قد يكون ثابتا مرة واخرى متغير بما يتوافق و رؤيته الي يتم رسمها في فضاء العرض

عن طريق أداء الممثل الذي يضفي عليها قيمة جمالية من اجل تحقيق القيمة البصرية وبالتالي تتحقق المتعة.

المضمون:

يشكل المضمون الجانب الاخر المج اور للشكل او العكس، ولا تقل اهمية كل واحد منهما في العملية الفنية عن الاخر، على الرغم من وجود بعض المدارس او التيارات الفكرية والفنية في اعطاء اهمية لجانب على الاخر بين هذين الجانبين كما جاء في موضوع الشكل اعلاه، فكل عمل ادبي او فني يحمل مضمون او مجموعة مضامين، فالمضمون هو محتوى وافكار، وربما مجموعة رسائل مراد ايصالها للمتلقي، وربما موضوعات يتم اقتناصها من الواقع وتحويلها الى وسائل تعبيرية عن طريق الشكل، وحتى في الحياة الطبيعية هناك مضامين في داخلها ومن خلال هذه المضامين تتشكل صور وأشكال الحياة المعاشة، وهذا ما يطرحه (هيكل) في قوله بأن الافكار تشكل مضمون الفن بعبارته الشهيرة "ان الجمال هو التخيل المحسوس للفكرة، وأن المحسوسات والخيالات هي التي تشكل مادة الفن وبنيته، لهذا فأن المضمون سيتحول الى موضوع، ويتجلى المضمون بصورة موضوع، فالفن لديه هو وضع الفكرة في صورة، ثم تشكيل هذه المادة على مثال لها" (Abu Rayan, B.T, 38). وهذا ما يوضحه الباحث في مسار بحثه في التأكيد على ان المضمون هو القوة المتحولة داخل العمل الفني فهو يمنح النمو لكل العناصر المساهمة في تشكيل العرض لتصبح واقعا، وهو مجموع المحصلات الكلية ونتاجها من خلال التفاعلات والدلالات، وعلى وفق ذلك يشكل المضمون "المعنى أو المغزى أو المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون. وان الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى الفكري للمضمون" (Eid,, 1978, 46). فإن انعكاس ذلك يتجسد في حقلنا المسرحي الابداعي للرؤية الفنية والتنظيرية للأداء التمثيلي، فإذا كان الجسد يمثل الشكل المسرحي وصورته الشكلية، فإن المضمون يكون بمثابة الروح لذلك الجسد والمحرك الرئيس والاساس لما يقوم به من افعال على خشبة المسرح الذي يكون الرابط الحقيقي فيه والموجه في لحظة انتاج الفعل هو الوعي، إذ لا يمكن أن يقوم ذلك الجسد من دون روح ولا يمكن للروح أن تنهض من دون المؤطر الأساس لها وهو الجسد، فهي عملية متصلة غير منفصلة ما بين الشكل (الجسد) للممثل، وما بين المضمون (الروح) في "العناصر والأجزاء التي يتكون منها العرض والعالم الروحي المعبر عنه في العمل، وهذه العناصر الفنية هي انعكاس لجوانب الواقع الحسية، أي ظواهر الطبيعة والمجتمع (الشكل الخارجي للبشر وتصرفاتهم والأحداث

التي تتجسد من خلالها – عبر تقاطيع الوجه والايماءات ونبرات الصوت واحاسيس البشر وعالمهم الروحي" (A group of Soviet professors, 1981, 119).

المبحث الثاني: الأداء التمثيلي بين الشكل والمضمون:

يعد الأداء التمثيلي العنصر الأبرز داخل منظومة العرض المسرحي، فضلاً عن باقي العناصر المهمة والتي من دونها ومن دون الارتباط مع بعضها لا يمكن لهذه العناصر أن تشكل البنية المتكاملة للمنظومة المسرحية لترسم الشكل والمضمون النهائي للعرض المسرحي، لكن ما يميز الأداء التمثيلي بانه قائم على القصدية في الشكل والمضمون إذ أنه يمكن عن طريق الأداء اختزال عقود من الزمن بوقت قياسي لا يتجاوز الساعة، من أجل أن يعبر عن شكل ومضمون ما، حتى مع ظهور بداياته الأولى عند الإغريق فكان شكل الأداء هو (الكورس) الذي يقدم (االتراجيديا) في الاحتفالات الدينية ومسابقات (الديثرامب) في (الأعياد الديونيسية) كمضامين لتلك (التراجيديا)، والتي عرفها (ارسطو) "انها محاكاة لفعل تام نبيل" (Tarjini, 1988, 71). فضلا عن القضاء والقدر والذي كان مضمونا اساسيا للمسرحيات التي ظهرت آنذاك.

