العدد ١٨ آب ٢٠٢٥
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
No. 18 – Ang 2025 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

تقنيات مهارات الاداء وبناء الدور المسرحي (هيثم عبد الرزاق أنموذجاً)

Performance skills techniques and theatrical role building (Haitham Abdel Razzaq as a model)

م.د. اياد طارش ساجت
M.D. Ayad Taresh Saget
جامعة القادسية ـ كلية الفنون الجميلة
Al-Qadisiyah University - College of Fine Arts

ملخص البحث:

لم يعد الممثل مجرد أداة تنفيذية وأسير لنص الشخصية وخاضع لها، بل أصبح مركزاً فاعلاً ووسيطاً بين العرض والجمهور، ومع تطور المسرح وأعلان ظهور المخرج أصبح الممثل محط أنظار المخرجين الرواد أمثال: (ستانسلافسكي، مايرهولد، برشت، أرتو، كروتوفسكي، بيتر بروك)، ولذلك أنيطت له وظائف ومهام جديدة ساهمت في تعزيز مساحته داخل العرض المسرحي، وكيفية بناء دوره المسرحي فالممثل المعاصر بدأ يفكر في الدور المطالب بتقديمه عبر: (الاداء، الاسلبة، الادلجة، الصناعة، الهيمنة، اللعب، البناء، الهدم، الارتجال، الابتكار)، ولاشك بان هذا المسؤولية الكبيرة جاءت من طبيعة تطور المسرح على أثر المتغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والعلمية، ولهذا وجدنا اننا امام ممثل (مقكراً) وليس (منفذاً) أمام دوره المسرحي، ولغرض الوصل الى هدف البحث عمل الباحث على تقسيم البحث الى الاطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث وكذلك هدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات، فيما تناول الاطار النظري مبحثين، ومن ثم مؤشرات الاطار النظري، وأختار الباحث مسرحية (خلاف) عينة للبحث، وتضمن البحث النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: المهارة. الاداء. الدور المسرحي

Summary:

The actor is no longer merely an executive tool, captive to the character's script and subject to it. Rather, he has become an active center and mediator between the performance and the audience. With the development of theater and the announcement of the emergence of the director, the actor became the focus of pioneering directors such as Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, and Peter Brook. Therefore, he was assigned new functions and tasks that contributed to strengthening his space within the theatrical performance and how to construct his theatrical role. The contemporary actor began to think about the role he was required to present through: (performance, style, indoctrination, industry, dominance, play, construction, demolition, improvisation, and innovation). There is no doubt that this great responsibility stems from the nature of the development of theater in the wake of social, cultural, economic, and scientific changes. Therefore, we find ourselves faced with an actor who is a (thinker), not an (executor), in the face of his theatrical role. To achieve the research objective, the researcher divided the research into a methodological framework that included the research problem, as well as the research objective,

its limits, and the definition of terminology. The theoretical framework covered two sections, followed by the framework indicators. Theoretical, the researcher selected the play "Khilaf" as a sample for the research. The research included the results, conclusions, and a list of sources and references.

Keywords: Skill, Performance, Theatrical Role

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لايمكن أن تتحقق الفرجة المسرحية بغياب الممثل، إذ يستلزم العرض المسرحي وجود ممثل بوصفه ركناً أساسياً، وقد ثبت وعبر تاريخ المسرح ومنذ البدايات الاولى عند الاغريق على ان العرض المسرحي هو فعل مرئي يتحقق بفعل الاداء الجسدي والصوتي لدى الممثل، فالشخصية كائن متخيل (نص سردي مكتوب على الورق) تنتقل من الحالة المجردة الى عنصر ملموس حي(بصري/ سمعي) عندما تتجسد عبر بناء الدور المسرحي، والبناء يقوم عبر ممثل مهاري يمتلك: (ادوات حسية، تصورات ذهنية، وعي، حرفة، تقنية)، أذ يتمكن من تفكيك أبعاد الشخصية وأفعالها (الهدم) ومن ثم إعادة (البناء)، وفق ما تسمح به الرؤية الاخراجية للعرض، هذا لا يعني ان نحصر وظيفة الممثل بالتنفيذ فقط لنص المؤلف ونص الاخراج، وهذا ما تؤكده (ان اوبر سفيلد)، "لا ينبغي ان نضع الممثل ضمن طائفه المنفذين للرسالة بل ان الممثل منتج مستقل" (سفيلد، ب.ت: ٢٢).

إذ تكمن وظيفة الممثل في قدرته على تحرير النص من منشئه بغية إعادة أنتاجه وتحويله من لغة لفظيه الى لغة ادائية عبر دور مسرحي، فالممثل له هدف داخل الفضاء وهو تشكيل وتأليف نص (بصري /سمعي) بوصفه بنية تكوينية تنتظم في الفضاء المشهدي وفق ايقاع منضبط في زمكانية الفضاء، ولذلك يذهب المسرحي الروسي (فسيفولود مايرخولد) الى تطور وظيفة الممثل في فضاء العرض"ان الممثل لا يأتي الى خشبة المسرح بمادته فحسب، بل ويأتي بنفسه باعتباره منظماً لهذه المادة (،،،) الذي يتحول عنده الممثل الى مؤلف ومخرج ايضاً" (فيسفولد، ١٩٧٩: ١١٩).

ومن هنا صاغ الباحث مشكلة البحث في قدرة الممثل ومهاراته على بناء دوره، عبر توظيف تقنياته الجسدية والصوتية وتصوراته الذهنية والعقلية الدراماتورجية التي يمتلكها، لذلك جاء عنوان البحث كما يلي: (تقنيات مهارات الاداء وبناء الدور المسرحي (هيثم عبد الرزاق أنموذجاً)).

أهمية البحث: يفيد البحث كل من:

طلبة قسم المسرح في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

العاملين بصفة ممثل في الفرقة الوطنية.

الباحثين وطلبة الدراسات العليا.

