الذاكرة الانفعالية لدى الممثل المسرحي العراقي

م. د. سعد محمد راضي

الجامعة المستنصرية / قسم النشاطات الطلابية

ملخص البحث

لاشك ان فن التمثيل من أقدم الفنون التي عرفتها البشرية عبر تاريخها الطويل .فقد طرأت تغييرات ونظريات عديدة على هذا الفن منذ بداية تأسيسه ،إلا ان مقومات فن التمثيل وعناصر الدور ومراحل إعداده لم تحظ بصياغة نظرية إلا في القرن الماضي على يد المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي الذي وضع منهجا للتمثيل يرتكز على قوانين السلوك الإنساني عبر عدة وسائل من أهما هي الذاكرة الانفعالية ،وكيف يمكن للممثل ان يخضع الجسد للعقل في فن التمثيل وفي هذا البحث سنحاول البحث في إلية اشتغال الذاكرة الانفعالية عبر علاقتها بأداء الممثل الحركي .فقد تناول في الفصل الأول مشكلة البحث التي تركزت في السؤال هل ان ذلك الأداء مرتبط بمرجعيات أم أنها عشوائية لذلك ارتأى الباحث ان يكون عنوان بحثه الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل المسرحي العراقي ثم عرج الباحث على أهمية البحث وهدف البحث الذي حدد للتعرف على إلية اشتغال الذاكرة الانفعالية لدى الممثل وتفاعله معها فضلا عن ماهية الاشتراطات الانسجام مابين ذاكرة الممثل وذاكرة الشخصية ثم تطرق الباحث إلى حدود البحث الزمنية والمكانية والموضوعية ليختم الفصل الأول بمصطلحات البحث الذي حددها الباحث في الذاكرة الانفعالية والأداء والممثل .

إما الفصل الثاني فقد تحدد في مبحثين فقد كان المبحث الأول تحت عنوان الذاكرة الانفعالية وخصائصها إما المبحث الثاني تحت عنوان اشتغالات الذاكرة الانفعالية في أداء الممثل ثم تطرق الباحث إلى الدراسات السابقة ثم ما أسفر عنه الدراسات السابقة من مؤشرات.

إما الفصل الثالث فقد تحدد في إجراءات البحث فقد تناول الباحث مجتمع البحث وعينة البحث الذي تمثلت بمسرحية بقعة زيت من تأليف محمود أبو العباس وإخراج عبد الرحمن وتمثيل محمد هاشم ثم تطرق إلى منهج البحث ثم أداة البحث بعدها ليقوم الباحث بتحليل عينة بحثه وفي الفصل الرابع تطرق الباحث إلى أهم النتائج .

The Emotional memory of the Iraqi play actor

M.Dr. Saad Mohamed Radi

Summary

There is no doubt that the art of representation is one of the oldest arts that mankind has known through its long history. Tatar has undergone many changes and theories on this art since the beginning of its founding. However, the elements of the art of acting and the elements of the role and the stages of its preparation were only formulated in the last century by the Russian director Constantine Stanislavski The development of a method of representation based on the laws of human behavior through several means, including emotional memory, and how the representative to subject the body to the mind in the art of representation and in this research we will try to research the mechanism of emotional memory through its relationship with the performance of the actor. The researcher focused on the question whether that performance is linked to references or is random, so the researcher felt that the title of his research emotional memory and its relation to the performance of the Iraqi playwright and then questioned the importance of research and the purpose of the research identified to identify the mechanism of emotional memory of the actor and interaction with them as well as what The requirements of harmony between the memory of the actor and the memory of the personality and then the researcher addressed the limits of time and spatial research and objectivity to conclude the first chapter in terms of research identified by the researcher in the memory of emotional performance and representative.

The second chapter was determined in two subjects. The first topic was entitled Emotional memory and its characteristics. The second topic was entitled "Emotional memory exploits in the performance of the actor." Then the researcher tackled the previous studies and the results of previous studies.

As for the third chapter, it was determined in the research procedures. The researcher examined the research society and the research sample which was represented by the oil slick play by Mahmoud Abu Al Abbas and directed by Abdul Rahman and represented by Muhammad Hashim. Then he tackled the research methodology and then the research tool. To the most important results

الفصل الاول

مشكلة البحث :

يعد فن المسرح واحدا من الفنون التي ضمت في ثنايا عناصرها مختلف الفنون المجاورة ،كما وظفت العلوم الانسانية في اساليبها ومناهجها واتجاهاتها ومذاهبها، كما يعد الممثل المسرحي واحد من العناصر التي يتكون منها العرض المسرحي بل الاهم في فضاءه المتشكل فنيا وتقنياً وفكرياً ، إذ ان هناك اساليب متعددة يشكل منها الأداء المسرحي . وتعد الذاكرة الانفعالية وأليات اشتغالها عند الممثل واحدة من الاساليب التي عمل عليها المنظر والمخرج المسرحي (قسطنطين ستانيسلافيسكي)، في أثناء عمله مع الممثلين في مدرسة الفن بموسكو بمعية مساعده (نميروفتش دانشنكو) وهي دروس متنوعة ومتعددة في تعليم الأداء المسرحي والتي قدمت داخل مدرسة ستانيسلافسكي باعتمادها على الخزين المعرفي واستنهاضه عبر تمارين محددة .