ومع تطور الدراما والادب والفن بصورة عامة وفق تغير المجتمعات والتقدم الذي يحصل لها بصورة مستمرة، تطورت اشكال ومضامين الأداء تماهياً مع حاجة المجتمعات، واستمرت عملية التطور ضمن سيرورات الأداء عبر العصور ولم تتوقف في محطة أدائية واحدة ولازالت متطورة الى يومنا هذا، الا أن هنالك بعض من المحطات الارتكازية التي اشرها الدارسون والباحثون ينبغي الوقوف عندها لتلمس اشكال ومضامين الأداء التمثيلي، ولتحديد مسار البحث ارتأى الباحث ان يحدد اتجاهات ومناهج واساليب لعدة مخرجين حددوا مسارات الاداء التمثيلي بما ينسجم ويتوافق مع طروحات ومستجدات العصر ومنهم:

دنيس ديديرو:

كانت طروحات الفيلسوف (ديديرو) في التمثيل على مرحلتين، فالأولى دعا بها الى أن يكون أسلوب التمثيل على خشبة المسرح شبيها بأسلوبه في الحياة بمعنى أنه يستعير شخصية حياتية بكل تفاصيلها، وأحاسيسها ومشاعرها ونقلها إلى الخشبة، كما إهتم بتقديم الإحساس الداخلي للممثل، حيث قال أن الممثل العظيم، هو ذلك الممثل الذي يعيش داخل الشخصية ويتماثل مع أحداثها وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له وليس للشخصية، فالإحساس يقود إلى فهم المواقف الروحية للشخصية، و سعى (ديديرو) لتجاهل حضور الجمهور من ذهن الممثل،

ودعا ايضا الى اتباع الطبيعية في المسرح ككل والتمثيل بوجه الخصوص (Dior, B.T, 111).

أما المرحلة الثانية فلقد انقلبت طروحاته بصورة كبيرة وناقضت المرحلة الاولى حيث طلب من الممثلين أن يكونوا ليس مجرد ناسخين حساسين للطبيعة، بل يجب عليهم أن يكونوا حاذقين حتى يصبحوا مبدعين، وعليهم الموازنة بين العقل وبين الإحساس، وعلى الممثل ألا يطلق العنان لعواطفه على الخشبة، كما يفعل بالحياة، بل التعامل مع النص بوصفه عملاً فنيا مخطط او مؤلفاً، وأن الممثل الذي لا يملك سوى العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة، والممثل الذي لا يملك سوى الإثارة والانفعالية يكون سخيفاً، وأن يبقى الممثل بحدود الشخصية وألا يكون مفرط الإحساس، وألا يلعب الشخصية بدل المؤلف، ولا يشتت نفسه، بأن يظل هو نفسه، أم النقطة المهمة والرئيسة فكانت هي يجب أن يسيطر عقل الممثل على قلبه (Dior, B.T, 113).

يرى الباحث أن جوهر التناقض الموجود عند (ديديرو) ما بين التفكير والإحساس حيث أن المرحلة الأولى في التنظير غلبت المضمون على الشكل إذ أراد من الممثل أن يؤدي بإحساس مفرط لمضمون الشخصية وجوهرها لحظة الانفعال الادائي، اما المرحلة الثانية فقد كان للشكل الاهتمام الأكبر إذا أراد من الممثل ان يؤدي بوعي عال يتفوق على الاحساس في لحظة الأداء التمثيلي فيكون الحضور للشكل هو السمة الرئيسة في انتاج المعنى لحظة الفعل، وعلى وفق ذلك تكون الأهمية للأداء التمثيلي في طروحات (ديدرو) وتنظيراته تهتم بالجانب الشكلي على المضمون.

كوكلان:

وعلى غرار (ديديرو) رفض (كوكلان) في منهجه للتمثيل والممثل الطبيعية وتوافق مع الاول في عدة مواطن، فقد نادى بمبدأ الازدواجية في تقسيم الممثل لنفسه إذ يقول " إن وجود الممثل يكون ازدواجياً. في الواقع ان الموهبة المميزة التي للممثل هي.. هذه الازدواجية" (Dior, B.T, 345). فالازدواجية هي أن يقسم الممثل نفسه الى رقم واحد ورقم اثنين، فرقم واحد يستوعب الشخصية التي ستخلق او التي خلقها المؤلف ورقم اثنين تحقق هذه الشخصية في شخصه هو، ويجب على رقم واحد ان يكون سيداً على رقم اثنين في كل الاوقات داخل العرض الفعلي للمسرحية وأن يظل مسيطراً على نفسه في تلك اللحظات، اي لحظات العرض ولا ينسى ابدا مجاله الوسيط ولا ينسى ابدا أنه امام الجمهور ولا بد أن يقوم بالحكم على نفسه ويحتفظ بامتلاكه لذاته، يشبه (كوكلان) هذه الازدواجية بعمل العازف المحترف والأداة التي

يعزف بها فيقول ويصر على انه "كلما كانت سيطرة رقم ١ {عازف الاداة } على رقم ٢ { الاداة } أعظم، أو كلما كان التحكم في الشعور أكبر ومخطط له أكثر كلما كان الفنان اكثر عظمة" (Dior, B.T, 353).

من خلال الاستعراض السريع والموجز لمنهج (كوكلان) يرى الباحث إن اللحظات الأدائية للممثل تكمن في الموازنة للشكل والمضمون إذ أن ممثل رقم واحد الرقيب هو للمثل رقم ٢ الذي تتحقق من خلاله الشخصية فهو من يقوم بخلق تلك الموازنة ما بين الأثنين في مضمونها وتشكلها.