هدف البحث: الكشف عن مهارات الممثل في بناء دوره المسرحي

حدود البحث: الحد الزماني: عام ٢٠٢٢- مسرحية (خلاف)، الحد المكاني: بغداد - مسرح الرشيد، الحد الموضوعي: تنحصر الدراسة في مهارات الممثل في بناء الدور المسرحي، وأتخذ الممثل (هيثم عبد الرزاق) أنموذجاً لعينة البحث.

تحديد المصطلحات:

المهارة: لغة: من مهر يمهر ويمهر مهارة، يمعنى حذق، فهو ماهر، يقال: مهر في العلم أي كان حاذقاً عالماً به، ومهر في صناعته بمهنى أتقنها (الداية، ٢٠٠٤: ١٥).

أصطلاحاً: هي الاداء القائم علي الفهم والاقتصاد في الوقت والمجهود معاً (الداية، ٢٠٠٤: ١٥).

الاداء: يعرف (الأداء) لغة كونه أسم مأخوذ من الفعل (أدى) ويقال "أدى الشيء: أوصله، قضاه" (ليشته، ٢٠١٢: ٧٥).

اما الأداء اصطلاحاً فقد عرفه (جين ويلسون): "سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، ويتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيئو، حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة" (ويلسون، ٢٠٠٠: ٨).

التعريف الاجرائي (المهارة الادائية): تتحقق المهارة عبر خصوصية أيقاع الممثل وعقليته الدراماتورجية كأساس في التعامل مع كيفية وقوع الفعل في الحيز الادائي (الزمان والمكان) وبناء دوره، بوصف الممثل هو مؤلف يقوم بنحت وتأثيث جسده وصوته في فضاء العرض.

الاطار النظري

المبحث الاول: تقنيات الاداء ومهارة الممثل:

في القراءات المعاصرة للمسرح أصبح النص معطى مفتوح وهو اقتراح يضعه المؤلف لغرض الاشتباك مع إبداع المخرج والممثل والدراماتورج والسينوغراف، اذ لم يعد العرض المسرحي مجرد إعادة للنص المسرحي، بل أصبح عملاً إبداعياً تتعدد لغاته الادائية التي تمثل عناصر التركيب في الفضاء المشهدي، وفق تشكيل وتركيب وهدم وبناء في عناصره المشهدية، وهذا يعني الانتقال من نص لغوي (مطبوع على الورق) الى نص مرئي منطوق ومتحرك، وهذا ما يتفق عليه أغلب الباحثون على انه المسرح فضاء يتشكل من عناصر مرئية يعد الممثل احد أهم هذه العناصر، "إن المسرح كما هو معلوم فن العرض أمام الجمهور، وهذه إحدى أهم سماته الرئيسية" (سيف، ٢٠٢٠: ٩).

ولذلك يلاحظ الباحث ان هناك الكثير من المحاولات سعى اليها رواد المسرح في منتصف القرن التاسع عشر كان الهدف منها الخروج من قيد النص وارشادته والاتجاه نحو تكوين العرض وفضاءاته، وهي حاجة وصفت بالضرورية للخروج بالمسرح من نطاق الادب وإعلانه فن مستقل له خصوصيته المشهدية التي تظهر في لغة العرض، لذلك يمكن القول بان المسرح مكان فارغ لابد ان يتحول الى فضاء ممتلئ (سمعياً وبصرياً) ليصبح عرضاً مسرحياً، وهذا ما يؤكده (بيتر بروك) بان المسرح "ممثل يرقبه متفرجون" (بروك، ب.ت: ١٥). فيما يذهب المنظر البولندي (ييجي غروتوفسكي) الى التالي " يمكن الاستغناء عن كل عناصر المسرح الاخرى، كالاضاءة والموسيقى والماكياج والملابس والمناظر المسرحية وعن منصة متصلة عن الجمهور، ولكن لا يمكن أن يوجد المسرح من دون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة، وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والجمهور" (كروتوفسكي، ١٩٨٦: ١٧).

لقد اثرت رؤى المنظرين المسرحيين في القرن العشرين قي التمثيل بصورة عامة والصوت بصورة خاصة، وبالرغم من تنوع اتجاهاتهم الا اننا نجد ان طريقة تناول الممثلين للإلقاء فيما يختص بالصوت كانت ترتكز على مضامين مشتركة الهدف منها هو ان يكون صوت الممثل عنصراً أساسياً في الفعل الادائي على خشبة المسرح، إذ لايمكن فصل صوت الممثل عن الفضاء، فالمسرح يتسم بوصفه مسرح متعدد الاصوات، " كيف يبنى الفضاء على خشبة المسرح؟ إنه لا يبني فقط في علاقة مع المكان المسرحي بوصفه مبني ثقافياً وإنما يصنع بالضرورة من إيماءات وأصوات الممثليين" (سفيلد، ١٩٩٤: ٢٠١).

ان العلاقة بين الصوت وبناء الدور مرهون بشكل مباشر بالفعل الصوتي لدى الممثل، ولذلك يرئ الباحثون في العملية المسرحية بان الصوت أكثر الانساق ثبات من غيره في الفضاء كونه يتمتع بالمباشرة عبر فعل صوتي ملفوظ قائم على "مستويات عديدة من ديناميكية الأصوات: الصوت الفيزيائي الطبيعي، صوت الفرد، والكلام، ان الانشداد الدرامي للأفعال الصوتية في المسرح يدرك حسياً في حالة حركة (زمنية-فضائية) الأصوت وبنائها: تونات، طبقات صوتية، طابع صوتي، الايقاع، النبرات، والتشديد، ومن ذلك

يمكن أن نفكر في نوع من الدراماتورجية، تستند وتعمل بموجب مبادئ تكتيكية مشابه لتكنيك التأليف (التكوين) الموسيقي" (بياتلي، ٢٠٠٢ : ١٠٤).

ويتبين مما سبق ان الممثل الواعي والباحث عليه ان يظهر على الخشبة وهو مستعد تماما، إذ يعتبر الصوت جزءا مهماً من وسائله الابداعية، ولذلك على الممثل ان يتدرب من اجل بناء نص صوتي جمالي على:"

الصوائيت: هي اصوات المد، واللين، وهي في العربية الالف – الواو – الياء – الفتحة – الضمة – الكسرة... الخ.