سيحاول الباحث ان يعزز مفهومات تلك الطروحات العلمية بوساطة دراسة آلية اشتغال الذاكرة الانفعالية ومدى علاقتها بأداء الممثل المسرحي ، ولتحقيق ذلك الانسجام بين اداء الممثل وتوظيف ذاكرته الانفعالية اصبح لزاما ان يمر الممثل بعدة خيارات هي في الاصل تمارين تفيده في دراسة الذاكرة الانفعالية وكيفية تحفيزها عند الممثل كما وردت في فصل الذاكرة الانفعالية في كتاب اعداد الممثل لمؤلفه (ستانيسلافيسكي).

ان الاداء بوصفه ممارسة او نظرية تساعدان على فتح آفاق معرفية باتجاه اي مادة(خشبة المسرح وجسد الممثل) لانهما يمثلان مفاهيما جمالية ، اذ يساعد فهم الاداء الى معرفة الابعاد الدرامية بعدها تكوينا لمشروع وليس بعدها محاكاة او استعارة .

ان نظريات التمثيل قد قدمت انواعا من الصراع القائم على الكلمة والجسد او ما يسميه ستانيسلافيسكي بالفعل الداخلي والخارجي وعبر تلك المفاهيم يستنتج الممثل اداؤه للشخصية والتي لا تخلو من مشكلات ما بين الظروف المعطاة والظروف غير المعطاة وكيفية تجسيدها ادائيا من قبل الممثل وبحثنا هذا يتسائل ، هل أن ذلك الاداء مرتبط

بمرجعيات منهجية ؟ أم انها عشوائية ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ارتأى الباحث أن يكون عنوان بحثه هو : (الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل المسرحي العراقي) ..

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في كونه يبحث عن السمات الفنية والفكرية والتقنية للذاكرة الانفعالية فضلاً عن التأثيرات السيكولوجية في أداء الممثل ، كما انه يفيد الدارسين والمختصين في هذا المجال وخصوصا الممثل في إيجاد قاعدة رصينة للانطلاق نحو تكامل فني في الأداء المسرحي .

هدف البحث : يهدف التعرف على آلية اشتغال الذاكرة الانفعالية لدى الممثل وكيفية تفاعلها معها .

حدود البحث :

الحد المكاني / العروض المسرحية التي قدمت في بغداد حصرا.

الحد الزماني / زمن عرض المسرحية عام (2015).

الحد الموضوعي /اثر الذاكرة الانفعالية على عمل الممثل .

مصطلحات البحث :

1- **الذاكرة الانفعالية :**

عرفها ستانيسلافيسكي بأنها " قوة ذات أهمية كبيرة في العمل المسرحي، وكلما ازدادت هذه القوة أصبحت أدق، كما أنها تعاظم وضوح المعاناة الإبداعية وتزيدها اكتمالا، والذاكرة الانفعالية الضعيفة تثير مشاعر وهمية لا قوام لها، أنها لا تصلح للخشبة لان قدرتها على العدوى ضعيفة، ولا يمكن وصولها إلى صالة المتفرجين وملاحظتها بصعوبة (ستانسلافسكي،1997،ص349).

إما (كريستي) فقد عرفها بأنها " تقنية يستعين بها الممثل في موقف درامي معين، إي عندما يجد الممثل في نفسه صعوبة في إجراء عملية التحول فبإمكانه ان يستعيد بذاكرته

موقف مشابه تمر به الشخصية وبذلك يحاول ان يجسد التغيرات في تعبيره الصوتي والجسدي والعاطفي لتكوين الشخصية الخيالية (كريستي،2002،ص498).

أما (الطاهر) فقد عرفها بأنها " استرجاع الفرد مصحوباً بانفعالات معينة سوء كانت مؤلمة أو مفرحة ، كأن يشعر الفرد بحاله من الخوف من خلال مثير معين لارتباط هذا الموقف بخبره غير سارة توجد في خبرة الفرد "(قحطان احمد،2004،ص138).

التعريف الإجرائي للذاكرة الانفعالية

هي الصور الذهنية المخزونة في ذاكرة الشخص والتي تمثل صدق المشاعر والأحاسيس التي يستدعيها الممثل ليستمد منها الدور المراد تقديمه أو الشخصية المراد تمثيلها .

3- الممثل

يعرفه(وهبه) بأنه " فنان وظيفته ان يلعب دورا على المسرح أوفي السينما ، أي تقمص شخصية من شخصيات الحادثة الحقيقة (وهبة،1974،ص51).

ويعرف أيضا بأنه " القائم بدور إحدى الشخصيات المسرحية المعروضة على المسرح او الشاشة السينمائية أو على شاشة التلفاز (جبران،1988،ص434).

يقال في اللغة " تمثل فلان ضرب مثلًا، وتمثل الشيء، ضربه مثلا ، اذ صورت له مثاله بكتابة يميزها ومثل الشيء بالشيء ، سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله ،(ابن منظور،2008،ص99).

الفصل الثاني

المبحث الأول

الذاكرة الانفعالية وخصائصها

يعد ستانسلافسكي واحداً من ابرز المخرجين والمنظرين الذين اهتموا بعمل الممثل مع الدور بشقيه الداخلي والخارجي إذ عدها عنصرين مهمين يساعدان الممثل على ترجمة جميع الوظائف الدرامية دون الوقوع المبالغة والاهتمام بحركته التي تتوافق مع الدوافع أذ"