ستانسلافسكي:

الممثل عنده هو نقطة الارتكاز التي يستند عليها في بناء المنظومة المسرحية وهو الوسيط الاول والرئيسي في نقل ما يريد أن يقوله المؤلف الى المتلقي، فقامت (طريقته) في المسرح على ركيزتين اساسين هما: (النص المسرحي) الذي له رسالة اجتماعية كانت او سياسية أو أي مضمون أخر محملة في ثناياه والممثل المسؤول عن نقل هذه الرسالة الى الجمهور، أن الأسس العامة التي قام بوضعها في منهجه الواقعي للتمثيل او الطريقة الواقعية أسهمت في تغير اسلوب الأداء التمثيلي عن ما كان عليه بالسابق، فعمل على أعداد تمارين ممنهجة من اجل إبراز الشعور الداخلي لدى الممثلين لذلك سمي منهجه بالأسلوب الشعوري أو السيكولوجي، وكان الهدف الرئيسي والاساسي الذي عمده هو "الواقعية الباطنية أو الداخلية، بما فيها من اعداد داخلي، فهذا هو جوهر النظام كما يبدو في نصوصه التعليمية" (Colin, 1998, 43) مستندا في ذلك على العمل الباطني للممثل نفسه والتي يساعده في استدعاء على الحالة الذهنية الخلاقة، عن طريق معالجة دواخل الممثل وفق مجموعة من الاليات قام بوضعها من اجل خلق الايهام بالواقع، و جاءت هذه الاليات لتطوير أداء الممثل من الناحية الداخلية النفسية والخارجية الفيزياوية، اذ انها مرتبطة بتربية التكنيك الداخلي وقنواته التعبيرية الحسية ليستخرج في اداءه من حالاته الذاتية وخزينه الذي في مخيلته من حياته المعاشة ليوظفها بما يتفق مع الشخصية المسرحية وما تحمل من حالات، فتعتمد طريقته على معالجة الحالة الذهنية للممثل والتركيز على جميع حواسه وتقنيته النفسية فضلاً عن سيطرته على جسمه وذاكرته وخياله من اجل تقمص دوره عن طريق خلق التواصل بين ما هو نفسي داخلي وما بين ما هو جسدي ظاهري لذلك يقول (ستانسلافسكي) "ينقسم منهجي الى جزئيين رئيسين

١. عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه.
٢. عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره" (Bentley, 1975, 225).

يرى الباحث أن طريقة (ستانسلافسكي) والاليات التي وضعها للتمثيل ومن خلال اشتغال (لو السحرية) و (الذاكرة الانفعالية) هي نقطة انطلاق الممثل من عالمه الواقعي الى عالم الخيال المفترض في النص المسرحي تشكل نقطة قوة دافعية ومحفزة لخلق الفاعلية الادائية من أجل تحقيق المعايشة مع الشخصية المناطة به فتقوم بتأسيس الفعل الداخلي الذي ينعكس على الخارج فتكون ردة الفعل مرئية بالنسبة للمتلقي، لتكون جلية من تعابير وجه او حركة جسده او صوته، وهنا يكون الأساس في تشكيل الشكل الخارجي للشخصية المسرحية هو المضمون الداخلي للممثل وما يشعر به في لحظة الأداء عبر تلك الآليات التي وضعها كاستراتيجية يسير عليها الممثل في اشتغاله.

مايرخولد:

تعد تجربة (مايرخولد) الفنية في المسرح والتمثيل واحدة من التجارب المهمة حيث أن عملية اشتغاله على الفعل الخارجي الذي يؤدي الى الفعل الداخلي وفق مبدأ (البايوميكانيكا) والتي تعني "محاولة للتعامل علميا مع حركة الاجسام الحية" (Abdel-Hamid, B.T, 93). ومن خلال اعتماده على فيزيائية الجسد والامكانات الأدائية من خلال الحركة والايقاع فضلا عن حركات السيرك و(النظرية التايلرية) و (الأسلبه) والتي يعرفها "ما اقصده بكلمة أسلبة ليس اعادة تصوير اسلوب عصر ما او حدث ما وانما تشكيل بنيته وجوهره، اي استخراج الخلاصة الداخلية لعصر او لحدث ما واعادة تشكيل صفاته المخبأة بمساعدة كل الوسائل التعبيرية. وانا اربط بذلك بين فكرة العرف والتعميم والرمز" (Elias, 1997, 33). فان للرمز تأثيرات كبيرة في اشتغالات (مايرخولد) الاخراجية وذلك بسبب رفضه لفكرة الأيهام والتي يعتبرها خداعا للمتلقي وتبعد ذهنيته وذهنية الممثل، فالرمز عنده يتموضع في موضعين الاول له علاقة بإنتاج المعنى والثاني يرتبط بالاقتصاد الذي عمده باشتغاله على حركة الممثل، وهذا ما يراه الباحث على الرغم من أن (مايخولد) اهتم بالبنائية في بنية العرض المسرحي من خلال الديكورات التي كان يصممها وحركة الممثل اي شكله وتوافقه مع شكل العرض الكلي، لكنه لم يهمل المضمون أبداً، وإن هذه الآليات التي طرحها تهتم في الجانب الشكلي بشكل أكبر وأعمق في إظهار الشخصية المسرحية على حساب المضمون.