الصوامت: هي الاصوات الساكنة.

تتلخص المسألة في ان العمل على تدريب الصوت ينحصر قبل كل شيء:

في تطوير التنفس واداء النوتات.

وتعتبر النوتات هي ما نعني في الكلمة من صوائت. وصوامت.

علينا ان ندرب حتى الاصوات الجيدة في طبيعتها على الالقاء الجيد" (خليل، ٢٠٢١: ٤).

ولذلك يسعى الممثل المسرحي وعبر أشتغالاته اتجاه الشخصية الى إيجاد دعائم تمكنه من تحويل النص الادبي المكتوب الى أفعال صوتية فيزيقية، أي بمعنى من دراماتورجية التاليف االدرامي الى دراماتورجية الاداء، إذ يكتشف فضائه المشهدي بواسطة صوته وجسده، فهو مطالب بالكيفية التي ينطق بها كلمات حواره، من خلال طبقة صوتية مميزة، فالصوت وكما يصفه (رولان بارت) هو التوقيع الحميمي للممثل. ولذلك نجد السيميائي (جيري فلتروسكي) وهو العنصر البارز في حلقة براغ، يعد الممثل وصفاته الفيزيولوجية هو الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات التي ينتجها فضاء العرض، فالحركة والإيماءة والاصوات ولحظات الصمت والبكاء والفرح والتهكم والسخرية والاشتباك بين اجساد الممثلين هي من تمنح الفضاء حدوده وشاعريته، وهذا مانجده في عرض (فاوست) للمخرج كروتوفسكي وفي عروض اخرى، عندما يخلق الممثل معماريه فضاءه من خلال المحاكاة الصوتية في مشهد الغابة ليكون من صوته أصوات هبوب الريح وتساقط الاوراق واصوات الحيوانات وعويلها وعراكها، كما يمنحها صدى صوتي معبر عن زمكانية الفعل في الفضاء (اليوسف، ٢٠١٢: ٧٠).

يتشكل الصوت عبر ايقاع تعبيري خاص يميز ويعطي لكل ممثل نغمته ولحنه، فضلاً عن أن للبيئة والعرق وبنية الجسد الانساني الاثر البارز في تحديد قوة وطبيعة ولحن الصوت ومقاماته في تركيب الدور وبناءه، إذ يرى الباحث ان ثمة تقاربات في أشتغالات الممثل على صوته تخضع إلى عمليات تنويع وتلحين في أختيار طبيعة الصوت واللحن الذي يناسب الحالة سواء كانت حالة: (فرح، حزن، غناء، تأمل، سكينة، أضطراب، أندهاش، أشتياق، غرام، جنس، تهديد، أستهزاء...الخ) وهذه الحالات ما يميزها انها تفرض لكل حالة لحن صوتي بنغمة ومقام محدد، "أن ما يميز صوت الانسان عن باقي الكائنات هو ارتباطه بواقع جسدي- ذهني فان صوت الممثل إضافة الى انه يقوم بايصال ذبذباته الصوتية الفردية، يقوم بايصال العلامات القابلة للقراءة، ولكن هذا لا يعني أنه يقوم بتفسير معين للنص، فليس معنى الكلام هو الذي يحدد أبعاد الصوت، بل ان الصوت هو الذي يشكل جسم الكلمة ويجعلها تظهر بنفسها الى العيان، ان صوت الممثل بخلاف صوت الخطيب ويختلف ايضا عن صوت المغني، فهو يحتاج الى نوع من البلاستيكية والطواعية في الانتقال من طابع صوتي الى اخر" (بياتلي، ٢٠٠٢ : ٧٥).

ان البناء الصوتي لدى الممثل يبنى وفق ايقاع، فالصوت يحمل في طياته إيقاعًا وجرْساً موسيقيًّا معينًا، وإذا تكرر على وفق نسق معيَّن اخر أعطى نغماً وجرساً جديداً. "فالفعاليات الصوتية التي لا يمليها نسق اللغة الفونولوجي والتي يتبناها الممثل تحمل مثلها مثل المعلومات الدرامية (المتصلة بالشخصية)، درجة عالية من إعلام - الإشارة الجمالي ولنأخذ على سبيل المثال، أهمية التحكم الجيد برنين جرس الأداء عند ممثل كـ

(جون غيلغود) (j.Gielgud) أو (تشارلز لوتن) (Ch. Laughton) وما ينتج عنه من متعة، فالممثل إعلام – الإشارة هذا، علاوة على ذلك، فعل شد الانتباه إلى قماشة الكلام المادية كحدث صوتي ولتنويعات درجة الصوت وتغييرات السرعة وتفعيل الأصوات الناعمة أو الخشنة والطقطقات وتردد الأحرف والإيقاعات الفجائية التقلب أو المجودة، دور ينفصل تماماً عن التقيم أو التجويد هو التنويع في تقديم المادة اللسانية نفسها بالنسبة إلى انتباه المستمع، ان البلورة شبه اللسانية تمكننا من إنشاء فضاء صوتي" (ايلام، ١٩٩٢: ١٣٠).

ولهذا يصل الباحث الى ان صوت الممثل في الفضاء ناتج عن تداخل مستويات تتداخل مع بعضها البعض بفعل صوتي واحد وهذه المستويات:

مستوى الاهتزازات الصوتية لطبيعة الفرد (المستوى الفيزيقي).

المستوى الديناميكي وهو علاقة الفرد بحالته النفسية.

المستوى الذهني والذي يحمل علامات صوتية قابلة للتشفير والقراءة.

طبيعة المكان.

والتقنية الثانية لدى الممثل هي الجسد، ولعل كل عضو من أعضاءه قادر على بناء حركة وفعل وبأشكال متنوعة. ووفق ما يمتلكه من طاقة وخيال حيث يتجه الجسد الى عرض الاحداث والافعال والذي يجعل منها ملموسة ومرئية بواسطة الجسد، ولذلك نجد ان بنائية الجسد وتكويناته يرتكز على أسس ثلاث" هي:

الأساس المعرفي: إذ يكتسب جسد الممثل معارف اجتماعية وأنثروبولوجية، وجمالية، فضلاً عن اكتسابه لعدد من المهارات، والتقنيات التي تهيء جسده للتعبير بوعي وإدراك.

