معطيات النص في الاداء المسرحي المعاصر

د. سلمان مزهر ديوان

Slmanmzhr22@gmail.com

الملخص:

في الأداء المسرحي المعاصر تأتي معطيات النص أو ما يسمى بالنص المسرحي كأداة أساسية في عملية الإخراج والتعبير المسرحي، إذ تؤدي معطيات النص دوراً مركزياً في بناء المشهد وتحديد الأحداث وتوجيه الجمهور. كما إنَ النص يحدد الحوار الذي يلقيه الممثلون على خشبة المسرح، ويقدم لهم توجيهات مسرحية غير منطوقة تصف أفعالهم ومكان المشهد، كما أن الأداء المعاصر يمتلك حرية في استثمار عناصر المسرح، وقد يتجاوز الحدود التقليدية للنص، فضلاً عن أن معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر هي جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، والنص هو البداية التي يبني عليها المخرج والممثلون لتعبيرهم عن الفكرة، وتأثيره على الجمهور يعتمد على كيفية استخدامه وتوظيفه في العرض المسرحي. وعليه، ركز الباحث على معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر، وذلك عبر التركيز على الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي تتضمن مشكلة البحث التي حددها الباحث بالتساؤل الآتي: هل أن التجربة في المسرح المعاصر متواصلة مع أداء الممثل عبر معطيات النص المسرحي؟ وايضا أهمية البحث وهدف البحث، ثم قام الباحث بتحديد حدود البحث وتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً, كما قدم الباحث في الفصل الثاني(الاطار النظري) مبحثان أساسيان، تضمن الاول (علاقة الممثل مع النص المسرحي) اما المبحث الثاني (الاداء في المسرح المعاصر)، ومن ثم استعرض ابرز المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، أما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات البحث، وتحديد عينة البحث مسرحية (اضغاث أحلام) تأليف: واخراج الدكتور (سامي عبد الحميد). ومن ثم في الفصل الرابع تم استخراج النتائج والاستنتاجات، والخروج بتوصيات ومقترحات، ليتم أخيرا تثبيت مراجع ومصادر البحث.

كلمات المفتاحية: (المعطيات – الاداء المسرحي – المعاصر)

Abstract:
In contemporary theatrical performance, textual data also known as the theatrical text is a fundamental tool in the process of directing and theatrical expression. Textual data plays a central role in constructing the scene, defining the events, and directing the audience. The text determines the dialogue delivered by the actors on stage and provides them with unspoken theatrical directions that describe their actions and the sehing of each scene. Contemporary performance also has the freedom to exploit theatrical elements and may transcend the traditional boundaries of the text. Furthermore, textual data in contemporary theatrical performance is an integral part of the creative process. The text is the starting point upon which the director and actors build their expression of ideas, and its impact on the audience depends on how it is used and employed in the theatrical presentation.
Accordingly, the researcher focused on textual data in contemporary theatrical performance, The first chapter (the methodological framework), which includes the research problem defined through the following question: Is the experience in contemporary theater continuous with the actor's performance through the data of the theatrical text? The researcher also discussed the importance of the research and the aim of the research. Then, the researcher determined the limits of the research and defined the terms and defined them procedurally. In the second chapter (the theoretical framework), the researcher presented two main section. The first dealt with "the actor's relationship with the theatrical text", while the second topic "performance in contemporary theatre", and then reviewed the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter dealt with the research procedures and determined the research sample, the play "Dreams of Disorders" written and directed by Dr. Sami Abdel Hamid. Then, in the fourth chapter, the results and conclusions were extracted, and recommendations and suggestions were made. Finally, the research references and sources were established.
Keywords: data - theatrical performance – contemporary

المقدمة:

تتعزز رؤية النص في المسرح عبر الآليات المشتركة بين عناصر العرض المسرحي، وبين الرؤية التي ترسم شكل ومضمون العرض، وهذا يعطي انطباع بالتكامل، عبر العناصر التي يعتمدها الكاتب في النص ومنها الأداء، لأن الأداء يعمل على تفسير الفكرة الرئيسية داخل العرض، ويجعل الفعل متناغم مع رؤية المتلقي، الذي يعمل على تأويل أداء الممثل كـ "تفسير" أو ترجمة للنص. كما أن الأداء هو طريقة لإنشاء علامات النص في عملية التفسير المتعلقة بالدور المعطى للممثلين كما في النص الدرامي، والبعد البدني للممثل، وعليه، يكون النص دون أداء ناقصاً وفي حاجة دائمة إلى تفسير.

وهناك رؤية تؤكد على أن النص المكتوب يعتمد على التفاصيل المضافة للأداء، وعلى أساس هذه الرؤية، يجسد الأداء النقص غير الواضح في النص، فضلاً عن أن الأداء يظهر الإضافات التي تحمل أفعال مستترة في النص، ليكون الأداء مكمل للفكرة الأساسية ، لنرى أن بعض النصوص الآن في المسرح المعاصر يمكن أن تكون غامضة، وعند إحالتها إلى مخرج متمكن، يخلق الفكرة من جديد ويضيف مجموعة من التفاصيل حتى يزيل غموض النص المكتوب، ويؤكد عبر ذلك أن كل نص مسرحي قد يخضع إلى التعديلات.

الفصل الاول/ الإطار المنهجي

اولا – مشكلة البحث:

يعد المسرح بأنه من الفنون المهمة التي قدمت العديد من التجارب والتحولات الحياتية في الواقع المحلي والعربي والاوربي، فالمشكلة باتت بين النص والاداء، الأول يكتفي بمجرد العرض المحايد لأحداث النص الدرامي في اطاره التاريخي أو الاجتماعي. والثاني يضع في نظره الادراك الحسي والذهني والرؤية في تحقيق الموقف الابداعي.

وبما أن النص يعكس شكل الحضارات الإنسانية وطبيعة المنجزات المعرفية والفنية، وقد يعالج هذه العنوانات عبر الرؤى التي اختلفت وتباينت بحسب الحقب التاريخية التي أنتجها النص، والذي بين في صياغته رؤى فلسفية معينة، ليتم تجسيد الحدث المرتبط بزمانية الفكرة عبر الأداء، وبوساطة آليات تعتمد الأفعال الفنية والجمالية في مضمون النص المسرحي، والذي يعد

وسيلة اتصال مهمة تبرز لنا التجارب الإنسانية العديدة للمجتمعات، من ثم هناك معطيات للنص المسرحي في الأداء تساعد على تنمية ذائقة المتلقي وبناء شخصيته، وقد اعتمدت هذه المعطيات على الرؤية المغايرة في تفسير الأفعال وما ترتبط به من عوالم تتضمن حقائق ثابتة. والمشكلة هنا تتجسد في العرض النهائي، وذلك لأنه يرتبط بالكثير من العناصر التي تصور الفعل الذاتي للممثل عبر الاداء. وعليه، هناك من يؤكد بأنه في أزمنة محددة أي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر أنهى المخرج سلطة (المؤلف والممثل)، رغم أن هناك عملية أعداد وتدريب الممثلين ظل المخرج مهيمناً على عملية أعداد العرض منذ بدء اختيار النص وحتى وصول العرض الى المتلقي، عليه، يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما معطيات النص في الاداء المسرحي المعاصر؟

ثانيا – أهمية البحث:

١ – يسلط الضوء على منظومة معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر:

- إظهار العلاقة بين مؤلف النص المسرحي وبين الممثل، وبين فكرة النص المسرحي والممثل، وايضا بين المؤلف والمخرج والممثل.
- قد يفيد الدارسين من معاهد وكليات الفنون الجميلة وبدراسة تحليلية نظرية، وفائدة لذوي الاختصاص الاخراج / التمثيل.

ثالثا – أهداف البحث:

يتحدد هدف البحث بما يلي:

يهدف البحث إلى التعرف على معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر.

رابعا – حدود البحث:

تتحدد دراسة الباحث في تناوله لموضوع البحث على وفق الحدود الاتية:

١ – الحدود المكانية: (العراق)

٢ – الحدود الزمانية: تتحدد بنماذج متفردة من ٢٠٠٠ – ٢٠٢٥.

٣ – الحدود الموضوعية: معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر.