بروتولد بريخت:

ان التغييرات التي حدثت في المجتمع الألماني في اعقاب الحرب العالمية الأولى وما كان لها من تأثيرات كبيرة على الوعي السياسي والاجتماعي والوضع الاقتصادي الذي عاشه الألمان والذي أدى الى انهيار بعض القيم في المجتمع آنذاك دعته للتفكير بالمسرح بطريقة مغايرة من اجل خدمة المجتمع "ان الناس المعاصرين يتقبلون الواقع اذا عرض عليهم كواقع متغير، فعلى جميع الاشكال الفنية خدمة المهام الاجتماعية والسياسية" (Surina, 1994, 53). ومن خلال مصطلح (التغريب) يقوم (بريخت) بطرح المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعاني منها المجتمع ويجعل من تلك الاحداث على خشبة المسرح كأنها أحداث غريبة ومختلفة عما هي عليه في الحياة دون المساس بجوهرها فهو يكشف جوهر العلاقات الاجتماعية في الواقع، اي ليس استنساخا للواقع بل انعكاس مقتنص بطريقة فنية تحريضية، فالمشكلة الحقيقية هي خارج الخشبة وليس داخلها اراد من خلال طروحاته خلق علاقة جدلية بين المتلقي والعرض المسرحي وأن يكون المتلقي فاعلاً وناقداً بنفس الوقت للحدث الذي يقدم على خشبة المسرح فسميت تلك النظرية بالمسرح الملحمي، فالتغريب وفق نظريته "هي عملية يتم فيها التأكيد على الاحداث الماضية حتى يستطيع المتفرج ان يحكم عليها وان يميز الامور الماضية مقارنة بالأمور الحالية مما يدعو الى تغييرها بالمستقبل" (Abdel-Hamid, B.T, 185). اما بالنسبة للأداء فقد اعتمد الأداء التقديمي ورفض التجسيد، وطلب من الممثل أن يضع مسافة بين الشخصية التي يؤديها وشخصيته اي الوقوف خارج الشخصية، فضلاً عن تقسيماته التي وضعها للأداء والتي كانت بثلاث مراحل "المرحلة الاولى: التعرف على النص والشخصية، المرحلة الثانية: المعايشة، ويعتبرها مرحلة البحث عن حقيقة الدور من وجهة نظر ذاتية، المرحلة الثالثة: النظر الى الشخصية من خارجها، اي من موقف اجتماعي، ويسمي هذه المرحلة ب (مسؤولية الفنان امام المجتمع" (Surina, 1994, 26).

يرى الباحث أن المضمون لدى (بريخت) له الجنبة الأكبر، فهدفه كان تغيير المجتمع عن طريق الفن وهذا لا يعني أنه أهمل الشكل بل على العكس كان يدعم مضامينه الجدلية بالوثائق التي يعرضها على الشاشات فضلاً عن التفاصيل الاخرى، وبذلك يحدد الباحث اشتغال الممثل على وفق الية التغريب عن (بريخت) ما بين الشكل والمضمون، هي لحظة اتصال الممثل بالشخصية المسرحية التي يؤديها حين تكون لسان حاله وبذلك يتحقق المضمون، و بين لحظة انفصاله عنها حين يحدد شكلها الخارجي.

ومن ثم جاءت العديد من الإشتغالات والتنظيرات التي اتخذوا هذه الاساليب والاتجاهات كقاعدة اساسية للانطلاق بتجارب جديدة مثل (ارتو) وما جاء به في مسرحه (القسوة) الذي اهتم بهذيانات النفس وارهاصاتها، و(غروتوفسكي) الذي انصب اهتمامه على الجانب الروحي الصوفي في أداء الممثل، والجانب الاسطوري والطقس الذي ركز عليه (بيتر بروك) في اشتغاله مع الممثل والأنثروبولوجيا المسرحية التي جاء بها (باربا) في طروحاته المسرحية.

ومن خلال ما تقدم في المبحث الثاني وجد الباحث بأن التقنيات الادائية تمايزت واختلفت وتقاربت ما بين مخرج واخر في تعاطيه مع اليات الأداء التمثيلي إذ نجد منهم من يرجح الشكل على المضمون والعكس كذلك ومنهم من وازن بينهما.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. ترتكز الية الأداء التمثيلي على ثنائية الشكل والمضمون عبر توجيه الفعل الإدراكي بعملية علائقية، تبادلية، انعكاسية، لإنتاج المعنى.
٢. يتشكل المضمون للأداء التمثيلي عبر ما يتداخل فيه من فهم للمعنى ليتخارج منه، مؤطراً بألية أدائية تحدد الشكل وتنتج المعنى.
٣. اليات الأداء التمثيلي تحقق الاتصال والانفصال بين الشكل والمضمون في سياق الفعل الدرامي.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: يشتمل مجتمع البحث مسرحية (الشعبة صفر) التي قدمها المخرج (فكرت سالم) في بغداد–العراق– المسرح الوطني سنة ٢٠٢٠.

طريقة اختيار العينة: سيعتمد الباحث اختيار العينة القصدية (مسرحية الشعبة صفر).