الأساس الفيزيقي: حينما يكون الممثل واعياً بميكانيكية وتشريحية الجسد البشري.

الأساس العاطفي: حينم تكون حركة الجسد مرتكزة على دافع نفسي داخلي" (الكاشف، ٢٠٠٦: ٢٢).

ولكون أصبح الممثل شاعراً في الفضاء، إذ يؤلف بافعاله الجسدية والصوتية وعبر مهارته الادائية، بعد ان يحرر الكلمة من قيدها اللغوي ويمنحها حرية التعبير والتكوين اللانهائي، وتتطلب عملية تحويل لحظات السكون الى طاقة حركية تعبيرية في الفضاء من أن يوظف الممثل جميع أجزاء جسده بغية تحقيق بناء الدور، وكما يسميه (باربا) إذ يقول أن: " توعية الانقباضات العضلية التي تحدد ما قبل – التعبير ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعمود الفقري والقوى الموجهة له، وكل تقنية فوق – عادية للجسد ترتبط بمسرح له كوده أو شفراته يرتكز على التحكم في وضع بعينه أي بالتحكم أولاً في العمود الفقري وملحقاته: (الرقبة، ألاكتاف، الحوض)، وهي نتيجة لتغيير نقطة الارتكاز المألوفة في الوضع العادي وهذا التغيير ينعكس على القفص الصدري أي على طريقة تمدد الجزء الاعلى من الجسد وأيضاً الحوض مما يؤثر على طريقة السير والتنقل في الفراغ مما يخلق بناء معمارياً من الانقباضات والتمددات تقرر مدى حضور الممثل" (باربا، ٢٠٠١: ٧٣).

أن عمل الممثل في الفضاء هو بناء متصاعد إذ إن الجسد الحر المنضبط وفق تشكيلات وايماءات تمثل نصاً مرئياً بصرياً قابل للقراءة والى تفكيك شفراته، والنص الاخير هو نص ادائي لايستند بالضرورة الى (قصة محددة كتبت في نص مسرحي) فعمارة الجسد في الفضاء تقدم للمتلقي المضامين الفكرية والجمالية من خلال ما يحمله من بعد ثقافي واجتماعي وبيئي وديني،،الخ، ولاشك ان هذا الفضاء ينتج وفق دراماتورجيا المخرج، حيث يتشكل عبر وسائط متنوعة ومتعددة يعتبر الممثل أحد أهم لاعبي هذا الفضاء، وتأتي هذه الاهمية والميزة من قدرة الممثل على ضبط الايقاع في الفضاء المشهدي من خلال تحقيق الانسجام مع بيئة الفضاء وما تحمله من معماريه تشكيلية يكون الممثل هو الكتل الادائية الحية الماسكة للايقاع في هذا الفضاء، "فجسم الممثل يرتبط عى نحو تشكيلي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية بالبيئتين التكوينية المعمارية

والحيز الفراغي لكونه لا يستطيع ان يعطي التاثير المطلوب إلا أذا كان مرتبط بالتكوين المنظري" (الشرقاوي، ٢٠٠٢: ٣٥١).

ويتبين للباحث مما تقدم على ان مهارة الممثل في بناء دوره هو ما يحققه الممثل من تشكيلات ووضعيات بنائية عبر تقنية الجسد والصوت وبالتفاعل والانسجام مع عناصر الفضاء المشهدي بغية أنتاج مفهوم دلالي واعٍ وبدوره ينتج شكلا بصريا جماليا يتلقاه المتلقي ليشكل هو الاخر نصه، والممثل هنا هو المحرك الاساس داخل هذه المنظومة، إذ يعد الرابط والماسك لجميع النصوص الاخرى المتشكلة في فضاء العرض.

والممثل في الفضاء تنحصر مهمته على تكوين أبعادٍ بنائية تركيبية تساهم في تطوير الفضاء المشهدي، ولذلك يجد الباحث أن رأي الباحثة (أن أوبر سفيلد) في أن "اجسام الممثلين بوصفها حدود الفضاء او بوصفها عمارة" (سفيلد.، ب.ت: ٨٥). هو من أكثر الاراء اهمية كونها تعطي للممثل كيانه الحقيقي داخل منظومة العرض المسرحي، إذ ان جسد الممثل هو البناء المعماري الذي يمنح الفضاء البنائية التعبيرية من خلال خلق تشكيلات أدائية (بناء الدور)، والباحثة الفرنسية (سفيلد) تعلل ذلك على ان الفضاء المشهدي هو فضاء اجتماعي مادي ينقل لنا صور انسانية بواسطة اجساد الممثلين كون ان هذه الاجساد تؤثر وتبدع في الفضاء وتضيف على ان الفضاء هو من صنع وأنشاء الممثلين (سفيلد.، ب.ت: ٧٩).

ويتبين مما تقدم أن المهارة الادئية تنتج عبر الجسد وموارده الخاصة، وهي ذات الموارد التي طالب بها اغلب الرواد في القرن العشرين امثال الروسي (مايرهولد) ممثليه في أن يستثمروها ويحرروها، فالالية الحية (البيو ميكانيك) هي مطالبة الممثل في توظيف تقنياته الخاصة ومن موارده، فالممثل "هو منظم مادته الجسدية (N) وهو حصيلة العقل –(A1) الذي تنطلق من المهمات وهو الجسد –(A2) الذي يقوم بتلك المهمات فهو النحت والنحات في ان واحد له مادته الفنية الخاصة به وله اجراءات ومعايير خاصة بفنه يستخدمها في تنظيم (أو نظم – تكوين) صوره ومقاطعه الفنية في العرض المسرحي" (بياتلي.، ب.ت: ٦١).