خامسا – تعريف المصطلحات:

١ – النص:

النص لغةً: نصُ الحديث ينُصهُ نصاً: رفعهُ. وكُلٌ ما أظهر فقد نص (أبن منظور جمال الدين ، ١٩٥٦، ص ٤٤٤١)، كذلك فإن "نصٌ كُل شيءِ: مُنتهاهُ"..

اصطلاحا: هو أي خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة (بول ريكور، ١٩٨٣، ص ٣٧). وهو ايضا جميع الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي. (مجدي وهبة، د.ت، ص ١٨٤).

التعريف الإجرائي:

بأنها مدونة كتابية قد يكتبها المؤلف بأسلوبه الأدبي فتحمل مجموعة من الملفوظات اللغوية التي تتضمن حكاية تتكون من مجموعة الأحداث التي يكون أبطالها الشخصيات التي تقترب من بعضها أو تبتعد من خلال الصراع.

٢ – الأداء:

الأداء لغة: كما جاء في المنجد، اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه، الأداء يعني (القضاء أو الايصال) (لويس مصلوت، ١٩٥٦، ص ٦). وجاء في (لسان العرب) (أدى الشيء أوصله). (أبن منظور، جمال الدين، ٢٠٠٠، ص ٨٦).

اصطلاحاً: يعرفه جوردون على أنه: (القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري، والقدرة تعني التنظيم الاداري للعمل أو المشروع). (هايز جوردون، د.ت، ص ٢١).

التعريف الإجرائي:

بأنها القدرة والاستعداد النفسي بوساطة أدوات الممثل وتحويلها الى واقع مرئي وملموس ومحسوس عن طريق التمثيل عبر جسد وصوت الممثل على خشبة المسرح أمام المتلقي.

٣ – المعاصر:

المعاصر لغة: اسم مصدره عاصر يعاصر معاصرة، بمعنى عاش معه في عصر واحد وزمن واحد. أما كلمة "عصر" فعل فهو عصر يعصر، ويعصر عصراً فهو عاصر والمفعول

معصور، فعصر المؤسسة والمقصود بها في اللغة: الرأي بمعنى جودته وإحكامه. (معجم المعاني الجامع، www.almaany.com).

اصطلاحا: هو الابتكار والتميز في الرأي والفكر وجودته في النسب وعراقته، كما يعني التجانس مع الزمان والتواصل في حياة الشعوب، وأن يكون حاضرنا مبني على تفكير معمق لاستخدام تطبيقات جديدة لم يسبق لها أحد. وبالمواءمة بين مصطلح الأصالة والمعاصرة، تقضي على معوقات التقدم في الحاضر، دون الوقوع في المحاولة والخطأ لمعرفة الماضي برؤية واعية. (حسن حنفي، ٢٠١٤، ص ٤٥).

التعريف الإجرائي:

بأنه كل ما يحدث في الوقت الحاضر والذي ينتمي إلى أقرب فترة تاريخية، ويشير المصطلح الحقائق أو الظروف أو الظواهر التي تحدث في الوقت الحاضر والتي تشكل جزءاً من واقع حالي معين، على عكس حقائق الفترات التاريخية الأخرى للإنسان. وبهذا المعنى، يمكن وصف الفترة المعاصرة بأنها فترة ذات حضور متزايد للتكنولوجيا، والاتصالات، والانفتاح الاجتماعي والتجريد الفني.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول/ علاقة الممثل مع النص المسرحي

حينما يُسند إلى الممثل دوراً ما، فمن شروط الابداع والنجاح في توظيف الشخصية في العرض المسرحي، أن يحدد الممثل علاقته مع النص المسرحي، ومع الفكرة الاساسية وتحديد علاقته بالمشاهد المتلاحقة والعمل على تنمية الصراع فيها، من ثم التعرف على شخصية الممثل وتحديد هويته وفعله الاساسي، مثلاً: هل الشخصية جادة أم كوميدية؟ بعدها يَطلع على النص ويحدد الفكرة الرئيسية، ويَتعرف على بقية الشخصيات التي ستساهم معه في تحديد زمن احداث النص المسرحي، هل هو نص تاريخي؟ أم أنه نص معاصر؟ هل أن النص باللغة الفصحى؟ باللهجة الشعبية؟ وهل ينتمي إلى العالمية أم إلى الأجواء المحلية، وإن "من مراحل الخلق الابداعي التي فرضت نفسها على العرض المسرحي، هو تأثيره بمجموعة عوامل تاريخية واجتماعية تعبر عن ذوات المجتمعات التي تمثل في ابسط صورها سمة من السمات المسرحية

لما تحتوي من رموز تمثيل ورقص وحوار" (شلدون تشيني، ١٩٦٣، ص ١). كما إن جميع هذه النقاط التي وردت يمكن لها أن تحدد علاقة الممثل مع النص المسرحي، ومن ثم أن الممثل سيكتشف علاقته بالنص، عندها يستطيع ان يحدد علاقة شخصيته مع الحدث الرئيسي ودوره في تنمية الصراع والمساعدة على تحديد العلاقة كشخصية من شخوص النص المسرحي والتي بوساطتها تساعد على تكملة الفكرة الرئيسية عبر تتابع المشاهد العرضية المساعدة للمشاهد الرئيسية، ليتمكن الممثل أن يتعمق بالدور ويحدد علاقته بالنص المسرحي دون التدخل بفكرة النص إلا بعد الاتفاق مع المؤلف وايضا المخرج. "وبهذا تصبح الحلقات الموصلة بين المؤلف والمخرج والممثل أكثر لحمة وصلابة مما يساعد على ايصال فكرة المسرحية الى المتلقي" (ماريان جالاوي، ١٩٧٠، ص ٣٥).

وعليه، قد يشترك في العملية الفنية المسرحية أكثر من عنصر، يأتي المؤلف في المقدمة ويتبعه المخرج ثم الممثلون والمصممون وعلى وفق أولئك جمعياً، يأتي مركز الجهة المنتجة للعمل، ومن الجهة الأخرى يقف الجمهور الذي يستقبل العرض المسرحي ويتذوقه، ولكل تلك الأطراف تأثيراتها في أداء الممثل بشكل أو بأخر، كما ان للمؤلف وللمخرج تأثيراتهما المباشرة في الممثل. إن الممثل "لا ينفرد لوحدة في أنتاج العملية الفنية المسرحية، وان لعب دوراً مهماً فيها" (عوني كرومي، ١٩٩٤، ص ٦)، وتبنى الشخصية وتترجم عبر التفاعل الحيوي بين المؤلف والممثل الناقل لفكرة النص المسرحي ومن ثم إلى المتلقي، وكلما كان هذا التفاعل قد بني على أسس رصينة سيبقى الممثل كالحجر الأصم أو أشبه بالدمية التي يحركها المخرج بالشكل الذي ينعكس سلباً على تجسيد رؤى المؤلف.

عندما يرسم المؤلف أية شخصية من شخوص نصوصه، يحدد هويتها وطرازها وتاريخها وثقافتها ونفسيتها وعلاقاتها الاجتماعية، ويمكن تحليل الشخصية عبر إيجاد ابعادها الثلاثة (البعد الطبيعي – البعد النفسي– البعد الاجتماعي). ولهذا فان نجاح أي نص مسرحي لا يعتمد على جودة النص فقط، بقدر ما للممثل دوراً بارزاً ومهماً في نجاح النص وبوساطة النهوض بمضمون النص عبر الاداء الجيد والابداع الحرفي في التمثيل لتجسيد مضمون وفكرة النص، وفي بعض الاحيان يلعب الممثل في تطوير بعض الشخصيات ومستجدات حواراتها، وهذا يتم

بالطبع بالاتفاق مع المؤلف واعلام المخرج بهذا التطور، فلو تساءلنا عن مصدر تألق الممثل وعن ثقافته في كيفية مساهمته بتطوير النص في بعض الجوانب التي يرى من الضروري الدخول في تفاصيلها بشكل مختلف عما عليه في النص الاصلي، لنجد أن الممثل يمتلك ثقافة وتحصيل علمي اكاديمي يساعدانه على تطوير الشخصية وتغيير بعض من مجريات احداث النص المسرحي، فضلاً عن رفض بعض الممثلين ومن الذين يمتلكون ثقافة المشاركة في بعض الأعمال المسرحية لعدم حصول قناعتهم بالنص، اما لرداءته أو لضعفه أو لأسباب أخرى، قد يكون فيه ضعف في التأليف وركاكة في صياغة حوار الشخصيات، أو ضعف الحبكة المسرحية في النص، وهذا حق طبيعي لأي ممثل حينما لا يجد اية متعة في تجسيد بعض الشخصيات المسندة له، لعدم رسم ابعادها وضعف في بنائها وعدم وجود اية علاقة لها بالحدث الرئيسي للنص المسرحي. عديدة هي الأبعاد المشتركة مع بعضها والتي تشكل الاطار الطبقي للشخصية، فضلاً عن الوراثة والمحيط اللذين يعد المناخ الأساس لتكوين هذه الأبعاد. وعلى هذا الأساس فأن "أداء الشخصية هو المادة الأساسية التي لا مفر لنا من التركيز عليه، فمن خلاله يمكن معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع" (لايوس ايجري، ٢٠٠٩، ص ٣٦).