ليست الحركة الظاهرة المرئية، بل حركة الطاقة الداخلية اللامرئية ، وهي التي يجب ان تواكب المواضع الإيقاعية المنبورة في الوتيرة الإيقاعية، إن هذا الإحساس الداخلي بالطاقة التي تمر بالجسم هو ما نسميه الشعور بالحركة **(يوسف،1988،ص89)**. لقد اهتم ستانسلافسكي بالذاكرة الانفعالية وعدها طاقة كامنة في داخل الممثل وهي ترجمة خالصة لدوافع الشخصية سواء كانت تلك الدوافع مادية ومعنوية ظاهرة أم باطنه إذ لا يمكن أن يتحرك الممثل أو يبرز انفعالاته إذ لم تكن لديه طاقة كامنة في داخله على ان تنسجم مع إحساس الممثل في تلك الأفعال الصادرة عنه وكل هذا يجري إثناء التمارين. إذ كان ستانسلافسكي يؤكد على ان لكل شيء يجري على خشبة المسرح لابد له من معنى إذ كان يحدث تلامذته بـ"ان كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد ان يحدث لغرض ما، حتى احتفاظك بمقعدك لابد ان يكون لغرض ، ولغرض معين، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب ان تكون على مرأى من المشاهدين. إن الممثل يجب ان يدرك سبب وقوفه، أو حقه في أن يقف فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل (ستانسلافسكي ،1973،ص89).أن الذاكرة الانفعالية هي واحدة من الأساليب الذي وظفها ستانسلافسكي في مختبره المسرحي ولها جذور تمتد في تجربة متواصلة وهي ليست مجرد مهارات بل هي أداة فاعلة مهمة وذات دلالة متنوعة تساعد على تقديم الدور كما هو مطلوب عبر التفاعل ليس للممثل فقط بل لبقية الممثلين انطلاقا من عجلة العلاقات وتفاعلها لان "هذا التفاعل يشير الى الكلمات والأعمال الفردية ، التي يباشرها الممثل في أداءه المسرحي. فإذا كنت على خشبة المسرح فعليك دائماً ان تجسد شيئاً ما، فالحركة والتفاعل.. يمثلان أساساً للفن الذي يتتبعه الممثل**(ستانسلافسكي،1973،ص89)**. لان ستانسلافسكي عد استعراض الممثل بحركاته الفضفاضة والأفعال الصادر عنها هي مبالغة غير مقنعة لان" كل شيء، في فن المسرح، لابد من أن يتحول إلى شيء طبيعي، تحول كل شيء جديد إلى شيء عضوي، إلى طبيعة ثانية للممثل. وبعد اكتساب هذه الطبيعة فقط، يستطيع الممثل أن يستخدم شيئاً جديداً على المسرح من غير التفكير في حركته الميكانيكية

(بينتلي،1975،ص223).ان تلك التجارب المرتبطة بالذاكرة الانفعالية والاسترخاء وما شاكلها من تمارين اهتمت بعمل الممثل وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بعناصر أساسية ساهمت في إعادة خلق الواقع بما يخدم الدور فهناك دائما محركات دافعية للحياة ف "العقل والإرادة والإحساس، تُعد بمثابة القوة الدافعة لحياة الممثل الداخلية**(ماجارشاك،1998،ص81)**.لان العقل يساهم في فهم المعنى ((نص المسرحية أو الشخصية)) كما يجب أن تكون هناك إرادة حقيقة للوصول إلى ما يريد(الممثل أو ما تريد الشخصية) فضلا عن الأحاسيس التي يكون عملها تحويل العاطفة باتجاه الشخصية إي تحويل الكلمة إلى حركة واضحة الأهداف ليس فقط بتوظيف الذاكرة الانفعالية أو المخيلة بل تعداها ستانسلافسكي إلى "عمل الممثل مع نفسه وفق تقنياته الداخلية والخارجية، فضلاً عن عمل الممثل مع الدور**(طابور،1990،ص175)**. لقد ارتبط عمل ستانسلافسكي مع الممثل بالتركيز على تقنياته الداخلية عبر عدة تمارين تعلقت بالتخيل والانتباه والذاكرة الانفعالية والأهداف والأفعال والتكيف والإيمان ...الخ ، اذ كانت تلك التمارين ذات قدرة على تقديم الصراع الدرامي بأشكال مختلفة

بوساطة تخيل الأداء والانتباه والتركيز واستحضار الماضي القريب والبعيد والصدق في تنفيذ كل تلك الأفعال كما ان ستانسلافسكي قد اشتغاله على التقنية الخارجية التي تعني باسترخاء العضلات فضلا عن التمارين الخاصة بالصوت وإلقاء.

أن منهج ستانسلافسكي الذي تناول الذاكرة الانفعالية والتي كانت تهدف إلى تحفيزها بما يخدم تاريخ الشخصية قد اعتمدت على عدة خصائص منها:

- التدريب المستمر للممثل فيما يخص تقنيات الصوت والجسد، لكي يتسنى له أداء أدواره دون معرقلات، وعدم إحساسه بالقيود، والشعور بتلقائية الحركة والتعبير**(طابور،1990،ص176)**.
- أيجاد التبرير المناسب لكل فعل يقوم به الممثل، وهذا التبرير يقدم عن طريق الحركة)**(كرومي،1994،ص21)**أيجاد دوافع تلائم المعاني في كل فعل من أفعال

الشخصية من خلال أيجاد حركات مناسبة لتلك الدوافع، والتي يجب ان تعطي معنى(**ايفانز،1979،ص14**).