وعند الفرنسي (أرتو) في مسرح القسوة تكمن إبداعية الممثل في القدرة العالية على إحياء اللغات الميتة والصور التي تسكن الاعماق الدفينة في عوالم اللاوعي وإعادة تكوينها في الفضاء المشهدي عبر الجسد وشاعريته وتداعيه الحر، أو قدسيته وتضحيته مثلما نجدها في مختبر (كروتوفسكي)، اومطالبات (باربا) في الاعتماد على الجسد المتحرر المختزن بالطاقة، وتتحقق هذه الأساليب بمدى ما ينتج من الجدل بين الجسد الواقعي للانسان الممثل وبين الجسد المتخيل للشخصية، وبالرغم من تنوع الاشتغال الجسدي في الفضاء المشهدي نجد في كل الاحوال ان الحركة الجسدية هي أساس التجديد والتجريب في عرض مسرح القرن العشرين.

المبحث الثاني: الممثل وبناء الدور المسرحي

ان بناء الدور هو عملية يقوم بها الممثل وفق تنظيم إيقاعي في زمان ومكان الحدث وعبر قراءة واعية للشخصية يكتشف بها الممثل عوالمها النفسية والاجتماعية والثقافية ليتمكن من تحقيق حضوره ضمن فضاء العرض وفق مهارة ادائية منتظمة التجانس والتوزان والتكامل، إذ لا يمكن للسينوغراف ان يؤثث فضائه دون وجود الممثل، أذ أن المخرج والسينوغراف ومصمم الضوء ينظرون الى الممثل على أنه وحدة قياس داخل فضاء العرض، فالممثل تكوين بشري عضوي قابل للتفاعل الحي، قادر على البناء، لذلك نجد أن " كل مخرج مسرحي ينظم عالم بصرياته في العرض بطريقته الخاصة فقد كان (ادولف ابيا) مثلاً ينظم فضاءه بوحدة قياس بشرية هي (الممثل)" (يوسف، ٢٠١٢: ٤٦).

ولذلك يعتبر الممثل بمثابة بناء عضوي يقبل التشابك مع نصوص الفضاء مثل الضوء واللون وكل نصوص الفضاء الاخرى، إذ ينشط الممثل ويتحرك ويتفاعل وينصهر داخل حدوده، كذلك كل ما يكتب من قبل

المؤلف من نصوص مسرحية يبقى على الورق وهو عبارة عن (لغة لفظية) لايمكن ان تكون (لغة مرئية أدائية) دون وجود ممثل، وهذا ما يؤكده الكاتب المسرحي (هنريك إبسن ١٨٢٨-١٩٠٦) "أن باستطاعة الكاتب أن يقوم بكل تأكيد ببناء قلاع في الهواء، ولكن ينبغي أن يستند ذلك على أساس كونكريتي(غرينيت)، وهذا الأساس الكونكريتي (الصلد) في العرض بشكل الدراماتورجية العضوية: أي قدرات الممثل على إستقطاب إنتباه المتفرج وإقناع حواسه" (بياتلي.، ب.ت: ١١١).

أن هذا البناء الكونكريتي أكثر ما يميزه انه يتسم بحالة من الادائية والفاعلية فالممثل يمتلك تقنية الصوت والجسد وكلاهما له طاقة وأحساس وبيئة ومرجعيات، وبالتالي يستطيع من تحقيق تواصل وأتصال مع المتلقي عبر ما يقدمه من مهارة ادائية، ويؤكد فيلسوف اللغة الانكليزي (جون أوستين١٩١١-١٩٦٠)، "أن للغة جانبان: التفوه اللفظي للغة والجانب الادائي لها، فبجانب التفوه اللفظي للغة (...) يوجد الجانب الأدائي لها، وما يميز هذا الجانب هو أنه يفرض وجود فعل او إجراء مصاحب للتفوه اللفظي، حيث لا يقتصر فقط في وظيفة وصف التصرفات أو السلوك، بل يتضمن أيضاً إجراءاً أو فعلاً أو أداء معروضاً، ويخلق واقعاً جديداً" (مهدي، ٢٠١٤: ٢٤٥).

وهذا الواقع الجديد الناتج من الجانب الادائي لدى الممثل ومهارته هو بألتاكيد مرتبط بقدرة الممثل ووسائله في تفكيك (النص/الشخصية)، وأختراق اللغة وتحريرها من أنساقها الأصلية وأكتشاف بنية: (التاريخية والفكرية والاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية والنفسية)، ويأتي هذا الأجراء بغية الوصول الى خصوصية نوعية بالجانب الادائي، إذ لم يعد الممثل منفذاً للعرض فقط، بل شريكاً أساسياً في صناعة خطاب العرض ونصوصه، وبوصف ان كل ممثل مطالب في بناء (دوره)، وفق الزمان والمكان الافتراضي الجديد للعرض، ومن خلال معطيات جديدة يضعها المخرج في تحديد نص العرض، " إن الشخصية المسرحية في النص ليست إنساناً بالمعنى الحسي، بل هي تعبير أدبي عن الانسان، فالشاعر لا يستطيع تحديد صوت الشخصية أو النغمة الصوتية لها، كما أنه لا يحدد سرعة إيقاع الشخصية أو بُطاها، ولا إيماءاتها ولا أجواء بنية حياتها، لكنه يصنع فقط مصيرها ببعد واحد هو البعد الفكري المحض" (ليشته، ٢٠١٢: ٥٥).

أن اليات معالجة مقترحات النص باتت لا تنحصر بوظيفة المخرج حصراً، بل أصبح الممثل هو الاخر معني بمجابهة ومعالجة مقترحات الدور المكلف به، ووضع فرضيته الخاصة، ان فعل المجابهة وكما يصفه كروتوفسكي يساعد على تحرر الممثل الذاتي والروحي، "نص المؤلف بالنسبة للمخرج والممثل كليهما عبارة عن مشرط يساعدنا على الكشف عن أنفسنا وعلى تجاوز أنفسنا وعلى إيجاد ماخفي في أعماقنا والقيام بمجابهة الاخرين" (كروتوفسكي، ١٩٨٦: ٥٥).