منهج البحث: سوف يعتمد الباحث المنهج الوصفي في دراسة وتحليل المعطيات الفنية في تحليل العينة.

أدوات البحث: استعمل الباحث الأدوات التالية:

١. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في الإطار النظري.
٢. مشاهدة الباحث المباشرة للعرض المسرحية.
٣. المقابلات الشخصية مع المخرج وبعض الممثلين.

تحليل عينة البحث:

استنادا إلى المعطيات والطرق السابقة، سيعمد الباحث إلى تحليل عينة بحثه، وهي (مسرحية الشعبة صفر) على وفق وحدات التحليل العلمية التي يستطيع من خلالها الوصول إلى أدق النتائج.

مسرحية: (الشعبة صفر)

تأليف: رضاب احمد – فكرت سالم

مكان العرض: بغداد / المسرح الوطني / ٢٠٢٠ اخراج: فكرت سالم

تمثيل: احمد نسيم – رضاب احمد – علي قاسم الملاك – ناجي حسن – اسماعيل علاء

سينوغرافيا: بيان نبيل

مدة العرض: ٦٠ دقيقة

ملخص المسرحية:

تدور احداث المسرحية في بنية مجاورة لمسرحية (مكبث) للكاتب الإنكليزي (وليم شكسبير)

الشخصيات: الليدي – بانكو – مالكولم – دونالبين – مكدف

الخط العام: عصابة تسطو على مدرسة لسرقتها فيؤدي قتل رئيسهم اثناء العملية الى تغيير الخطة بالكامل.

فكرة العرض: بعد مقتل المدير (مكبث) في بداية المسرحية يحاول الجميع الاستيلاء على مكانه فتبدأ الصراعات والخلافات والتحقيقات فيما بينهم بعد تولي كل واحد منهم فترة ادارة المدرسة، فنكشف بعد حين انهم عصابة متكونة من لصوص ومجرمين اوصلهم جشعهم وطمعهم بالسلطة والمال لتزوير كتب التاريخ والشهادات والمستندات المهمة وانتحال شخصية المدرسين للسيطرة على المدرسة والاستمرار بسرقة اموالها واضطهاد طلبتها، ومن خلال احداث المسرحية تقوم هذه الشخصيات باستذكار ماضيها السيء والظروف التي صنعت منهم لصوص ومجرمين بمحاولة منهم لتبرير جرائمهم ضد الطلبة باعتبار ان المدرسة ركيزة مهمة من ركائز بناء المجتمع واخيراً يعترف احدهم بفشل تجربتهم في ادارة هذه المدرسة رافضاً اي تبرير للقتل.

فضاء العرض: صف دراسي يتحول خلال العرض الى قاعة اجتماعات للمدرسين ثم ساحة اصطفاف واخيرا يتحول الى دورة مياه صحيه.

تحليل العينة:

يبدأ المشهد الاول في الصف الدراسي وقد وضعت الكراسي والطاولات بشكل عشوائي والجدران عبارة عن سبورة كبيره عليها كتابات متداخلة ما بين الانكليزية والعربية غير

واضحه ومشوشة وأرقام وتواريخ تكشف عن حالة من الارهاصات والتوترات الغير متناسقة والغير منسجمة ليكشف لنا الشكل هذه التداخلات عن تلك العلاقات المتوترة والمتضاربة التي تؤسس لحالة من الفهم المرتكز على العشوائية والفوضى في داخل نفوس الشخصيات التي كانت حاضرة في هذا المكان ليبرز لنا هذا الشكل المضامين الداخلية لهم ليرتبط بالفعل بحركة اتصالية لأداء الممثلين الحركي الذي جاء امتداداً لما انتجته البيئة المكانية للعلاقة بين ما يدور في خلجات الشخصيات كمضمون داخلي وانعكاساتها على ما يصدره من حالة الفهم وانتاج المعنى للشكل الخارجي، يتحرك الممثلين بين الكراسي بحذر وهم يرتدون اقنعة خرفان بينما توجد صورة لكلب في المنتصف، يحاول احدهم الجلوس فيسحب الاخر الكرسي منه لأسقاطه فيبدأ الحوار بينهم:

بانكو: اي كلبٍ هذا دامي الجراح ، الوضع في كف القدر والطوفان اشبه بقرشين قد انهكهما التعب.

الليدي: قد بح صوت الغراب نفسه من كثرة النعيب اذا يعلن المصير المحتوم.

مكدف: كما تزعج العصافير النسور والارنب الاسد ازعجني !

مالكولم: سمعت البوم تصرخ والصرصر يغني ، الم تسمع ؟

دونالبين: نحن عقارب القدر نذرع الارض والبحر ندور ثلاث خطوات باتجاهك وثلاث خطوات باتجاهي.