- التدريب للصوت والجسد يحتاج إلى مجاورة في تدريب المخيلة والخيال لما لهما من اثر في تشكيل أداء الدور، وتحريك جسد الممثل ضمن هذين العنصرين المذكورين آنفا(**ايفانز،1979،ص15**) .
- الاستجابة هي العامل المساعد لاستيعاب حجم الأداء ودوره، وبالذاكرة الانفعالية نصل إلى الصدق في الدور الذي بدوره سوف يحقق عملية الاستجابة، وإذا ما تحققت هذه العملية للممثل فسيكون مسيطراً على جسده وحركاته وصوته.
- وفي السنوات الأخيرة من عمر (ستانيسلافيسكي)، "أصبحت الحركة والصوت وتكنيكات التمثيل بشكل متزايد موضع اهتمامه وذا أهمية كبيرة بالنسبة له(ديور،ب_ت،ص500).

وهنا على الممثل ان يكون حياً إي ان يكون طبيعيا على وفق مفهوم ستانسلافسكي وعليه ان يكون صاحب موهبة للوصول إلى شخصية الممثل الناجح والتي حددها بشروط مسبقة. لقد نجح ستانسلافسكي في إيجاد صيغة واضحة المعالم لفن الممثل وتطوير أدواته مع الدور ومع نفسه بما يساعده على تجسيد الدور وتحقيق المعايشة على خشبة المسرح **وباختصار فإن على الممثل– وفقاً لمنهج ستانسلافسكي– أن يؤلف، في ضوء ما لديه من معطيات، "سيرة كاملة "للشخصية التي يؤديها، وأن يحمل في ذهنه صورة حسية دقيقة لسائر ظروفها المرتبطة بما يجري على المسرح ولو ارتباطاً غير مباشر. وهذه مهمة صعبة. ولكنها ممكنة إذا اكتملت في الممثل شروط الإعداد المهني الجيد.**

المبحث الثاني

اشتغالات الذاكرة الانفعالية في أداء الممثل

يعد المسرح " فن جماعي، يوحد ويجمع صنوف الفن والممثل هو الأهم في المسرح **(كريكي،2012،ص7)**لأن فن التمثيل يتأطر بمزايا عدة أهمها الأدوات التي يستخدمها الممثل أثناء أداءه للشخصية وهي أدوات تعبيرية غير منفصلة عنه حتى يصبح الممثل أداة بمجمله للتعبير ويسعى لخلق الشخصية المسرحية عبر خلقه لمجموعة من الأفعال المتباينة والمختلفة فضلا عن الإحداث الإنسانية التي تمر بها الشخصية . لان الممثل هو العلامة الدالة التي تبث لنا تلك الرسائل الظاهرة منها والباطنة عبر أدواته التعبيرية التي تسعى لتقديم الشخصية المسرحية بواسطة مجموعة من الأفعال المتباينة والمختلفة التي تمر بالشخصية وتاريخها بما تحتويها من تناقضات إذ " أصبح المسرح قلعة التمثيل العتيدة أشبه بالمعمل الذي يبحث فيه مخرجون عظام من أمثال(اندريه أنطوان وقسطنطين ستانيسلافيسكي مايرخولد وبرتولت بريخت وغيرهم) ، والذين بحثوا عن حلول عملية ونظرية لتلك الإشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل " **(صالح.2001،ص162)**. رغم ان مايرخولد كان ممثلا في المسرح موسكو الا انه خالف ستانسلافسكي في تعاليمه على وفق معطيات المسرح الشرطي لإحياء تقاليد المسرحية القديمة (الاسلبة) أذ تختفي الشخوص الطبيعية وتبقى الرموز في دائرة الضوء متمثلة بالإشارة والحركة.

كما ان بريخت كان أيضا على النقيض من ستانسلافسكي لان مسرحه يحمل في طياته أطرا سياسية استبدلت الجماليات بالجدليات ... ليس فقط على مستوى المحتوى في العرض المسرحي ، بل اخترقته إلى الأداء التمثيلي والتقنيات بكافة تفاصيلها إذ اثر الدافع الفلسفي على التجريب الموضوعي والشكلي ، فقد أوجد الميراث الملحمي ممثلين اتسموا بتقاليد في التدريب سيشعر كل فرد من الجمهور انه بديل للممثل **(تاكسيدو،2007،ص170)**.

ويعد بريخت الممثل في مختبره المسرحي وإبعاد أدائه التمثيلي على انه تقريب او انسلاب وهي التقنية التي ابتدعها اصطلاحيا كأسلوب للتمثيل ، ومن أساليب المسرح اذ عبر بها الممثل عن محتوى الحدث نافيا إي إيهام من إي نوع بعده هو الشخصية الممثلة ، وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب ، أو نفيه عزلة، سلبه غرابته وشذوذه كحالة إنسانية عامة ، وليس كحالة تمثيلية ، (المفارقة) إي المسافة القائمة بين الممثل والشخصية(**كريكي،2012،ص26**). لقد رفض بريخت إي اندماج للممثل في الشخصية وكان يبحث عن الممثل المقدم إي التمثيل ألتقديمي فالشخصية عنده ذات تحولات ثلاثية لا نجدها في مسرح ستانسلافسكي اماماكس راينهاردت في مسرحه البيئي فقد سعى إلى أن تكون العلاقة متغيرة من الناحية الأدائية بين الممثل والمتلقي ووفقا لأسلوبه الإخراجي(**عطية،1996،ص39**). ذلك "ان نظرة (راينهاردت) الفلسفية إلى المسرح تمثلت في انه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية ، يجمع فيه الممثل والمتفرج .وصب اهتمامه بان تكون المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم ، وخالية من التعقيد ،مهما كان شكلها أو طرازها أو المدة الزمنية التي كتبت فيها،واستثمر كافة الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح بعد أن دمج المسرح بالصالة ، لخلق الصلة المباشرة بين الممثلين والجمهور (**صالح ،2001،ص172**).ولقد تميز راينهاردت بمسرحيته التعبيرية (المعجزة) التي ألفها(كارل فولبرلبر) وعمل على دمج مكان أداء الممثلين بالصالة بحيث حقق علاقة مباشرة بين الممثل والمتلقي (**فريد،1980،ص70**). إما بيسكاتور فقد عالج المشاكل الاجتماعية في مسرحه السياسي رافضا للجدار الرابع اذ كان يشجع المتلقي ويحرضه في نفس الوقت حتى يتخذ لنفسه " مواقف محددة مما يجري على خشبة المسرح ، إذ لم يعد ارتياد المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت ، كان الهدف أن تشارك الجماهير في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية .التي تهدد عصرنا المتوتر (**زكي،ب–ت،ص20**).