وهنا تكمن وظيفة الممثل الجديدة وهي مهمة تدخل ضمن أبداعية الممثل المتفردة، إذ يسعى الى ضبط كل ما يصدر منه في الفضاء بـــ (إيقاع) نفسي وحركي وصوتي، ومن خلال سلسلة من الافعال الادائية سواء كانت سايكولوجية: (توتر، اضطراب، بكاء، أسترخاء)، أو أفعال حركية: (أشارة، أيماءة، جلوس، ركض، أشتباك، الخ)، أو أفعال صوتية: (هذيان، همس، صراخ، غناء، هلوسة)، وجميع هذه الافعال تدخل ضمن قدرة الممثل الابداعية في كيفية حدوث الفعل في الفضاء وفق زمان ومكان محدد، ووفق زوايا متنوعة في معالجة دوره وفق جانب جمالي وايدلوجي واجتماعي، وبالتالي هي عملية إنتقاء ما يتناسب من أساليب تمثيلية تخدم الممثل في بناء دوره، عبر التجريب والاكتشاف والعقلية الدراماتورجية الخلاقة التي تعد أحدى أهم مصادر الممثل في تقديم مستوى مهاري من الاداء، وهذا ما تحقق مع ألكثير من الممثلين في المسرح العالمي عبر أمتلاكهم تقنية ابداعية ناتجة من تقنية المهارة والاجتهاد والاكتشاف.

مؤشرات الاطار النظري:

مهارة الاداء لدى الممثل هو القدرة على تجاوز واختراق النص الدرامي، وضمن عملية جدلية (المواجهة مع الشخصية).

مهارة الاداء هو فرضية منتظمة في بناء الدور المسرحي عبر أحتوى (الزمان والمكان) لتحقيق تواصل وأتصال مع الاخر.

مهارة الاداء تكمن في العقلية الدراماتورجية التي يمتلكها الممثل وقدرته عل تفكيك الشخصية وبناء الدور.

المهارة تكنيك يقوم به الممثل لغرض بناء دوره عبر سلسلة من الافعال النفسية والجسدية والحركية.

المهارة الادائية هو تحويل المدركات الصوتية والبصرية والحسية الى استجابات أدائية متقدمة.

المهارة في الاداء هو عملية أكتشاف أفعال الشخصية مع مساحة الخيال لدى الممثل وتنظيمهما بايقاع.

اجراءات البحث:

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث: أختار الباحث عينة قصدية تمثلت بإختيار الممثل (هيثم عبد الرزاق) إنموذجاً للتحليل ودراسة الاداء التمثيلي، وحدد الباحث مسرحية (خلاف) من تاليف وأخراج (مهند هادي) وتمثيل: هيثم عبد الرزاق، سهى سالم، مرتضى حبيب. عرضت على خشبة مسرح الرشيد عام ٢٠٢٢.

أداة البحث: الملاحظة المباشرة في تحليل العينة، مع اعتماد مؤشرات الاطار النظري كوحدة قياس لانموذج العينة.

التحليل:

١/ نص العرض

تتجه الدراماتورجية البديلة في المسرح المعاصر بالتحرر من القواعد ومغادرتها، والبدء بعلاقة جديدة ومغايرة بين النص والعرض، إذ يتمحور عملها في الانشغال في سياسات العرض وبناء علاقة تناغم وتناسج بين عناصره التقنية والجمالية والفكرية، ولذلك نجد ان المقترح الدراماتورجي الجمالي الذي مارسه (مهند هادي) مع تجربته الاخيرة (خلاف)، يدعوا المتلقي الى اعادة قراءة العرض بوصفه نصاً، وهذا الاخير قائم على مقترح جمالي كأولوية على الفكر الايدلوجي وطغيانه، وهنا تكمن المجازفة في عرض (خلاف)، إذ بدى واضحاً لنا ان تقديم خطاب أيديولوجي متكرر سيضع المتلقي بكل تأكيد بتخمة وملل، لذا برز البعد الفني التقني من خلال توظيف مظاهر الاشتغال في تركيب العناصر لتأسيس الفضاء المشهدي من خلال نصوص متعددة: (الممثل، السينوغرافيا، الضوء، قطع الديكور المتحركة)، إذ قام بتأثيث الفضاء من خلال بناء أنشائية متداخلة وتحديداً في مشهد (البحر)، وكذلك توظيف الكواليس المتحركة وباكثر من قطعة على خشبة المسرح وفي استخدامات متعددة، كما حققت المنظومة الضوئية بعداً جمالياً تشكيلياً من خلال تفاعلها مع معماريه اجساد الممثلين في الفضاء. وبالرغم وجود الكواليس على خشبة المسرح، والتي كان من المفترض ان تعيق انسيابية اداء الممثلين، الا انه الممثلون استطاعوا من التعامل بحرفة وانسيابية عالية من خلال الدخول والخروج، اذ انها كانت ذات دلالات مهمة داخل العرض، ولعل من اهم دلالاتها هو تحقيق مشاهد (الوهم والتخيل) طيلة فترة العرض، بين شخصية (الام) والتي قامت بتقديمها الممثلة (سهى سالم) وشخصية (الابن) الذي قام بتقديمه الممثل (مرتضى حبيب)، فالهدف الاسمى للدراماتورجيا البديلة هو الكيفية في تقديم العالم/المجتمع، والوقوف على مسافة من تقليده، وفي كل تقييم هناك واقع ملموس ووضعاً خيالياً، وهنا يضع المخرج مفتاحه في كسر الوهم والانتقال الى الواقع، عبر التداخل الادائي لشخصية (المحقق) والذي قام بتقديمها الممثل (هيثم عبد الرزاق)، والذي سيكون الإنموذج في تحليل عينة البحث، بوصفه يمتلك سمات أدائية جعلته متميزاً عن الكثير من الممثلين.