إن هناك نقاط أساسية للممثل تمكنه من خلق علاقة جيدة وحرفية مع النص عبر الأداء، عند بدء قراءته الاولية للنص، إذ يجب التمعن في القراءة الجيدة ليفهم الفكرة الأساسية، فضلاً عن اطلاعه على أفكار المشاهد ودور كل شخصية للمثل في خلق علاقتها وتأثيراتها مع بقية الشخصيات، ثم من الضروري أن يطلع على بقية الادوار ويتعرف عليها، وبعدها يقوم بتقطيع الفصول إلى مشاهد، وترقيم الحوارات من الرقم واحد إلى اخر رقم يصل اليه في نهاية النص المسرحي، ليتسنى له المتابعة وتسهيل عملية التواصل ما بين حوارات الشخصيات في القراءة والمتابعة، اضافة الى هذا تقطيع الجمل وعلى اساس بداية ونهاية معنى كل جملة من جمل الحوارات المسرحية، مراعياً في ذلك عملية التوقف أن كانت فارزة أو علامة تعجب أو استفهام أو نقطة أي علامة التوقف الطويلة، هذه لأنها علامات تجسد معنى كل حوار، فهي ايضا تساعد الممثل على ابراز معنى الجملة وعلى عملية التنفس في الشهيق والزفير. وقد يتم ذلك

عن طريق اعداد الممثل لنفسه اعدادً حقيقياً يقود الى اعداد الشخصية، وهذا يتم بحالة شعورية يعيشها الممثل (فستانسلافسكي) يؤكد على (الرقيب) الداخلي للممثل، اي "أن الممثل عليه ان لا يندمج مع الشخصية بطريقة لا شعورية بل على العكس من ذلك يجب على الممثل أن يكون يقضاً وأن لا ينسى نفسه، فالاندماج بالدور بحالة لا شعورية يؤدي إلى فقدان سيطرة الممثل على ذاته" (جمال الشاطئ، ٢٠٠٩، ص ٣٦). وبقدر ما للجسد والصوت من اهمية كبيرة للممثل في اداء دوره وبشكل جيد، فأن الأداء يبقى قاصراً إلا إذا أمتلك الممثل مؤهلات أخرى تعزز ادائه، ويرى الباحث أن الثقافة التي تخص مجال الممثل والثقافة العامة عامل داعم ومعزز للأداتين المذكورتين كون الثقافة توسع من خيال الممثل وتمنحه الحرية الواسعة لاستيعاب ما يطلب منه من قبل المخرج، وفهم واستيعاب النص المسرحي وفلسفته مما يؤدي بالنتيجة إلى أداء ممتع عبر التحولات التي تمر بها الشخصية.

شخصية الممثل وعلاقتها في النص المسرحي

إن المسرح يوظف عبر منظومة من الادوات والعناصر، ويتمظهر فيه نسق مهم الا وهو النص المسرحي، على اعتبار أن النص جسراً للتفاعل مع كل التعديلات التي تعّدل من معنى الكلمة ومعنى المحاكاة ومعنى المرجعيات، ويتكون النص من ملفوظ أدبي مستند على العلاقات الإنسانية والثقافية التي تنسحب تحت مسمى الشخصية المسرحية، ومن ثم الدراما في ملخصها عرض لنماذج حياتية (بشرية)، أنماط سلوكية وأخلاقية، وأنواع من الرغبات، وطرق متعددة في التفكير تتصارع في إطار محدد من الأحداث الاجتماعية والفلسفية والمادية، ذلك إن جوهر الدراما هي الشخصية الإنسانية قبل كل شيء، وما اختلاف المذاهب والتيارات والمناهج في الكتابة ألا في طرق طرح ومعالجة هذه النماذج الإنسانية عبر فلسفات ورؤى مختلفة. ويجتهد الكاتب المسرحي بأن يجعل ظروف شخصياته تتناسب مع موضوع حبكته سواء اختارها من نماذج بشرية أو تصورها في خياله، وعن طريقها يطرح أفكاره ويحقق هدفها الأساس، فضلاً عن إبراز العلاقات التي تربط الشخصيات بعضها مع البعض والجو الذي تأتلف فيه والحاجة الى البحث قائمة من خلال التساؤل حول كيفية بناء الشخصية في النص المسرحي، وكيفية تعامل الممثل معها لأهميتها في بناء القيم الدراماتيكية. لذا تعد العناصر الاساسية والمهمة التي

تحدث تأثيراً كبيراً في الاداء وفي ايقاع الشخصية مهمة، والممثل يشغل طاقته بحيث يكون للحوار الذي يؤديه تأثيراً عميقاً في نفوس المتلقين وانتباههم، وبهذا الضوء قالت (ساره برنارد) "أن الفنان المسرحي بصفة خاصة يحتاج إلى مجمل العناصر، لأنها تجذب انتباه الجمهور ليربط بين الفنان ومن يستمعون اليه" (سعد اردش، ١٩٧٩، ص ٩٥).

للشخصية الممثلة سلوكها وتصرفاتها، إذ أن البشر لا يتشابهون في هيئاتهم الخارجية ولا في سلوكهم وتصرفاتهم حتى وان كانت نسبة الاختلاف بين الشخص الاول والاخر ضئيلة إذ أن مؤثرات الوراثة والبيئة تعمل عليها في ذلك الاختلاف، فلابد للممثل أن "يتبنى صفات الشخصية الدرامية التي يمثلها ومن تلك الصفات (الهيأة الجسمانية) حتى وأن اختار المخرج ممثلاً بهيأة جسمانية قريبة الشبه بالهيأة الجسمانية للشخصية، تبقى نسبة من الاختلاف ناقصة على الممثل في أدائه أن يقترب قدر الامكان من هيأة الشخصية"(سامي عبد الحميد، ١٩٨٠، ص ٧٠ – ٧٣).

إن ما يعنيه الكاتب من جمل قد تكون مبهمة إلى الممثل والمخرج كون الرأي الأول والأخير هو للمؤلف المسرحي، وعبر التمارين على المؤلف المسرحي أن يستمع إلى المقاطع الهابطة واعطاء المعاني وفي هذا النوع لدى (سمايلي) أن رؤية الشخوص وهي تتحرك على خشبة المسرح أهم بكثير من مجرد مراقبة الممثلين. يعطي وجود المؤلف المسرحي تفسيرات واجابات للأسئلة التي تتبادر الى ذهن الممثل وهذه الأسئلة التي هي من "شأنها أن تساعد في عملية الأداء والتحول وما يهمنا الاَن هو أسلوب كتابة المسرحية وانعكاسها على اداء الممثل في عملية التحول" (سام سمايلي، ٢٠٠٧، ص ٤٦)، فقبل أن يبدأ الممثل بقراءة النص بعمق، حتى يستنبط الأفعال والانفعالات، لابد أن يكون على دراية تامة بإمكانية جسده الحركية والتعبيرية، ومن ثم يطلق العنان لخياله، ليعطي التصورات حول الشخصية الدرامية التي يريد تجسيدها. فقراءة النص بالنسبة للممثل بشكل دقيق يسهم في عملية الاخراج وقد يغني رؤية المخرج بتصوراته وأفكاره ويكشف عالم من وراء الحوار، ويكشف اللغة الحقيقية بين الكلمات المكتوبة في النص الأصلي وفي خلق نصه الشخصي. المؤلف في نصه المسرحي يعد "هو المصدر الأساس للممثل، يستوفي منه معلوماته عن الشخصية التي يمثلها، أبعادها، مزاجها،

أهدافها وأفعالها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وتأثير هذه العلاقة بتقدم الحدث الدرامي، وبتصاعد الصراع، والممثل عندما يؤدي دوره بحسب هذه المعطيات، فإنما ينقل أفكار المؤلف ومضامين نصه وفكرته الرئيسة الى المتفرجين وهم الطرف الذي يتلقى ناتج العملية المسرحية" (كريم خنجر، ٢٠٠٨، ص ٥١). وكما أكدنا ذلك مسبقاً، بأن المؤلف يؤكد في نصه الى أبعاد الشخصيات الجسمانية والاجتماعية والنفسية سواء في الارشادات التي يدونها، أو في الحوار على لسان هذه الشخصيات أو تلك. كما أن تطور الفعل المسرحي مشروط بتطور الشخصية وتأكيد حضورها ورغباتها الكبيرة وصراعها مع الأطراف الأخرى. وعليه، أعتقد أن المؤلف مطالب بتأسيس الشخصيات بما تحمل من أفكار عامة ومن تفاصيل حياتية تشمل زمانها ومكانها الذي يؤدي الى دوافعها وراء كل فعل تقوم به. "إذا خلا النص من تلك الإثارة فيمكن للممثل الاستنتاج عبر سياق أحداث المسرحية وعلاقة هذه الشخصية بتلك أو من خلال معرفة حياة المؤلف ونتاج البيئة التي عاشها" (سام سمايلي، ٢٠٠٧، ص ٤٦).

أن لكل شخصية نوع من السلوك والتصرفات، لذلك يرى أرسطو أن تظل هذه الشخصيات ثابتة متماسكة فهو يصف البطل التراجيدي، بأنه يجب أن يتصف بالعدالة، فهو ليس شريراً كل الشر ولا هو فاضل تماماً وانما هو يسقط في الشقاء لا بسبب طبعة الشرير أو الفساد الخلقي، وانما نتيجة ضعف انساني فيه، وعلى "ذلك فان الخطأ المأساوي الذي يسبب تعاسة البطل يرجع الى حكم خاطئ على الموقف سواء عن جهل خلقي او ضعف وراثي في الشخصية كما يمكن أن يتمثل هذا الخطأ في تعبير البطل عن ذاته من خلال عمل حاسم، أو فشله في أن يؤدي عملاً حاسماً، وقد قبل أن الخطأ المأساوي في شخصية أوديب سوفوكلس ذو شقين، أنه قتل والده نتيجة تصوره واعتدائه بنفسه ثم زواجه من أمه نتيجة جهله" (لايوس ايجري، د.ت، ص ١٠١)، هذا الانعكاس الذي يمثل واقعاً لماضي الشخصيات الرئيسة التي تنعكس على صفحات الشخصيات الثانوية، وتقوم هذه الشخصيات في المسرحية الى جانب دورها كمرايا تعكس الأبعاد المتمثلة للشخصيات الرئيسة بدور الكورس الذي يعلق على الأحداث من خلال مشاركته الهامشية في صياغتها. يجسد (تشيخوف) هذه المشاركة على شكل ضربات هادئة وتلقائية لتتحول الى دفقات من الضوء عبر اداء الشخصيات التي تقدم هموم عالمها ومجتمعها وتتحرك

على ضوء الحدث الدرامي داخل النص، لذا فقد اعطى تيشخوف أهمية لعنصر المكان في تكوين شخصياته، فأن المكان يؤدي دوراً مهماً في تحديد مسارات الأداء للمثل وصياغته الفكرية وليصبح مع الشخصية ثنائي واقعي يتجسد عبر الحدث الدرامي. أما المؤلف (أبسن) فقد كان يرسم شخصياته بدقة متناهية، ويتعايش معها منذ بداية تكوين الفكرة لديه، فشخصياته على الرغم من الصفة المعاصرة التي تكون عليها كان ينتقيها بكل عناية وحذر، كان ابسن "يعرف شخصياته جميعاً، أول ما يعمد أليه فور تصميمه فكرة مسرحية هو أن ينفرد بهم ويواظب معاشرتهم أسابيع وشهوراً. كان يصرخ لخلاصة أنه رأى نوراً ويستطيع أن يصف بالتفصيل الثوب الذي ترتديه ويعين زيه ولونه" (موريس غرافييه، ١٩٨١، ص ٥٩). عبر هذا الوصف يتبين الارتباط الذي يقيمه ابسن بين مظهر الشخصية المادي وبين موقفه المعنوي. ومهما كان دور المخرج والممثل في التمثيل المسرحي، يبقى النص المادة الأولى التي يدونها المؤلف، قد يختار المخرج الممثلين ويرسم حركتهم، حتى يستطيعون بلوغ النجاح بمسرحية قد تكون قيمتها الأدبية والإنسانية متعالية، فضلاً عن أن النص المسرحي يترك للمخرج وللممثلين هامشاً للإبداع، وقيمة المسرحية من هذه الناحية مستقلة تمام الاستقلال عن اتقان الكاتب وما يصفه من أفعال ايديولوجية وسيكولوجية. والممثل بهذا المعنى يؤدي رسالة، هذه الرسالة التي سطرها مؤلف النص المسرحي ويعيد كتابتها المخرج على وفق رؤاه ويأتي دور الممثل في بثها، والممثل هنا يؤدي مهمة مزدوجة احدى اطراف هذه المهمة هو أنه وسيط لإيصال الرسالة والجانب الآخر من المهمة، ليكون هو نفسه صاحب رسالة أي بمعنى انه كيف يكون مخلصاً وصادقاً في ادائه لهذه الرسالة.

المبحث الثاني/ الاداء في المسرح المعاصر

يعد الأداء المسرحي أحد الركائز الأساسية والمهمة، والتي بنيت عليها فنون العرض، وقد مر هذا المفهوم بتحولات جذرية كبيرة خاصة في المسرح المعاصر، إذ تجاوز حدود النص وأصبح فعلاً حياً يعتمد على التفاعل مع الفضاء والجمهور والزمن، كما إن التحولات التقنية والاجتماعية والثقافية التي شهدها العالم منذ منتصف القرن العشرين وحتى اليوم، دفعت بالمسرح إلى إعادة النظر في مفاهيمه التقليدية، وفي صلب هذه المراجعة كان الأداء هو

العنصر الأكثر انفتاحاً على التجريب والتطوير، وقد برزت اتجاهات مسرحية جديدة لا تضع النص في مركز التجربة المسرحية، بل تصب اهتمامها على (الجسد، الحركة، الإيماءة، والتفاعل الحي كوسائط للتعبير)، وهنا أصبح الأداء ليس فقط تجسيد لدور معين، بل ممارسة فنية تحمل في طياتها بعد فكري واجتماعي وثقافي. ومن هنا نشأت "تعبيرات وإشارات اتخذت طابعاً حركياً باستخدام اليدين وتعابير الوجه، وأصبحت هذه الإيماءات ذات دلالات تعبر عن مشاعر مثل الخوف والألم أو الفرح" (فاضل خليل، ٢٠٠٤، ص ٨٣)، واتخذت مع الوقت طابعاً أدائياً قريباً من الفعل المسرحي.

لقد تطورت المدارس المسرحية عبر عدة مراحل زمنية لتشكل رؤى متعددة للأداء المسرحي، فكل فترة زمنية كانت تعيد صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور والنص والفضاء، مما جعل الأداء المعاصر نتاجاً لتفاعل هذه الاتجاهات، وهنا يمكننا الوقوف عند أبرز التيارات التي أسهمت في تشكيل ملامح الأداء الحديث. وإن "في العصر البدائي لم يكن الإنسان الأول واعياً بعد لمفاهيم العقل والمنطق، فقد مرت حياته بمراحل متدرجة على المستويين الديني والمعيشي في إطار حياته اليومية والبيئية" (يوسف عيد، ٢٠١٢، ص ٣٣)، ونظراً لكونه كائناً يعيش ضمن جماعة فقد رأى العالم من حوله ساحة للصراع بين قوى غامضة وظواهر طبيعية لم يستطع تفسيرها، إذ لم يكن عقله قد استوعب تلك الأحداث، بل كانت غرائزه الطبيعية والمكتسبة هي المحرك الأساسي لسلوكه من أجل ضمان البقاء واستمرار الحياة، وكان النشاط الأساسي الذي اعتمد عليه الإنسان البدائي هو الصيد، لتوفير قوته اليومي وضمان البقاء، ولتحقيق النجاح في هذه المهمة لجأ إلى تقليد الحيوانات التي كان يصطادها، فقلد حركتها وصوتها ومظهرها الخارجي، ليكون علاقة تقليدية بين الصياد والفريسة. تنوعت أشكال المحاكاة بحسب الحالات المختلفة، فبعضها كان نابعا من الفطرة ومرتبطاً بجوانب من حياته الاجتماعية أو العقائدية، "ويمكن اعتبار هذه الطقوس البدائية القائمة على التقليد والمحاكاة بمثابة اللبنة الأولى لنشأة التمثيل الذي أداه الإنسان الأول" (ريتشارد ششنر، ٢٠١٢، ص ١٥٣)، وقد شمل هذا الفعل البدائي أيضاً فنوناً أخرى كانت بدورها انعكاساً لحياته، تحتوي على مضمون درامي، يسعى الفرد إلى تجسيده ضمن صيغة يراها ملائمة لذلك التعبير. إن في العصور الوسطى

تميز الأداء المسرحي بخصائص واضحة من أبرزها أن معظم الممثلين ظلوا مجهولي الأسماء، إذ كان أغلبهم من الهواة والشبان وتميزت المسرحيات الدينية بالحوار السردي، وبتوظيف المجازات التي تتطلب وجود ممثلين، مما أدى إلى غياب النظريات المسرحية والنقدية، ومن ثم تصنيف المسرحيات حسب نهاياتها السعيدة منها بالكوميديا وأخرى بالمأساة، كما "أن كتاب هذه المسرحيات بقوا مجهولين أيضاً وطبيعة التمثيل كانت طقسية، تعتمد على الأناشيد والترانيم والصلوات والقداس مما يركز على الجانب الروحي أكثر من الحساب الدنيوي" (أنطوان أرتو، ١٩٨٥، ص ١٣)، وتسعى لتأكيد انتصار الخير على الشر، كما اقترب الممثل أكثر من الجمهور، فصار أداؤه أكثر وضوح وتواصل، واحتفظ المسرح حينها بكامل عناصره من ديكور وموسيقى وحوار وحركة ورقص، وبمرور الزمن بدأت المؤسسات بتقديم عروضها التمثيلية فبرز بذلك شكل من الأداء أكثر واقعية وفنية، كما انتشر استخدام اللغة الشعبية بدلًا من اللاتينية واستمد الممثلون أدوارهم من طبيعة عملهم، وظهر جانب الترفيه والمرح في العروض حيث قدمت مسرحيات فكاهية تناولت الجوانب الأخلاقية، وأخرى تناولت النقد الساخر، إضافة إلى مسرحيات المهزلة التي اتسمت بالتهريج البحت، "وتميز أداء هذه الأعمال بمشاركة ممثلين من عامة الناس وكان الحوار بلغة دارجة تتصف بالابتذال والحدة" (فاضل خليل، ٢٠٠٤، ص ٢٧)، وكثرت فيه الحركات البهلوانية التي أضحكت الجمهور وأمتعتهم، أما السمة الأبرز فكانت تحرر هذا النوع من التمثيل كليا من الطقوس الدينية.

لقد دخل الأداء المسرحي عبر عصر النهضة (من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر) في مرحلة تحول ملحوظ، إذ انتقل من تقديم العروض في الشوارع والأزقة والساحات العامة كما كان سائداً في أواخر العصور الوسطى، إلى رحاب القصور التابعة للنبلاء والأمراء وطبقة الإقطاع وأصبحت المسرحيات والاحتفالات في هذا العصر وسيلة ترفيه للنخبة الأرستقراطية، مما أدى إلى انغلاق الفكر المسرحي ضمن هذه الطبقة الاجتماعية، "وتميز المسرح في هذه المرحلة بطابع من الترف والبذخ، مع اهتمام خاص بالفخامة البصرية، وهو ما انسجم مع مظاهر الانفتاح الاجتماعي والتطور المادي في أوروبا" (يوسف عيد، ٢٠١٢، ص ٤٨)، لا سيما في إيطاليا بفضل التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر ونتائج الاكتشافات العلمية

والجغرافية وظهور الطباعة، إلى جانب النهضة الفكرية وقيام الأكاديميات والجامعات والمدارس المتخصصة في مختلف الفنون، ومن أبرز مظاهر التجديد في تلك الفترة، إلى جانب استخدام اللغة المحلية في النصوص ومحاولات الإخراج المسرحي التي أثرت على أداء الممثل، كانت تطور عناصر العرض مثل الأزياء والديكور والموسيقى وهي مجالات كانت إيطاليا رائدة فيها، وأسهمت بشكل كبير في ترسيخ الفن الغنائي، كما ظهرت عناصر معمارية جديدة تميزت بزخرفتها في تصميم مباني المسارح.

إن من أهم المفاهيم المحورية لفهم العملية المسرحية هو الأداء حيث يتجاوز كونه مجرد تمثيل لدور ما إلى كونه فعلاً تواصلياً بين الممثل والجمهور، والاداء في جوهره هو تجسيد حي لعدد من العناصر التكوينية مثل الجسد والحركة والصوت والإيقاع والتعبير الوجداني، وتفاعل الممثل مع المكان والزمان، الأداء هو عملية يقوم بها الممثل لتحويل الدور المكتوب إلى تجسيد حي ملموس على خشبة المسرح، ويتضمن ذلك استخدام تقنيات تمثيلية متنوعة تشمل اللغة الجسدية، التعبيرات الصوتية، الإيماء، الحركة، والانفعالات النفسية، "ويشير بعض الباحثين في هذا المجال إلى الأداء بوصفه مجموعة من العمليات المركبة التي تمكن الممثل من التعبير عن أفكار ومشاعر الشخصية باستخدام أدواته الخاصة" (خليل أمين، ٢٠٢٠، ص ٩)، وبالتفاعل مع محيطه المسرحي، وتتنوع عناصر الأداء تبعاً للمدارس المسرحية المختلفة، إلا أن هناك مجموعة من الثوابت التي تشكل بنيته الأساسية، وهي:

١ – الجسد: هو الأداة الأولى للممثل، ومن خلاله يتم التعبير عن الحالة الشعورية والفكرية.

٢ – الصوت: يحمل البعد التعبيري في الأداء، ويتضمن النبرة، الإيقاع، والتلوين الصوتي.

٣ – الحركة: ترتبط بتوزيع الممثل في الفضاء، وتشمل الإيماء، المشي، التفاعل مع الأشياء.

٤ – الإيقاع: هو تنظيم زمني للحركة والصوت والانفعال، يمنح العرض توازناً وجمالية.

٥ – الطاقة: وهي العنصر غير المرئي في الأداء، الذي يعكس انفعال الممثل وتركيزه.

يعد الأداء المسرحي عملية تواصل حي بين الممثل والمتلقي، إذ لا يتحقق المعنى إلا من خلال تلك العلاقة الحية، وتؤكد الدراسات الحديثة في الأداء على فكرة الحضور بوصفها المعيار الأهم لنجاح الممثل، وهي الحضور الحسي والذهني في اللحظة الأدائية، "إذ أن الأداء ليس

فعلاً ينتهي بنهاية العرض، بل هو سيرورة ثقافية واجتماعية تتداخل مع مفاهيم الطقوس والسلوك اليومي والهوية" (فاضل خليل، ٢٠٠٤، ص ٦٧)، وهو ما يجعل من الأداء المسرحي فضاء لتفكيك البنى الاجتماعية والنفسية، وإعادة بنائها فنياً.

كما يتسم الأداء في المسرح المعاصر بسمات تختلف جوهرياً عن الأداء التقليدي المرتبط بالمسرح النصي أو الكلاسيكي، فقد تحول الأداء من كونه وسيلة لتجسيد شخصية مكتوبة سلفاً إلى فعل إبداعي مستقل، يتقاطع فيه الجسد مع الفضاء واللغة مع الصورة والتفاعل مع التلقي، "ويُنظر إلى الأداء المعاصر بوصفه شكلاً فنياً مركباً يدمج بين التمثيل والرقص والفنون البصرية والرقمية، وينطلق من رؤية فكرية وجمالية خاصة"، ومن هذه السمات. (يوسف العاني، ٢٠٠٢، ص ١٧)

١ – مركزية الجسد: في المسرح المعاصر يحتل الجسد مكانة مركزية، بوصفه وسيلة التعبير الأولى، وأحياناً يصبح بديلاً عن اللغة المنطوقة، فالممثل لا يجسد شخصية فقط بل يقدم جسده كأداة ذات دلالة، ليتعامل مع الجسد بوصفه نصاً بصرياً يحمل معانٍ مركبة.

٢ – كسر الإيهام المسرحي: من السمات البارزة للأداء المعاصر كسره للإيهام المسرحي التقليدي، فلا يسعى الممثل إلى خداع الجمهور بإيهامه بأن ما يحدث على الخشبة واقعي، بل يتعامل مع العرض بوصفه حدثاً فنياً واعياً، ويشارك الممثل في بعض الاحيان كفرد واعٍ بذاته، لا كشخصية خيالية.

٣ – التفاعل مع الجمهور: أصبح الجمهور شريكاً فعال في العمل المسرحي، ولم يعد متلقٍ سلبي، ويستخدم الأداء المعاصر تقنيات تشرك الجمهور بشكل مباشر، سواء من عبر التفاعل الحواري، أو بوساطة الحضور داخل فضاء العرض ذاته، وهذا ما يجعل كل عرض تجربة فريدة وغير قابلة للاستنساخ.

٤ – الاستفادة من التكنولوجيا والوسائط المتعددة: يوظف الأداء المعاصر عناصر الوسائط الرقمية مثل الفيديو والإضاءة الذكية والمؤثرات الصوتية والصور المسقطة، لإغناء المعنى وتوسيع أفق التعبير، ويعد هذا التداخل بين الأداء والتقنية علامة فارقة في

المسرح المعاصر، حيث يصبح الجسد البشري جزء من نظام معقد من الوسائط المتفاعلة.

٥ – التعدد الأسلوبي: لا يتقيد الأداء المعاصر بمدرسة أو أسلوب واحد، بل يمزج بين أشكال فنية مختلفة، مثل الرقص المعاصر، وفن الأداء، والتمثيل الصامت، والتعبير الحركي. هذه كلها تعكس تعددية الخطاب الجمالي والانفتاح على التجريب المستمر.

كما أن المخرج دور كبير بتشكيل الأداء في المسرح المعاصر حيث لم يعد مجرد منسق لعناصر العرض، بل تحول إلى مؤلف بصري يعيد كتابة النص على الخشبة من خلال الأداء والإيقاع، والتكوين واستخدام الفضاء المسرحي بطريقة مبتكرة، لقد تطور دور المخرج إلى أن أصبح شريكاً ابداعياً للممثل في صناعة المعنى، في المسرح المعاصر يضع المخرج تصور بصري متكامل للعرض يشمل(حركة الممثل، إضاءته، إيماءاته، ومساحته)، ما يتطلب منه فهماً عميقاً لأداء الجسد داخل الفضاء الأداء هنا ليس تنفيذ لحركة مرسومة بل هو عنصر عضوي من البناء الجمالي للمشهد، "كما يتحول المخرج إلى محفز داخلي للممثل يدفعه لاكتشاف طاقاته الذاتية والجسدية، لا يملي عليه كيف يتحرك أو يتكلم بل يخلق له فضاء يسمح له بالارتجال والتجريب، ضمن رؤية إخراجية عامة" (سعد أردش، ١٩٧٩، ص ١٩٧)، إذ يقوم الأداء المسرحي على علاقة جدلية قائمة على الحوار بين المخرج والممثل، فالمخرج يطرح أسئلته البصرية والجمالية، والممثل يرد بإجابات جسدية وصوتية، هذه العلاقة تتطلب ثقة متبادلة ومرونة عالية لأنها تقوم على التعاون لا على التلقين، ويقوم بعض المخرجين بإعادة كتابة العرض بالاعتماد على الأداء ذاته، أي أن النص قد يخلق أو يكتب أثناء البروفات انطلاقاً من الأداء المرتجل، وهو ما يجعل دور المخرج إبداعياً بشكل كامل، وليس تنفيذياً.

إن الأداء المسرحي ليس فقط تعبير فردي ناتج عن رؤية المؤلف وبوصف مشاعر أو أفكار، بل هو تجسيد لهوية ثقافية تنبع من خلفية الفنان وبيئته الاجتماعية والتاريخية، في المسرح المعاصر يعاد طرح سؤال الهوية بشكل جديد حيث تتقاطع مفاهيم العولمة، والتعددية، والخصوصية المحلية، والأداء يستخدم كأداة لاستعادة الهوية ففي مجتمعات تعرضت للاستعمار أو التهميش الثقافي يستخدم الأداء المسرحي كوسيلة للتعبير عن الذات، واستعادة التاريخ

المنسي أو المسكوت عنه، وهنا يلعب الممثل دور الراوي أو الذاكرة الحية التي تعيد إنتاج سرديات مغايرة للرواية الرسمية، وفي بعض العروض المعاصرة، ليتداخل الأداء الجسدي واللغوي بين أكثر من ثقافة أو لهجة أو تقليد فني ما يعكس تعدد الهويات ويطرح أسئلة حول الانتماء وهو ما يتطلب من الممثل قدرة على التكيف مع أنماط أداء متنوعة، "والممثل المعاصر لا يقدم دوره ضمن سياق فني بحت بل كثيراً ما يحمل رسائل ثقافية أو يفتح حوارات حول قضايا مثل الهجرة الأقليات والتاريخ" (حاتم عطية، ٢٠١٩، ١٢)، وهكذا يتحول الأداء إلى مساحة لتمثيل صراع الهوية أو إعادة تشكيلها.

إن رغم التطور الكبير الذي شهده الأداء في المسرح المعاصر إلا أنه لا يخلو من التحديات الفنية، والاجتماعية والاقتصادية، التي تواجه الممثلين والمخرجين على حد سواء، هذه التحديات تتصل بطبيعة المتغيرات الثقافية والتقنية وكذلك بتغير توقعات الجمهور، وتحول دور المسرح داخل المجتمعات الحديثة، فعلى سبيل المثال التحدي الفني الذي تجاوز الحدود التقليدية حيث يواجه الممثل المعاصر صعوبة في تجاوز الأطر المدرسية التقليدية للتمثيل، إذ يطلب منه امتلاك مهارات متعددة تشمل الأداء الحركي، والارتجال، والتعبير الجسدي، والعمل ضمن بيئات غير نمطية، هذا يجعل التدريب أكثر صعوبة، كما يفرض مستوى عالي من الانضباط والتجديد المستمر، "اما التحدي التقني فيتمثل بالتعامل مع الوسائط المتعددة، ويجد كثير من الممثلين صعوبة في التكيف مع العناصر الرقمية داخل العرض، مثل الشاشات أو الصور المسقطة أو التفاعل مع عناصر افتراضية" (يوسف العاني، ٢٠٠٢، ١٩)، الأداء في هذا السياق يتطلب فهم بصري وتقني إلى جانب القدرات التعبيرية، ما يشكل عبئاً اضافي على الممثل، ويشكل التحدي الثقافي عقبة كبيرة وذلك من خلال تراجع الاهتمام الجماهيري بالمسرح كوسيلة فنية لصالح الوسائط السريعة والرقمية، مما يضع الفنان المسرحي أمام إشكالية كيف ينتج عرضاً مؤثراً وجاذباً في عصر تهيمن عليه الصورة الفورية والمحتوى الرقمي، ويصبح التحدي الأكبر هو الحفاظ على أصالة الحضور الحي في زمن الافتراضية، وللتحدي الاقتصادي نصيب من هذه التحديات، يتمثل هذا التحدي في قلة الدعم المؤسسي حيث يعاني المسرح المعاصر في كثير من البلدان من ضعف الدعم الحكومي أو المؤسسي، مما يؤثر على

إمكانيات الإنتاج والتدريب والابتكار، وغالباً ما يتم تقديم العروض بميزانيات محدودة تؤثر على نوعية الأداء والتجهيزات، وتجعل من الصعب الحفاظ على استمرارية الفرق المسرحية. "لا يمكن الحديث عن مستقبل المسرح دون التوقف عند مفهوم الأداء بوصفه البوابة الأساسية لتجديده، فالممثل في المسرح المعاصر لا يجسد فقط النص أو الشخصية" (مجدي وهبة، ١٩٩٠، ٤٨).

ويشكل الأداء في المسرح المعاصر نتاج لتراكمات فكرية وجمالية، يرسمها المؤلف عبر النص المسرحي منذ بدايات المسرح وحتى اللحظة الراهنة، وقد شهد هذا المفهوم تحولات جذرية تجلت في إعادة النظر بدور الممثل وأدواته وعلاقته بالنص والجمهور والتقنية، وأصبح الأداء فعلاً ابداعي حر يتخطى التمثيل التقليدي نحو أشكال مفتوحة تستجيب لتحولات العصر الثقافية والتكنولوجية، وايضا يعيد ابتكار معنى المسرح ذاته بوساطة جسده وصوته وتفاعله مع فضاء العرض، وبينما تستمر التقنيات في التطور، يبقى الأداء الحي هو العنصر الأصيل الذي يبقي على خصوصية المسرح وفرادته بين الفنون الأخرى.

مؤشرات الإطار النظري:

١ – لكل شخصية هيئتها الجسمانية ومكوناتها التي تختلف عن هيئة الممثل الجسمانية.

٢ – لا يكتفي الممثل بما وفره المؤلف من معلومات عن الشخصية، بل يلجأ الممثل الى مخيلته والى خبرته والى ملاحظاته عن الناس الاخرين واحوالهم ويستعين بالافتراض.

٣ – للمخرج رؤيته في العمل المسرحي وهذه الرؤية تأتي عبر النص، رغم أن المخرج قد يتجاوز رؤية المؤلف ويفرض رؤيته على أداء الممثل، وعلى الممثل ان يخضع للمخرج.

٤ – المؤلف يقدم نص مفتوح، يقرأه المخرج والممثل للبحث عن رؤية يحاول من خلالها استحداث مساحة جديدة عن انتاج المعنى.

٥ – الأداء المسرحي تجاوز حدود النص، واصبح فعلاً حي يعتمد على التفاعل مع الفضاء والجمهور والزمن.

٦ – الاداء هو تجسيد حي لعدد من العناصر التكوينية مثل الجسد والحركة والصوت والإيقاع والتعبير الوجداني.

٧ – الأداء في المسرح المعاصر يمتلك سمات تختلف جوهرياً عن الأداء التقليدي المرتبط بالمسرح النصي. ومن هذه السمات المسرحية رموز التمثيل والرقص والحوار والتفاعل مع الجمهور وكسر الإيهام المسرحي والاستفادة من التكنولوجية الحديثة.

٨ – إن الأداء المسرحي ليس فقط تعبير فردي ناتج عن رؤية المؤلف وبوصف مشاعر أو أفكار، بل هو تجسيد لهوية ثقافية تنبع من خلفية الفنان وبيئته الاجتماعية والتاريخية.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

١– مجتمع البحث

تناولت الدراسة معطيات النص في الأداء، وذلك لما يمتاز به الممثل من تنوع في الأداء التعبيري، وقد تم حصر مجتمع البحث لعدد من العروض على خشبة المسرح الوطني، طبقا لمحددات موضوعة البحث الحالي وحدوده.

٢– عينة البحث

اختار الباحث من مجتمع البحث عرضاً مسرحياً يحدد طبيعة أداء الممثل ومقاربته لفكرة النص المسرحي، وتنوع النموذج المختار من ناحية الموضوع والتقنيات الأدائية وايضا النصية، بما يتيح المجال لمعرفة معطيات النص في الأداء المسرحي المعاصر.

٣ – أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن مفهوم النص في الأداء المسرحي المعاصر، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة لتحليل نماذج عينة البحث.

٤ – منهجية التحليل

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لنموذج العينة في وصف المنجز ومن ثم تحليله بالاعتماد على أداة التحليل.

٥ – أداة التحليل

اعتمد الباحث على ما تم إفرازه من مؤشرات الإطار النظري في تنظيمها وتصنيفها كأداة للبحث ومعيار لقياس وتنفيذ عملية تحليل نماذج العينة.

ثانياً: تحليل عينة البحث

اسم المسرحية: اضغاث أحلام

اسم المؤلف: سامي عبد الحميد

اسم المخرج: سامي عبد الحميد

تمثيل: بتول عزيز – زهرة بدن – حيدر منعثر – نبراس خضر – حقي الشوك

مكان العرض: المسرح الوطني

تاريخ العرض: ٣ حزيران ٢٠٠٩

جهة الانتاج: الفرقة الوطنية للتمثيل

فكرة العرض:

تدور احداث مسرحية (اضغاث احلام) حول ثلاث نساء حالمات بالخلاص من اقدارهن التعسة التي يعيشن فيها، بفعل تراكم ظروف القهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي التي يمر بها مجتمعنا وعبر اوقات طويلة من التاريخ، كل شخصية لها حلم قد يجد له متكئاً على حلم آخر لمرأة اخرى تعاني نفس الهم ونفس المصير، من ثم هناك بحث مستمر للخلاص والخروج من بيت الأب الى مكان أكثر تحرراً، البنت الصغرى وبسبب العنف المنتشر في الشارع العراقي يهاجر خطيبها دون عودة اليها، مما يسبب لها الخيبة في كل ما تراه من الرجال، وهذا قد يكون سبب للعنوسة والضياع في مجتمعنا، ومن ثم ضياع الابناء والعزوف عن التواصل العائلي بفعل ما خلفته الحروب والكوارث التي عاشها البلد، وكل الذي اراد أن يقوله المؤلف في هذه المسرحية "ان الحياة بكل تفاصيلها لم تكن إلا عبارة عن اضغاث احلام وهو السراب ولا شيء اخر".

تحليل العينة:

يعتمد المخرج المسرحي (سامي عبد الحميد) في مجمل اعماله المسرحية في اختيار مواضيع مسرحياته من واقع الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع العراقي، ومن ضمن هذه الحياة يختار المسرحية التي تعبر عن رؤيته كمخرج، كما في مسرحية (اضغاث احلام) التي فسح فيها المخرج المجال الواسع ووظف الفضاء عبر مجموعة أفعال لها دلالة على حواء عالم المرأة من

الداخل وضعفها ووطنيتها، التي تواجه من خلالهم الكبت والقمع والقوانين الابوية الحائرة بانتظار امل لن يأتي او يأتي فيذهب سريعاً دون ان يترك ومضة لاستمرارية الحياة، لنستطيع ان نقول أن رؤية المخرج في هذا العرض قد تقاربت أن لم نقل تطابقت مع معطيات النص في فسحة المجال للممثل بأن يعبر عن شكواه والآمه دون ان يتدخل كثيراً في التبدلات المشهدية.

يؤكد المخرج في هذا العرض عن أن وجود دراما اجتماعية لنساء شقيقات يسعين للخروج من قهر التاريخ والتقاليد مؤكد الروابط القوية بين الشخصيات المسرحية والواقع العراقي منوهاً في الوقت نفسه الى ان الحزن الذي رافق مشاهد المسرحية يعبر عن حالة عراقية عميقة تجذرت فينا بفعل السياسات والالام التي سببتها هذه السياسات من حروب وصراعات داخلية انعكست على الإنسان العراقي وولدت الخيبة لدى النساء الثلاثة.

أما بالنسبة لأداء الممثل استطاعت الفنانة (زهرة بدن) وهي احدى الشقيقات ان تسعى في هذه المسرحية الى تأكيد ذاتها عبر بحثها عن بسبب الخروج من الاطر والتقاليد المعروفة باحثة عن زوج أو حلم منقذ لها من كل ما تعانيه، وهو الامل الذي عاشت عليه المرأة في كل عصر. كذلك جسدت الفنانة (نبراس خضر) دور الشقيقة الصغرى فهي عكست صورة عن المرأة العانس والتي تناثرت في المجتمع العراقي خلال السنوات الماضية بسبب العنف الذي انتشر في الشارع العراقي في سنوات الماضية مما جعلت من خطيبها يهاجر الى خارج العراق دون عودة، مما يسبب لها الخيبة في الرجال.

اعتقد أن خطاب جميع الممثلون جاء بالتوافق مع الأداء ليعمق خطاب النص ويرتقي به عبر رؤية ومعالجة المخرج لمسرحية (أضغاث أحلام) والتي تمثل سعي الانسان للخلاص من الكبت والبحث عن الحياة والأمل حتى وهو في حالة من الياس ومن المرض، وهذا يحتاج وعي مغاير من قبل الممثل حتى يستطيع أن يتناغم مع فكرة النص ويمنح العرض أبعاد جمالية فضلاً عن الفكرية والمعرفية.

الفصل الرابع/ النتائج والأستنتاجات

النتائج:

توصل الباحث استناداً إلى مؤشرات الاطار النظري إلى النتائج الآتية:

١ – اعتمد مخرج مسرحية (اضغاث أحلام) لكل شخصية هيئتها الجسمانية ومكوناتها التي تختلف عن هيئة الممثل الجسمانية، ليحقق فعل التشكيل الادائي وعلاقته بالنص المسرحي.

٢ – يتحقق الاداء لعدد من العناصر التكوينية مثل الجسد والحركة والصوت والإيقاع والتعبير الوجداني، عبر آلية التناغم البصري والسمعي في أداء الممثل مع النصوص والعروض المبتكرة كما في العينة (اضغاث أحلام).

٣ – تأتي رؤية المخرج في العمل المسرحي عبر النص، رغم أن المخرج قد يتجاوز رؤية المؤلف ويفرض رؤيته على أداء الممثل، لكنه يحاول أن يساعد الممثل حتى يرتقي لعوالم جديدة عبر بنية النص وفعل الجمال مستثمراً رؤية المخرج في ذلك.

٤ – يقوم النص بدور بلاغي لمخاطبة المتلقي، وذلك لمحاولة استثمار طاقة اللغة في التركيب الصوري الذهني في العينة، نجد أن العرض محاولة لتجسيد صورة النص عبر أداء الممثلون.

٥ – يجسد الاداء مجموعة من العناصر التكوينية مثل الجسد والحركة والصوت والإيقاع والتعبير الوجداني.

الاستنتاجات:

عن طريق نتائج البحث ومناقشتها توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية:

١ – يمتلك الممثل العراقي القدرة على خلق التنوع في اساليب الاداء التمثيلي.

٢ – وجود لمسات ابداعية جديدة في رؤية مخرج العرض المسرحي، رغم أن هناك تباين في بعض المشاهد.

٣ – يعتمد أداء الممثل على الاتجاه الإخراجي الذي يعتمده المؤلف المسرحي، وبهذا تتضح معطيات العرض المسرحي.

٤ – لتوظيف أداء الممثل بشكل صحيح ومناسب لطبيعة المسرحية ورؤية المخرج، لابد من التعرف على اساليب التمثيل المختلفة في النص المسرحي.

التوصيات:

يوصي الباحث ما يلي:

١ – إقامة مؤتمرات فنية وعلمية تنشر الوعي المسرحي في المجتمع وتبين اهمية دور الممثل في المجتمع، وبيان معطيات النص في أداء الممثل.

٢ – الاستفادة من المتغيرات التي لها صلة مع بنية المجتمع العراقي، وذلك لاستنباط الأفعال التي تحاكي هذا الواقع وترتقي به.

٣ – إضافة مادة منهجية لتدريس اساليب الاداء التمثيلي، وبيان علاقته برؤية المؤلف ومضمون النص المسرحي.

المقترحات:

استكمالاً لنتائج الدراسة وجد الباحث أهمية دراسة البحوث الآتية:

١ – ممكنات النص المسرحي المعاصر في أداء الممثل

٢ – الابعاد الفكرية والجمالية في نصوص المسرح المعاصر

المصادر:

١–أبن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، م١، باب (النون)، مادة (نصُصٌ)، دار صادر – دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦، ص ٤٤٤١.

٢–أبن منظور، جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت: ٢٠٠٠، ص٨٦.

٣–أبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، ج ٨، دار الكتب العلمية، بيروت: ٢٠٠٠، ص ٢٧١.

٤–أنطوان أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: جورج أبي صالح، دار الحقيقة، بيروت: ١٩٨٥، ١٣.

٥–بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مقال منشور في مجلة العرب والفكر العالمي اللبنانية، العدد (٣)، بيروت: ١٩٨٣، ص ٣٧.

٦–جمال الشاطئ، تنوع اداء الممثل في المسرح العراقي، ميمون الخالدي انموذجاً، رسالة ماجستير غير منشور، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، بغداد: ٢٠٠٩، ص٣٦.

٧–حاتم عطية، المسرح والمشاركة المجتمعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: ٢٠١٩، ص١٢.

٨- خليل أمين، المسرح والهوية في العالم العربي، مجلة عالم الفكر، العدد (١٦٧)، ٢٠٢٠، ص٩.
٩-د. حسن حنفي، الأصالة والمعاصرة، صحيفة الاتحاد، نشر في ٢١ حزيران ٢٠١٤م، ص ٤٥.
١٠-ريتشارد ششنر: الأداء ونظرياته، ترجمة: محمد سيف، مجلة فصول، العدد (٨٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠١٢، ص١٥٣.
١١-سام سمايلي، كتابة المسرحية، بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، مؤسسة المدى، بغداد: ٢٠٠٧، ص٤٦.
١٢-سام سمايلي، كتابة المسرحية، بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، مؤسسة المدى، بغداد: ٢٠٠٧، ص٤٦.
١٣-سامي عبد الحميد، مدخل الى فن التمثيل، وزارة التعلم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٠، ص ٧٠ – ٧٣.
١٤-سعد اردش، المخرج المعاصر في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت: ١٩٧٩، ص ٩٥.
١٥-سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت: ١٩٧٩، ص ١٩٧.
١٦-شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الألف سنة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٦٣، ص١.
١٧-عوني كرومي، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، طبع في مطابع وزارة الثقافة السورية، العدد (٤٠)، سوريا: ١٩٩٤، ص ٦.
١٨-فاضل خليل، جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ٢٠٠٤، ص٨٣.
١٩- فاضل خليل، جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ٢٠٠٤، ص٢٧.
٢٠-فاضل خليل، جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ٢٠٠٤، ص٦٧.

٢١-كريم خنجر، تحولات أداء الممثل في المسرح العراقي، رسالة الماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٨، ص ٥١.

٢٢-لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دربني خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة: (ب ت)، ص١٠١.

٢٣-لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دربني خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة: ب ت، ص١٠١.

٢٤-لويس مصلوت، المنجد في اللغة، معجم في اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت: ١٩٥٦، ص٦.

٢٥-ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، ترجمة: الويس بقطر، المطبعة الثقافية، القاهرة: ١٩٧٠، ص٣٥.

٢٦-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ ط ٢، مكتبة الأدب، بيروت: (د.ت)، ص ١٨٤.

٢٧-مجدي وهبة، معجم مصطلحات المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٠، ص٤٨.

٢٨-معجم المعاني الجامع، باب معنى كلمة الأصالة. نقلاً عن الموقع: www.almaany.com

٢٩-موريس غرافييه، ابسن، ترجمة: نيرفانا مختار حراز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان – بيروت: ١٩٨١، ص ٥٩.

٣٠-هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: د. محمد سعيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة: ب، ت، ص٢١.

٣١-يوسف العاني، فن الإخراج المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ٢٠٠٢، ص١٧.

٣٢-يوسف العاني، فن الإخراج المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ٢٠٠٢، ص١٩.

٣٣-يوسف عيد، المسرح وفن الأداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: ٢٠١٢، ص٣٣.

٣٤-يوسف عيد، المسرح وفن الأداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: ٢٠١٢، ص ٤٨