إما غروتوفسكي أكد في معمله المسرحي" وهو معمل لم يضع المسرحية أو العرض المسرحي فقط تحت التجربة وإنما أجرى تجاربه أيضا على الجمهور ، عن طريق إعادة

تشكيل استجاباته واكتشافاتها من جديد ليصل إلى جوهر المسرح **(سرحان،ب-ت،ص17)**. إذ سعى جروتوفسكي الى تحقيق الاتصال المباشر عبر الممثل أذ " ومادام الهدف الأساسي للمعمل المسرحي هو تحقيق هذا الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور فلا يجب أن تكون هناك خشبة مسرح . فالممثل يتحدث إلى الجمهور مباشرة وهو بينهم يلمس أيديهم ويفاجئهم بحركاته بين حين وآخر ليحدث تأثيرا معينا . ولابد أن يكون هناك اتصال مباشر بين الممثل أو مجموعة الممثلين أو الجمهور حتى أن الجمهور يصبح جزءا من المشهد فمثلا إذا كان المشهد يدور في عنبر بمستشفى الأمراض العقلية يصبح الجمهور هو المرضى المجتمعين في العنبر **(صالح ،2001،ص172)**إما بيتر بروك فقد انطلق في عمله مع الممثل من عمل (اورجاست) والغريب في هذا العرض إن الجزء الآخر من العرض اتخذ مقرا للتمثيل والأداء في واد آخر يبعد عن الوادي الذي تم فيه عرض الجزء الأول ، كان على المتلقين أن يلاحقوا الممثلين في حركتهم المستمرة على الوادي والجبل استكمالا لمشاهدة باقي أجزاء العرض المترامي الأطراف **(زكي،ب-ت،ص20)** أي خلق تواصل بين المتلقي والعرض عبر ملاحقة المتلقي للأحداث كان دور الممثلين فيها أكثر مشاركة " فمشهد الموت الجماعي الأخير وتلوي الممثلين ألما تحت أقدام الجمهور كأنما انتابتهم جميعا وباء الطاعون يحدث تأثيرا غريبا في الجمهور ... إن أفراد الجمهور – في هذا المشهد- يهبون واقفين من مقاعدهم وتنتابهم حالة من الهستيريا فيضحكون ويبكون ويصرخون ويلمسون أجساد الممثلين الذين يتمرغون أمامهم على الأرض ..وفي بعض الأحيان يضربونهم كأنما يجدون فيهم صدى لكل العذاب الذي يبكتونه في أنفسهم ولا تمكنهم نثرية الحياة اليومية من التعبير عنه **(سرحان،ب-ت،154)**. وكان المتفرجون يشاركون الفعل المسرحي إذ " يرتمي بعض المتفرجين على الأرض ويموتون مع الممثلين فيحملهم الأشباح إلى خشبة المسرح كعلامة على التوحيد بين ما يقدم على المسرح وبين الجمهور ذاته أو الحالة الحضارية التي يعيشها الجمهور**(سرحان ،المصدر السابق،نفس الصفحة)** وكان المشتركون بأعداد كبيرة ففي"

العرض الذي قدم في بروكسل ببلجيكا شارك خمسون فردا من أفراد الجمهور في هذا المشهد ، وفي تريستا منع البوليس العرض بعد الليلة الأولى نظرا لحالة الهستيريا التي أصيب بها الجمهور في الليلة الأولى بناء على تقرير من رجال المطافئ يحذرون فيه من خطر اشتعال النار في مسرح فيينا القديم الأنيق المسمى آن درفاين ، وذلك بعد أن قام عشرون طالبا نمساويا بالصعود إلى المسرح حاملين مشاعل من الورق ليشاركوا في مشهد الموت الجماعي

إما مسرح (الواقعة) الذي أسسه جون فـ " قد استمد المسرح هذا الاسم من احد عروضه التي كتبها ألن كابر وبعنوان (17 واقعة في ستة أجزاء) في أوائل الستينات ولم يكن الغاية من توجيهه المتلقي نحو زوايا العرض تقييد المتلقي. وإنما إطلاق الحرية للجمهور نفسه أن يتحرك أينما يشاء في صالة المسرح ليحدد المشاهد بنفسه الزاوية التي يرى منها ((الواقعة)) وهو يستطيع أن يغير هذه الزاوية من حين لآخر ... (المسرح الجديد) يسهم أيضا في توجيه المشاهد إلى المكان أو الزاوية التي يريد أن يرى منها العرض حتى لاتصبح خشبة المسرح نوعا من الفوضى ، وهذا مايسميه كيج وضع المشاهد في (البيئة) باستخدام عناصر الإخراج .يتخذ الأداء التمثيلي المشفوع بالذاكرة الانفعالية في تجربة مسرح المقهورين دورا ايجابيا " والهدف الأساسي من هذه التجربة المسرحية هو تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور – الذي عادة ما يكون متفرجا سلبيا في الظاهرة المسرحية التقليدية –إلى مشاركين ايجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه. ويطلق أصحاب هذه النظرية عليها اسم (مسرح المقهورين) ، ويقول أصحابها ، ومن أهمهم المخرج البرازيلي اوجستو بوال – أنها تختلف اختلافا جذريا عن النظريتين الرئيسيتين في تاريخ المسرح، وهي نظرية أرسطو ونظرية بريخت **(سرحان،ب-ت،ص256)** وفي المسرح المفتوح بالولايات المتحدة الذي كان ابرز مؤسسيه هو جوزيف تشابكين ، كان للفرقة التمثيلية لهذا المسرح تأثير كبير خارج – برودواي خلال الأعوام 1963-1973 **(شايكين،1999،ص231)**.تميزت عروض (مسرح المفتوح) بأسلوب

التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض، " فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة ... إن الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلاً منا كأفراد ، هي التي تمثل القوة الحقيقة للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية . وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور **(جادامر،1997،ص158)**

إذ يستخلص الباحث من ان اشتغالات الذاكرة الانفعالية في أداء الممثل على وفق المدارس والاتجاهات والأساليب قد تنوعت على وفق تنوع المدارس الإخراجية ومخرجيها ولهذا اختلفت درجة التوظيف أو التبني أو العمل بالذاكرة الانفعالية وفقا الأهداف المرسومة داخل المنجز المسرحي كل حسب انتمائه وتوجه الفكري والفني والتقني.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

.....

1- تكوين الأفعال الداخلية والخارجية عند الممثل تؤدى أحيانا من الداخل إلى الخارج مستفيدا من حقل المعايشة والحالة الشعورية فضلا عن الإبعاد الثلاثة للشخصية ووظفا مهارته الجسدية كعلامة تنتج أفعالا من الخارج إلى الداخل.

2- أن أسلوب المسرح الملحمي يعتمد على تقديم الشخصية فضلا عن مرورها بلسان الشخصية الثالثة وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية

3- للذاكرة الانفعالية اثر بالغ في عمل الممثل مع الدور على وفق الأساليب المتنوعة في التمثيل.

4- اعتماد الممثل على الاتجاهات المعاصرة بالأداء عبر توظيف التكرار والترميز العالي بالحركات والإيماءات الصوتية والجسدية والتي لا تخضع لمنهجية الأداء التقليدي (ألتقديمي والتمثيلي) .فضلا عن اعتماد الممثل على التدريب والتمارين المسرحية المتواصلة في تطوير أدائه المسرحي .

5- ان تكرار الفعل والترميز علامتان بارزتان في عروض المسرح اللاواقعي باعتبارهما يقدمان شكلا ومضمونا لا يخلو من التأويل وتلك السمتان تحتاج الى دربة الممثل بشكل مستمر

6- ان تطور أداء الممثل مرتبط بالعناصر العرض المسرحي والتي تخضع لسلطة المخرج فظلا عن سلطة والسينوغراف فيما بعد ، فأن اي تطور حاصل في المنظومة الإخراجية يؤثر بالضرورة على أداء الممثل المسرحي وتنوعه.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1.عينة البحث

أختار الباحث عينة واحدة قدمت عام (2015) بصورة قصديه إذ سيتم تحليلها على وفق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

2.منهج البحث.

أعتمد الباحث المنهج (الوصفي–التحليلي)،في تحليل عينة البحث.

3. أداة البحث.

اعتمد الباحث على المشاهدة العيانية والأقراص الليزرية الخاصة بالعينة مستفيداً من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

تحليل عينة البحث

مسرحية " بقعة زيت "(*)

تأليف: محمود أبو العباس

إعداد وإخراج: عبد الرحمن التميمي

إنتاج : الفرقة الوطنية للتمثيل

تاريخ العرض: 2015

المكان: المسرح الوطني

ملخص المسرحية :

تعد مسرحية (بقعة زيت) من المسرحيات المونودراما، وهي تمثل رحلة لرجل صياد لا يجد سوى البحر ملاذا للقمة عيشه وحيد لم يتبقى من تاريخه الشخصي والاجتماعي سوى زورق وشبكة صيد وشوال يحمل فيه ماتبقى من ملابسه القديمة.

هو رجل يحمل تاريخا مليئا بالهموم إذ يصيبه الهوس والجنون حين يمتلأ البحر ببقعة زيت عملاقة تقضي على حياة الأسماك وهنا تثور ثائرته حين تصبح لقمة العيش أمنيتا بعيدة المنال فيبدأ بالتذمر الذي يوصله إلى مجموعة من الهذيانات فتارة يتذكر الحروب التي مر بها وتارة يتذكر قادة الحروب الذي شاركوا في دمار هذا الكون ثم يتذكر مأساته في وطن يطارده وعائلته ، حتى اختفوا من على وجه الأرض ولم يتبقى سواه وهذا البحر المليء ببقع الزيت .

يبدأ الرجل باستذكار أبيه الذي التهمته الحروب ثم أخته التي خرجت في ليلة ظلماء ولم تعد أمه الثكلى التي لازال بكائها يرن في إذن البطل يحمل شوال ويسير باحثا عن ملاذ امن حتى يقرر في النهاية ان يذهب بعيدا في البحر برفقة زورقه وذاكرته متوجها نحو مصيره المجهول إذ لا شيء يبعث عن الأمل في هذا الكون.