٢/ النص الادائي

يؤدي الممثل (هيثم عبد الرزاق) شخصية (المحقق) في عرض (خلاف)، وهي من الشخصيات ألاساسية والتي تشكل ركناً أساسياً من العرض، بالإضافة الى شخصية (الام) وشخصية (ألابن)، وتكمن وظيفة المحقق في التحقيق بفقدان (الابن)، وأستجواب(الام)، والكشف عن ملابسات أنتماء (ألابن) لجماعات أرهابية، ومن ثم طريقة وفاته، لذلك تعتبر شخصية (المحقق) لاعباً أساسياً في تغذية الصراع وتصاعده، بوصفها شخصية تكشف لنا تفاصيل الفقدان للأبن(كاميلو)، وكذلك ماقبل الفقدان (أي مرحلة ألانتماء للجماعات ألارهابية)، وتبدأ شخصية (المحقق) في بداية المسرحية بتقديم للحالة التي تعيشها شخصية ألام (امل)، عبر تسجيل صوتي نستمع له، وهنا تلعب شخصية (المحقق) دور الراوي الذي يسرد الحكاية، ومن ثم ألانتقال لتحقيق في عملية أختفاء الابن وفقدانه على الشواطئ التركية، والمحقق في سواء كان ضمن العمل الدرامي أو الادبي أو الحياة الواقعية شخصية تتميز بمواصفات منها: (الهدوء، قوة الملاحظة، الذكاء، الفطنة، الصبر، الشجاعة، الخ)، ولذلك كانت شخصية (المحقق) تسير وفق أيقاع خاص داخل الفضاء المشهدي وعبر التنقلات الادائية التي أجتهد بها الممثل، فبدءت لنا الشخصية بأنها تعرف كل شيء، وهي التي تعرف النتائج الوخيمة التي ستحصل لعائلة (أمل) أو للكثير من العوائل التي أنجرت نحو ألافكار المتطرفة، لذلك يعلن (المحقق) عن اللعبة السياسية والمافيات التي تسير وتحرك التطرف أينما وجد وكيفما يشاؤون، عبر التلاعب بألاموال وصرف ألاموال الطائلة لغرض تنفيذ أجندة ماء، وهنا نلاحظ أن شخصية المحقق تبدأ بكشف ألاجندات الداعمة للأرهاب والعنف: (الجهل ثروة، الفقر ثروة، التطرف ثروة.. الخ).

والمتتبع لعروض (هيثم عبد الرزاق) التي يشترك بها ممثلاً، يلاحظ هناك خصوصية في ألاداء لديه، إذ يسعى لتأسيس أسلوب شخصي له، عبر تقنياته الصوتية والجسدية، وهذه الخصوصية تأتي من الاستعدادات التي يجريها، ولعل من أهما التحضير المسبق لدوره وهذا التحضير يبدأ معه من خلال إعادة قراءة (النص/الشخصية)، وفق معطيات العصر، ليصل الى أسلوب وخصوصية عبر طريقة الكلام والحركة وتلقائية الجسد والايماءه، فضلاً عن الفعل النفسي الذي يكون هو الباعث في اعطاء خصوصية لنصه الادائي، وفي عرض (خلاف)، يبدأ (هيثم عبد الرزاق) ومنذ اللحظة الاولى في تقديم (نصه ألادائي) من خلال الولوج الى أبعاد الشخصية عبر بوابات متعددة وعبر عملية مجابهة الشخصية وكشف ابعادها (السياسية، الاجتماعية، الثقافية، التاريخية)، وبالتالي نجد انه التحضير المسبق للدور ساهم في تحقيق استراتيجية منتظمة في أحتواء الزمان والمكان وهذا الاحتواء أنتج أيقاع منضبط في الاداء داخل فضاء العرض، وهذا ما وصل اليه الممثل في شخصية المحقق، والاخير هو العارف بأسرار اللعبة والمكتشف عواقبها ونتائجها وويلاتها، لذلك نجده في أكثر من حوار يكشف لنا عن وجود أيادي خفية في تغذية ونمو (الجهل، التطرف، الفقر)، والكيفية في أسقاط المجتمعات، لذلك شخصية (المحقق) في عرض (خلاف)، ليست بالشخصية الكلاسيكية المتعارف عليها، وأنما شخصية مركبة وغنية وذات أبعاد ودلالات متعددة، ولذلك تميز الممثل (هيثم عبد الرزاق) في تأسيس سلوك وأيقاع مواز لشخصية (المحقق) فلم يكن ناقلاً لها فقط أو منفذاً، بل دراماتورج لدوره في نص العرض، عبر سلسلة من ألافعال أتجاه ذاته وذات الشخصية، وبالتالي ينتج نص مواز للشخصية، وهنا نستطيع القول أنه الممثل(هيثم عبد الرزاق) هو ممثل مبتكر ومكتشف، وليس ممثل نمطي او ممثل قوالب جاهزة، لذلك دائماً نجده المتحرر من قيد الشخصية ومحدوديتها، إذ يؤلف بافعاله الجسدية والنفسية معماره الادائي في الفضاء، لذلك كان يمسك بايقاع الاداء في فضاء (خلاف) عبر التنوع في فعل المواجهة مع شخصية (امل)، من خلال كشف المعلومات التي تخص الابن (كاميلو)، ودائرة علاقاته المشبوهة، لذلك تعد شخصية (المحقق) كاشفة للأحداث ولاعبة في الفضاء المشهدي، عبر تغذية ألاحداث، وتصاعد حالة التآزم، وهذه القدرة والفاعلية داخل الفضاء المشهدي ترتبط بجاهزية الممثل ومدى التحضير والاستعداد، فالاداء الناجح يرتبط بالتمرين المكثف والتحضير

الذهني قبل العرض، وهذا ما يتميز به الممثل (هيثم عبد الرزاق)، عبر أشتغالاته أتجاه الشخصية والولوج الى جوانياتها وتفكيك ابعادها، والوصول الى دوافع الشخصية ومبرراتها والاضافة اليها عبر محاكاة الواقع الحياتي واليومي، لكي تقترب من المتلقي وتلامس أفكاره ورغباته وهمومه، وهذا ألاشتغال تحقق مع الفرضية التي وضعها (مهند هادي) لطبيعة عمل شخصية (المحقق) ومن ثم قام بابداعها (هيثم عبد الرزاق)، وهذا ما يسعى اليه الممثل المبدع في جميع ألادوار التي يلعبها، فالتمكن من إعادة تقديم الشخصية الدرامية (المحقق) بوصفها نسق مرجعي عبر إعادة التعريف والتوليف وإبداع (نص ادائي) لها إعتماداً على النص الاصلي من جهة، ومن جهة أخرى ألاحتفاظ باستقلاليته كممثل مهاري يمنح دوره شكلاً جمالياً متفرداً، فضلاً عن العمق الفكري للدور، والذي يسعى اليه الممثل الذي يمتلك العقلية الدراماتورجية.