الى أخر حوار في هذا المشهد والذي يكون كله عن وصف سماع لصوت الحيوانات ووصفها، في هذه اللحظة يركض الجميع باتجاه الجرس لقرعه فتسقط صورة الكلب من الاعلى، يفزع الجميع للحظه، صمت وترقب. جاءت فرضية هذا المشهد مرتكزة على الاداء التمثيلي في رسم الشكل الخارجي على حالة الانسلاخ من صفته الإنسانية الى الحيوانية التي يواجهها الممثل بألية ادائية مفترضة متخيلة تتيح له حالة من الانفصال التي تسمح له بالابتعاد عن الجنس البشري الإنساني واتصاله بعالم الحيوان لينتج لنا معنى وحشية وهمجية هذه الشخصيات التي يغيب عنها العقل لتمارس افعالاً وحشية، فهي محاولة يتخذها العرض بألية ادائية لتبرز لنا مضامين النص عبر الشكل الصوري للشخصيات داخل المشهد، وهنا يؤشر الباحث بأن ألية الانفصال من الجنس البشري والاتصال بالجنس الحيواني لم يتخذ منه الممثل شكلاً بارزاً في سلوك أدائي يكشف لنا حالة التحول للمضمون المراد إيصاله، إذ نجده مكتفياً بالشكل الخارجي للقناع الذي إرتدته الشخصيات معبرةً عن ذلك به ليختم المشهد عبر النطق بالمضمون الداخلي وبذلك لم تتحقق حالة التوافق ما بين المضمون الداخلي (السلوك الأدائي)

وما بين الشكل الخارجي (القناع) لينتهي المشهد بعد ان يخلع أحدهم قناعه ببطيء، من ثم يتحول الحوار من (الفصحى) الى (الشعبي) بإعلان حقبة زمنية جديدة ارتبطت بانتهاء شخصية المدير (الحاكم) الذي كن يمارس سطوته ظلماً و جوراً عليهم جاعلاً منهم حيوانات بحسب ما جاءت به فرضية المشهد

مكدف: (ينزع قناعه) اي الحمد لله طار وخلصنا منه، من جنه طلاب لحد ماصرنه مدرسين، جان اللي يسوي غلط بالاصطفاف يعاقبون سابع سره.

بانكو: يمعود موتنه من الجوع، فلوس الحانوت كلها الة لسياج المدرسة كظاها كلها عركات ويه باقي المدارس !

فان المضمون لما تبوح به الشخصيات دلالتها واضحة على الشكل الخارجي للقيادة التي كانت مرمزة من خلال الصورة التي سقطت ومضمون الحوار.

ثم ينتهي كل هذا بمشاجرة ولغط، يرتفع صوت الموسيقى، مع (الفويز اوفر) يقوم الجميع بترتيب المكان، وبانتهاء صوت (الفويز اوفر) يقف الجميع في صف واحد يتقدم احدهم ليكون القائد فيخرج (بانكو) ورقة من جيبه يعلن بها تشكيل إدارة جديدة للمدرسة يختلفوا فيما بينهم بسبب القراءة الخاطئة للورقة، ومن خلال هذه الأفعال الأدائية البسيطة جاء فيها اختزال لحقبة زمنية وتحول جديد لحقبة اخرى عبر إشارة مرمزة عن طريق الانتقال من اللغة العربية الفصحى الى العامية وبذلك يكون الأداء ألية وتقنية ينكشف بها ومن خلالها المضمون المراد ايصاله الذي يرافق الشكل الخارجي في اتخاذ سلوك أدائي يبتعد عن النسق الادائي للمشهد السابق من خلال الملفوظ الى حالة اخرى تبرز لنا شكلاً أخر فيشكل المضمون حالة توافقية في الفهم لإنتاج الشكل في علاقة انعكاسية متبادلة يكشفها ذلك الارتباط العلائقي بين الشكل والمضمون الأدائي.

بعد ذلك تدخل **الساحرة** والتي هي نفسها التي تؤدي شخصية (الليدي) لتوزع عليهم مكانس و هي تدخن سيكاراً وتكرر جملة:

ياتتن ياتتان، مزروع بالبستان، و زرعاتك بنات الجان، الهب قلب بانكو ابن حواء وادم على قلب الليدي هيكاتي بنت الشيطان.

من ثم تهرب فيركضون خلفها واحضارها وفي هذه اللحظة اثناء سؤالها (منو انتي) يتحول الحوار من (الشعبي) الى (الفصحى)، ومن خلال هذا الانفصال والاتصال بالحوار الذي لم يعمد لألية أدائية إذ بقي بنفس النسق الذي أتبعه الممثلون في كثير من المشاهد بحيث لم يتداخل فهمهم لمضامين الشخصيات المفترضة أدى ذلك الى فوضى من حيث الحركة

والصوت وعدم التجانس والانسجام فيما بينهم وما بين فضاء العرض بالتالي تخارج المفهوم الغير صحيح من قبلهم بصورة غير واضحة وبدون معنى.

ومن خلال هذا المشهد ينتقل بنا (مكبث) الى مشهد الخنجر منعزلاً عن بقية الممثلين ليصبح كمعلم للمثلين الاخرين فيؤدى المشهد بطريقة تعليم القراءة الخلدونية، وفي نهاية الحوار تعم الفوضى في الحركة من اجل الصراع على السبورة وتغيير المدير، فترتفع الموسيقى، إن الية الاداء التمثيلي في هذا المشهد لم ترتكز على ثنائية الشكل والمضمون فكان الشكل في واد والمضمون في أخر مما أثر بشكل كبير على الفعل الإدراكي بسبب ضياع العلائقية بالتالي لم تنعكس بصورة صحيحة مما احدثت خللاً في المعنى المراد إيصاله لذلك ضاع تأطيرها الشكلي وغاب مضمونها.

بعد ذلك يقوم الكل بجمع الطاولات لتصبح طاولة كبيره، ليتحول بعدها الى مشهد التحقيق مع (بانكو) وهنا يكون المكان وكأنه غرفة تحقيق واتهامه من قبل البقية بالفشل والفساد بعد أن اصبح مديراً للمدرسة ومن خلال هذا التحقيق الذي يبدأ بالتفتيش عن نظافة يديه وتقليم أظفاره وهذه اللحظة هي معنى استعاري من الواقع المدرسي لينطلق الى الواقع التحقيقي في المراكز المختصة بقضايا الفساد والجرائم وأثناء كل هذا يبدأ بسرد قصة حياته وماذا حصل له منسلخاً من (بانكو) الى الشخصية المجاورة المفترضة من الواقع وانعكاساتها، وهذا المشهد تكرر نفسه لأكثر من مرة مع كل الممثلين وتكررت معه الفواصل الحركية التي عمدها جميع الممثلون في الانتقال بالتحقيق من شخصية الى أخرى فبعد (بانكو) يقومون بتفتيش (مالكولم) ويحققون معه بنفس الألية وهنا أيضا ينسلخ (مالكولم) من شخصيته الى الشخصية المفترضة من الواقع و يحدثهم عن ما حصل معه في حياته وما تركت به من أثر انعكست بالتالي على نفسه وسلوكه وعلى الأخرين والمجتمع، ومع الانتهاء من التحقيق يقومون بعمل نفس الحركات الأدائية الجسمانية حين انتهوا من التحقيق مع (بانكو) لتستمر مع كل الممثلين، هنا تعددت المضامين مع تعدد الشخصيات فيما بقي الشكل على حاله مما أدى الى الإسهاب بالحوار والحركات وغياب المفاجئات التي من المفروض يحتويها كل عرض مسرحي بالتالي غابت الدهشة وأصبح كل شيء متوقع ورتيب، ومكرر بطريقة قصدية لكن غاب عن الجمال والترقب وسيطر عليه الملل، حتى الانفصال والاتصال على مدى كل هذا لم يتحقق لذلك أضرت كثرة المضامين بالشكل الثابت وأضرت بعلائقيتها وتخالط الفهم وشتت الأداء وشوش إنتاج المعنى.

بعد كل هذا يدخل (الفويز اوفر) باللغة الفصحى ومع صوته يتحول المكان الى دورة مياه ويتحول الحوار من الشعبي الى الفصحى وبالعكس بحيث يكون:

الجميع: دق دق دق، ياستار.

مفتاح لمضامين كثيرة أراد أن يقولها العرض ففي المرة الأولى تتحدث (الليدي) باللغة الفصحى إذ تبدأ بوصف الباب بصورة عامة، وكيف يتعرض للطرق وأسبابه عن طريق مجموعة قصص بصورة موجزة، وبعد ان تحولت مقاعد الدراسة الى مقاعد دورات مياه، يتكرر طرق الباب وفي كل مرة تتكرر

الجميع: دق دق دق، ياستار.

تكون هناك رسائل ومضامين يدلو بها كل ممثل حسب الترتيب الذي وضعه المخرج لهم، وهنا في هذا المشهد انسلخ جميع الممثلين من الشخصيات المفترضة عن مسرحية (مكبث) الى الشخصيات الواقعية المعاشة، إن شكل هذا المشهد قد بقي ثابتاً، ولم يتغير سوى الملفوظ والتنوع القصصي، يتعالق المضمون مع الشكل للوهلة الاولى وينتج معنى لكن التكرار يؤدي بهذه العلائقية الى الملل بسبب طول المشهد ولم تحقق أليات الاداء هنا الاتصال والانفصال بين الشكل والمضمون ولم يتجلى سياق الفعل الدرامي للنضوج. ومن خلال كل هذه المضامين الواقعية تعود بنا شخصية (الليدي) الى مشهد مهم داخل المسرحية الأصلية (مكبث) وهو مشهد:

غداً وغداً وغداً، وكل غد يسحف منساباً بنفس الخطى الحقيرة إثر يوم، حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب... الخ المشهد.

ليعود بعدها الممثلون الى دورة المياه مرة أخرى ليحدثهم (مكدف) على أن كل ما فعلوه دون جدوى لهذه المدرسة، فكل واحد منهم قد أستغل المنصب وحقق مأربه ولم ينهضوا بواقع المدرسة الى الأفضل وهنا يقرروا أن يكتبوا رسالة اعتذار الى الطلبة، فيعودوا الى مشهد اعلان الإدارة الجديدة الى المدرسة في بداية العرض وقراءة الورقة ويختلفون أيضاً على الأخطاء اللغوية، بحث غابت ألية الاتصال والانفصال مع الكل والمضمون ولم يتخارج فهم المعنى من قبلهم بصورة صحيحة ومر الشكل والمضمون بضبابية كبيرة

أظلام

النتائج ومناقشتها:

١- غياب العلاقة ما بين الشكل والمضمون شكلت ركيزة أساسية وسمة بارزة في أداء الممثل داخل منظومة العرض المسرحي. إذ جاءت العلاقة مهشمة ما بين المضمون للمنطوق

اللفظي والشكل الحركي للأداء التمثيلي وهذا ما كان واضحاً في عدة مشاهد ومنها الحالة السلوكية الأدائية في مشهد (الانفصال) عن الجنس البشري و(الاتصال) بالحيواني إذ لم تتحقق الألية المفترضة والمرسومة للممثل التي أدت الى غياب تقنيته الأدائية، وهذا ما جاء متوافقاً مع مؤشر رقم (٣).

٢- كشف لنا الشكل الخارجي من خلال التقنية الأدائية التمثيلية عن المضمون في سياق أدائي محققاً انتاج المعنى وايصاله. حيث أبرزت لنا تلك التقنية الأدائية شكلاً مغايراً عن ما سبقه من خلال التوظيف العلائقي للشكل والمضمون وتحديداً في مشهد التحول والانتقال من حقبة زمنية الى اخرى جديدة عبر اعلان تأسيس أدارة جديدة للمدرسة، وهذا ما يتطابق مع مؤشر رقم (١).

٣- ألية التكرار في المشهد الحركي لأجساد الممثلين ظهرت كفاصلاً لم يحقق تواصلا أدائياً للسياق الدرامي. حيث اتخذ الأداء طابع التكرار للمشاهد الفاصلة بين المونولوجات التي تأسست عبر افعال جسدية تبرز لنا الشكل معبرةً عن المضمون بتلك الحركات الجسدية مبتعدةً عن المنطوق اللفظي والتي جاءت غير فاعلة لتنتج لنا مللاً وهذا ما يتوافق مع مؤشر رقم (٣).

الاستنتاجات:

١. إذا كان المضمون مشوشاً ينتج لنا شكلاً مشوشاً.
٢. تشكل العلاقة بين الشكل والمضمون جوهراً أساسياً ورابطاً حقيقياً في أداء الممثل المسرحي.
٣. أليات الأداء التمثيلي لم ترتكز في مضمونها على تقنية محددة لتنتج لنا شكلاً واضحاً في أداء الممثل داخل العرض.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بدراسة دقيقة لأبعاد وماهياتها الشخصية وفهم مضامينها لينتج شكلاً يتوافق معها.

المصادر والمراجع

1. A group of Soviet professors. (1981). *Foundations of Marxist-Leninist Aesthetics.* (J. Al-Mashata, Trans.) Moscow: Dar Al-Taqaddum.
2. Abdel-Fattah, R. (1973). *Formation in Plastic Arts.* Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

3. Abdel-Hamid, S. (B.T). *The Playwrights' Innovations in the Twentieth Century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
4. Abu Rayan. (B.T). *The Philosophy of Beauty and the Origin of Fine Arts.* Alexandria: Dar Al-Maarifa Al-Jami`ah.
5. Ali, H. (2010). *Philosophy of Art, a New Vision.* Beirut: Al-Tanweer for Printing and Publishing.
6. Al-Shall, A.-N. (1984). *Terminology in Art and Art Education.* Saudi Arabia: Deanship of Library Affairs, King Saud University.
7. Awad, R. (1994). *Introductions to the Philosophy of Art.* Lebanon: Gross Press.
8. Bentley, E. (1975). *The Theory of Modern Theatr.* (Y. A.-M. Tharwat, Trans.) Baghdad: Dar Al-Aha'r Al-Aha'fir, Ministry of Culture and Information.
9. Colin, C. (1998). *Signs of Theatrical Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre.* (A. H. Al-Rabat, Trans.) Cairo: Ministry of Culture, Cairo Experimental Festival.
10. Dior, E. (B.T). *he Art of Representation, Horizons and Depths.* (C. f. Translation, Trans.) Academy of Arts.
11. Ehrlich, V. (2000). *Russian Formalism.* (W. Muhammad, Trans.) Casablanca: Arab Cultural Center.
12. Eid, K. (1980). *Aesthetics of Arts.* Baghdad: Dar Al-Jahiz Publications.
13. Eid,, K. (1978). *Philosophy of Literature and Art.* Tripoli: The Arab Book House.
14. Elias, M. (1997). *Lexicon of Theatre, Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts.* Beirut: Lebanon Library Publishers.
15. Fisher, A. (1998). *The Necessity of Art.* (A. Halim, Trans.) Jordan: The Family Library.
16. Ibn Manzoor, J.-D. (1956). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
17. Maalouf, L. (1956). *Al-Munjid in the Language: A Dictionary of the Arabic Languag.* Beirut: The Catholic Press.
18. Reid, H. (1986). *The Meaning of Art.* (S. Ali, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
19. Stallentiez, J. (1974). *Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study.* (F. Zakaria, Trans.) Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.
20. Surina, T. (1994). *Stanislavsky and Brecht.* (D. Murad, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts.

21. Tarjini, F. (1988). *Drama and Doctrines of Literature.* Beirut: University Institute for Studies.
22. Wilson, G. (2000). *Psychology of the Performing Arts.* (S. Abdel-Hamid, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
23. Zakarneh, H. (1998). *Introduction to Aesthetics.* Jordan: Jordanian Diplomatic Institute.