(*) مسرحية بقعة زيت : قدمت من قبل الفرقة الوطنية للتمثيل في يوم 7 /2015/5 (الباحث).

تحليل أداء الممثل في مسرحية بقعة زيت

غالبا ما يعتمد الممثل على تكنيكه الجدي فضلا عن مهاراته الصوتية والأدائية باعتبارها مرتكزات أساسية ينطلق منها لبث علاماته وطموحاته بواسطة تعبير الجمالي والفني والفكري غير ان الأداء في عروض المسرح المونودرامي تحتاج إلى طاقة فاعلة منتجة تقدم الشحنة بشكل يسمح للمتلقي من فهم أهدافها أو تحسس انفعالاتها.

لقد أسهم أداء الممثل (محمد هاشم) على وفق خبرته الممتدة لأكثر من ربع قرن في تجاوز الكثير من العقبات في عرض مسرحية(بقعة زيت) فقد ابتدأ العرض بمؤثرات صوتية هيئت لحضور البطل من اعلى عمق خشبة المسرح ليرتقي على منصة كبيرة كانت أشبه بدبابة حربية لنشاهده دون ملامح كان عبارة عن ظلال ترتدي عباءة بيضاء كبيرة لقلنسوة غطت ملامح منطقة الرأس والوجه يتحرك ببطيء منحنيا على نفسه وسط مؤثرات من الصراخ واطلاقات النار وسوط صفارات الإسعاف ليرفع عصاه فجأة والتي كان يحملها بيده مشيرا بها الى السماء صارخا (كفا اسكتي أيتها الرياح) وهو يثير فينا أوجاعا لما مر من حصار في العراق.

ان حضور الممثل قد اعتمد على التكنيك الجسدي الذي قدم شكلا للبطل وهو يتمايل يمينا ويسارا وبحركات مركبة ساعدته على تكوين كتلة بشرية بأشكال متغيرة.

إما في مشهد أخر فقد وجدنا ان التكنيك الجسدي قد ازداد حضوره حين كشف عن دمية كبيرة كان يحملها على ظهره وقد غطاها بعباءة بيضاء كان يرتديها وهنا يبدأ الممثل بالاستنجاد بالذاكرة الانفعالية عبر استدعائه أحلام الطفولة المؤجلة وهو يتلاعب ويلاعب الدمية متغنيا (يا حمصة يازبيبة) فتارة يرفعها على ظهره وتارة أخرى ترفعه على ظهرها ليتوقف اللعب ويبدأ البكاء حزنا على الطفولة التي لم ترى النور وأصبحت حبيسة الحروب والظلم والجوع والفاقة.

ان أداء الممثل (محمد هاشم) قد اتسم بالتنوع على وفق المساحة المتاحة له على خشبة المسرح اذ تقسمت الخشبة بأكثر من منطقة تمثيل فنيا ففي العمق وفي المقدمة وفي

الوسط وعلى يمين المتلقي وثم على يساره ، فضلا عن ان هذا التنوع قد ارتبط بتنوع الشخوص التي يحاكيها الممثل (محمد هاشم) فتارة نجده بشخصيته الفرضية (الرجل) ثم بشخصية إلام أو الأخت أو (القرين/ السلطة) فضلا عن ان أداء الممثل قد حاول من ان يقدم شخصية الرجل الافتراضية بفئاته العمرية عند استذكاره لها عبر أزمنة مختلفة مثل تذكرة طفل صغير كان يحاور أباه حيثما كان يأتي من المدرسة يرتمي في أحضان أمه أو حينما كان فتيا تطارده السلطة وتلاحقه أينما يكون.

لقد تجسدت الذاكرة الانفعالية وتحققت في اعلي مراحلها عندما تحول البطل الافتراضي (الرجل) إي الشخصية إلى شخصية الجندي وهو يستذكر من كان يرافقهم وقد اختفوا ولم يتبقى منهم سوى بطاقاتهم التعريفية في إشارة منه إلى المقابر الجماعية ففي تلك اللحظة استطاع الممثل ان يوظف ذاكرته الانفعالية باعتبار ان الموقف ليس ببعيد والتي عاشها الممثل وعاش إحداثها واستطاع بخبرته المتراكمة ان يقدم مشهدا دراميا احتبست فيه الأنفاس حيث لحظة انهارت الجرافات وهو تهيل التراب على رجال إحياء لازالوا يتنفسون فيبدأ البطل بسرد الإحداث بدقة متناهية حتى تنقطع أنفاس من كان معهم ليستقروا في تلك الحفرة جثثا هامدة.

استطاعت الذاكرة الانفعالية ان تكون معينا للممثل باستحضار جريمة سبا يكر الذي أثارت الرأي العالمي العام واستطاع الممثل ان يقدم انفعالاته على درجة من الاندماج والتقمص حينما بدأ بفك محتويات الدمية لتخرج ملابس عسكرية متنوعة ويرميها باتجاه السماء في إشارة منه وهو يصرخ (في القلب.....في الرأس.....في القلب.....في الرأس) تلك كانت اللحظات التي أعلن فيها البطل عن تحذيره الأخير (احذروا أيها السادة إنهم يحرقون المكان

ان الذاكرة الانفعالية قد جاءت ملائمة تماما مع التحولات الشخصية إذ أنها قدمت ذاكرة الوطن وذاكرة الشعوب وذاكرة المواطن كما ان خزين تلك الذاكرة كانت متلازمة اجتماعيا ونفسيا وسياسيا عبر تقديمها فتارة نراه يرتدي العباءة ليتحول إلى أم وأخرى يرتدي

الوشاح في إشارة الى مشهد الأخت واغتصابها وفي مشهد تتحول العصا إلى بندقية مستذكرا رائحة الدم والحروب .وفي أخرى يتحول الحذاء الذي يرتديه إلى الشكل من إشكال السلطة يحاورها وتحاوره .

كما ساعدت الذاكرة الانفعالية الممثل بالتحول إلى رجل من عامة الناس وهو يبحث بين الجماجم والجثث عن قريب له كان قد فقده قبل سنوات طويلة ، ان الذاكرة الانفعالية كانت لصيقة الممثل في غالبية المشاهد وان كانت في بعض الأحيان قد عانت من الوهن حينما يتعرض الممثل لعد السيطرة على تكنيكه (الممثل الكونترول) حيث ان الممثل (محمد هاشم) قد استفاد من خبرته في تجاوز تلك المطبات والصعوبات لتكون مسرحية بقعة زيت وممثليها نموذجا خالصا للذاكرة الانفعالية.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

1- صدق الأداء لدى الممثل ساهم في تجسيد الدور بشكل مقنع عبر استفادته من الذاكرة الانفعالية خصوصا في مشهد لعبة الصبا (الدمية) .

2- مهارة الممثل كان عاملا مهما إذ على المشاهد ذات الانفعال العالي والتي امتزجت بذاكرته الانفعالية متقدة خاصتا" في مشهد اغتصاب الأخت .

3- الإحساس والانفعال كانا حاضرين عبر أداء الممثل الذي استعان أيضا بالذاكرة الانفعالية المرتبطة بالذاكرة الجمعية خاصتا في مشهد مجزرة سبايكر.

4- الذاكرة الانفعالية قد قدمت بأداء متنوع شكلا ومضمونا ارتبطت ارتباطا وثيقا بذاكرة البطل المفترضة خاصة في مشاهد إلام والأب .

5- كان للهجة الشعبية أثرا في تحديد السرد التاريخي لبعض المأثورات الشعبية المرتبطة بذاكرة البطل والتي جاءت منسجمة مع الذاكرة الانفعالية

المصادر والمراجع

1 . ابن منظور ، لسان العرب ، مج 8 ، القاهرة : (دار المعارف) ، 2008.

2 . ايفانز (جيمس روس)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، 1979.

3 . بينتلي (أريك)، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، 1975.

4 . تاكسيدو ، (اولجا) ، الحداثة والاداء ، تر : سحر فراج ، القاهرة : (وزارة الثقافة– مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ، 2007.

5 . تشابكين (جوزيف) ،حضور الممثل ،تر:سامي صلاح ، مصر : (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، 1999.

6 . جادامر (هانز جيورج). تجلي الجميل ومقالات اخرى، تر:سعيد توفيق، مسقط : (المجلس الأعلى للثقافة مطابع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية)،1997 .

7 . جبران، (مسعود) ، الرائد ، ج2 ، ط4 ، بيروت : (دار الملايين) ، 1988.

8 . الخطيب، (ابراهيم) ، واخرون ، فن التمثيل ، الموصل : (جامعة الموصل– دار الكتب للطباعة والنشر)، 1981 .

9 . ديور (أدوين)، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ج2، القاهرة:(مطابع المجلس الأعلى للأثار)، د . ت .

10 . زكي (احمد): المسرح الشامل،لبنان: (المركز العربي للثقافة والعلوم) ،د. ت.

11 . سرحان (سمير): دراسات في الادب المسرحي،القاهرة :(مكتبة غريب)،د. ت.

12 . ستانيسلافيسكي ، (قسطنطين) ، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية ، تر: شريف اكرم ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، 1997 .

13 . ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد، القاهرة: (دار نهضة مصر للطباعة والنشر)، 1973 .

14 . سعد،(صالح) ،الانا– الاخر ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة، ع / 247، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 2001 .

15. طابور (مهند)، الواقعية في المسرح، بغداد: (مطبعة الأمة)، 1990.
16. فريد،(بدري حسون) ، وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980م) .
17. كارلسون ، (مارفن) ، فن الاداء (مقدمة نقدية) ،تر : منى سلام ، القاهرة : (مطابع المجلس الاعلى الاثار) ، د – ت .
18. كريستي ، (ج . ف) ، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، تر: عقيل مهدي يوسف ، بيروت:(دار الكتاب الجديد المتحدة)، 2002 .
19. كون الظاهر، (قحطان احمد) ، تعديل السلوك، القاهرة : (دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع) 2004 .
20. كونسل (كولين)، علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1998.
21. كريكي ،(يو. أ) ، المنهج العلمي في تربية الممثل – جامع للمهام والتمارين والامثلة مع طرائق العمل بها ، تر: اكرم وهيب حمادة ،دمشق :(وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية) ، 2012 .
22. ماجارشاك (دافيد)، بحث تمهيدي عن منهج ستانيسلافيسكي، في: فن المسرح، تأليف: قسطنطين ستانيسلافيسكي، تر: لويس يقطر، القاهرة: (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر)، 1998.
23 . ويلسون ، (جلين) ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، سلسلة المعرفة ، الكويت : (المجلس الوطني للقافة والفنون والآداب) ع/258 ، 2000 .
24 . وهبة ، (مجدي) ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان ، 1974 .
25. يوسف عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد:دار الكتب للطباعة والنشر، 1988.
26. عطية ، (احمد سلمان)، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،.1996
27–كرومي (عوني)،الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة) ، 1994.24.