النتائج:

تتميز المهارة الادائية عند الممثل(هيثم عبد الرزاق) في بناء دوره (المحقق) بالضبط ألايقاعي عبر توزيع الفعل النفسي والحركي في زمكانية الفضاء، فتمثل الاداء بوصفه نصاً (سمعياً /بصرياً).

تمثلت المهارة ألادائية عبر اشتغالات الممثل في تفكيك وإعادة قراءة شخصية(المحقق)، وفق معطيات العصر وإعادة أبداعها وفق خصوصية مرتبطة بالفردية والثقافة ألادائية عند الممثل.

اسفرت القدرة المهارية للممثل (هيثم عبد الرزاق) في عرض (خلاف) عن قدرته في تأسيس أفعال أدائية ثنائية قائمة على الفعل ورد الفعل مثل: (حركة/سكون)، (كلام/ صمت)، (بناء/هدم)، (ارتفاع/ أنخفاض) ألامر الذي ساعد على تحرير الملفوظ اللغوي الى مساحة أدائية عبر سلسلة من ألافعال الخارجية والداخلية: (الفعل الخارجي - حركي أشاري تشكيلي) و(الفعل الداخلي- يتمثل بالبعد النفسي وما ينتج من أحاسيس ومشاعر ورغبات).

المهارة الادائية برزت في تقنية الجسد والصوت لدى الممثل (هيثم عبد الرزاق)، إذ تمكن من أقامة الاتصال والتواصل مع نصوص العرض المتحركة، إذ أستطاع عبر جسده وصوته ووفق مصادرهما السايكولوجية والفسيولوجية من إعادة تعريف (الجسد والصوت) في الفضاء بوصفهما نصوص ثقافية وأجتماعية وانثروبولجية في جغرافية المكان.

ألاستنتاجات:

المهارة ألادائية خصوصية فردية لدى الممثل في بناء الدور ناتجة عبر فعل تقني مهاري متحرك غير ساكن.

المهارة في بناء الدور ترتبط بفعل أدائي قائم على العقلية الدراماتورجية التي يمتلكها الممثل اتجاه الدور وكيفية بناء دوره.

مهارة الاداء ترتبط بالممثل وأشتغالاته في طريقة عرض الدور، عبر مفردات ومفاتيح اللعب في فضاء البروفه (قبل العرض) وفي (فضاء العرض).

مهارات وآليات الاداء هو تكنيك فعلي لبناء الدور يرتبط بترسيخ حضور الممثل في فضاء العرض الذي يغلب عليه سمة الصورة المرئية والمسموعة.

المهارة في الاداء ترتبط بمساحة الابتكار والارتجال والتفكير المستمر لوضع فرضية أدائية مغايرة وغير نمطية تتوافق مع معطيات العصر.

المصادر والمراجع:

آن اوبر سفيلد. (١٩٩٤). *قراءة المسرح*. (مي التلمساني، المترجمون) القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

آن أوبر سفيلد. (ب.ت). *مدرسة المتفرج (قراءة المسرح٢)*. (حماده واخرون ابراهيم، المترجمون) مصر: مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون.

إيريكا فيشر ليشته. (٢٠١٢). *جماليات الاداء (نظرية في علم جمال العرض)*. (مروة مهدي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

أيوجينيو واخرون باربا. (٢٠٠١). *طاقة الممثل (مقالات في انثروبولوجيا المسرح)*. (سهير الجمل، المترجمون) البحرين: دار الوفاء.

بيتر بروك. (ب.ت). *المساحة الفارغة*. (فاروق عبد القادر، المترجمون) الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفني.

جلال الشرقاوي. (٢٠٠٢). *الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي*. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

جيرزي كروتوفسكي. (١٩٨٦). *نحو مسرح فقير*. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية العامة.

جيلين ويلسون. (٢٠٠٠). *سايكولوجية فنون الادء*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

عقيل مهدي يوسف. (٢٠١٢). *الوعي والابداع الجمالي في السينما والمسرح*. عمان: دار دجلة.

فاضل خليل. (٧ ،٨ ٢٠٢١). *التمثيل والصوت*. تم الاسترداد من https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=727527.

قاسم بياتلي. (٢٠٠٢). *حوارات المسرح (معلمو المسرح في القرن العشرين)*. الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام.

قاسم بياتلي. (ب.ت). *مفاهيم وأساليب مسرحية*. عمان: دار الأكاديميون للنشر والتوزيع.

كرم اليوسف. (٢٠١٢). *اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي (دراماتورجيا الفرجة)*. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

كير ايلام. (١٩٩٢). *سيمياء المسرح والدراما*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

مايرهولد فيسفولد. (١٩٧٩). *في الفن المسرحي*. (شريف شاكر، المترجمون) بيروت: دار الفارابي.

محمد رضوان ومحمد جهاد جمل الداية. (٢٠٠٤). *اللغة العربية ومهاراتها في المستوى الجامعي لغير المتخصصين*. الامارات لعربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي.

محمد سيف. (٢٠٢٠). *أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي*. العراق: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر.

مدحت الكاشف. (٢٠٠٦). *اللغة الجسدية للممثل*. القاهرة: أكاديمية الفنون (دراسات ومراجع للمسرح).

مروة مهدي. (٢٠١٤). *الدراماتورجيا الجديدة (الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة)*. المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة.