تنوع الأداء التمثيلي في تجربة أسماء مصطفى المسرحية
(مسرحية سُليمى أنموذجاً)

The diversity of acting performance in Asmaa Mustafa's theatrical experience (the play "Salma" as a model)

الباحثة إسراء أسعد رشيد أ.د. عامر صباح نوري المرزوك

Israa Asaad Rashid Prof Dr. Amer Sabah Nouri al-Marzouq

قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Department of Performing Arts / College of Fine Arts / University of Babylon

fin421.asra.asaad@student.uobabylon.edu.iq fine.amir.sabah@uobabylon.edu.iq

٠٧٧١٥١٤٩٨٧٥ ٠٧٨٠٢٨٠٥٤١٢

ملخص البحث:

يُعنى هذا البحث بدراسة تنوع الأداء التمثيلي في تجربة أسماء مصطفى المسرحية، حيث تميز أدائها التمثيلي بتوفر كل مناخات العيش والتفاعل للشخصية، مما يغري بدراسة تنوعها، وعلاقة هذا التنوع بالبيئتين الداخلية والخارجية، وأساليب تحققه الفنية والجمالية والدلالية، الأمر الذي لم يلق الاهتمام المطلوب من لدن النقاد والباحثين، فقد اشتمل البحث على أربعة فصول، ضم الفصل الأول مشكلة البحث وكذلك أهمية البحث التي تقدم دراسة وافية لمفهوم تنوع الأداء التمثيلي عند الممثلة (أسماء مصطفى) الذي تنعكس في الشخصيات التي تؤديها بكل أبعادها.

ويدرس البحث مسرحية (سُليمى) كنموذج لتنوع الأداء التمثيلي للفنانة (أسماء مصطفى) الذي قدمت فيه أداءً مسرحياً منوعاً من خلال الصوت والجسد، ليكّون صورة واضحة لتجربتها المسرحية.

الكلمات المفتاحية: تنوع، الأداء التمثيلي، تجربة.

Research Summary:

This research is concerned with studying the diversity of acting performance in Asmaa Mustafa's theatrical experience, as her acting performance was distinguished by the availability of all the atmospheres of life and interaction for the character, which tempts us to study its diversity, and the relationship of this diversity to the internal and external environments, the methods of its artistic, aesthetic and semantic realization, which did not receive the required attention from critics and researchers, included the research in four chapters. The first chapter included the research problem as well as the importance of the research, which provides a comprehensive study of the concept of the diversity of acting performance in the actress (Asmaa Mustafa), which is reflected in the characters that she performs in all their dimensions.

The research studies the play (Salma) as a model of the diversity of acting performance of the artist (Asmaa Mustafa), in which she presented a diverse theatrical

performance through voice and body, to form a clear picture of her theatrical experience.
Keywords: diversity, acting performance, experience.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

يُشير مفهوم التنوع إلى الاختلاف والتعددية في مجمل الجوانب الحياتية، سواء أكانت ثقافية، اجتماعية، أو حتى فنية، ويُعد التنوع عنصراً أساسياً في إثراء الحياة، وتعزيز التفاهم، والتعاون بين الأفراد والمجتمعات في مختلف المجالات.

يُعد تنوع الأداء التمثيلي هو أحد العناصر الأساسية التي تعكس مهارة الممثل وقدرته على التكيف مع الأدوار المختلفة، وهذا التنوع لا يقتصر على تغيير المظهر الخارجي فقط، بل يشمل أيضاً القدرة على تجسيد الشخصيات بطرق متنوعة تعكس عمقاً نفسياً وثقافياً، مما يجعل الممثل يقدم مهارات مختلفة تزيد من إمكانياته الادائية.

ولما كان الأداء المسرحي محكوماً بالتنوع ابتداءً من الاغريق ولغاية يومنا هذا، فأن عصرنة الأداء المسرحي ينبغي أن تخضع لمفاهيم وتيارات واتجاهات معاصرة، ولعل أداء الممثل خضع بالأساس إلى تلك الرؤى المعاصرة، مما فرض على الحركة المسرحية عموماً والتمثيلية خصوصاً، لتقديم أداء مسرحي يتفق ومحددات التيار الذي ينتمي اليه.

ويجد فعل التنوع كشكل من أشكال التنظيم والتفاعل الإيجابي النشط مداه الارحب في المسرح من خلال الأداء التمثيلي الذي يُعد جوهر العمل المسرحي في صراعه الداخلي والخارجي، وليحقق وجوده الذاتي وحريته كفعل التنوع الذي يُعد من أهم معايير جودة الشخصية، والذي كان سمة ملموسة في الشخصيات التي تؤديها الممثلة المسرحية الأردنية (أسماء مصطفى ١٩٧٣م _) في تمردها وصراعها المصيري مع ما يدور في المجتمع من تغيرات واسعة، سيما أن تجربته المسرحية تمتد لأكثر من خمسين سنة.

إن الأداء التمثيلي لدى (مصطفى) يوفر كل مناخات العيش والتفاعل للشخصية، مما يغري بدراسة تنوعها، وعلاقة هذا التنوع بالبيئتين الداخلية والخارجية، وأساليب تحققه الفنية والجمالية والدلالية، الأمر الذي لم يلق الاهتمام المطلوب من لدن النقاد والباحثين، وتأسيساً على ما تقدم، يحدد الباحثان مشكلة البحث بالسؤال الآتي: **ما تنوع الأداء التمثيلي في تجربة أسماء مصطفى المسرحية؟**

أهمية البحث والحاجة إليه:

يُعد تنوع الأداء من المفاهيم المتعددة الأبعاد والإتجاهات فلسفياً واجتماعياً وثقافياً وسياسياً واقتصادياً، وهو إلى ذلك مفهوم فني وجمالي شديد الارتباط بالشخصية، ويشكل عنصراً جوهرياً في تكوينها وتغيراتها وتقلباتها الدينامية، ويتعرض البحث إلى هذا المفهوم كشفاً وتحديداً واشتغالاً، ولكونه مفهوماً مجرداً فلا يمكن دراسته بمعزل عن ارتباطه بالتمثيل، فأن البحث يقدم دراسة وافية لتنوع الأداء التمثيلي عند الممثلة (أسماء مصطفى) الذي تنعكس في الشخصيات التي تؤديها في عروضها المسرحية.

أما الحاجة إلى البحث:

فالبحث يعدُ جهداً معرفياً يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها والباحثين والدارسين والمهتمين بمجالات التمثيل المسرحي، بوصفه منجزاً يسهم في تسليط الضوء على الثقافة المسرحية عامة، والثقافة المسرحية العربية خاصة من خلال الممثلة (أسماء مصطفى) الذي أغفلها كثير من كتاب ونقاد ومؤرخي تاريخ المسرح العربي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: تعرف تنوع الأداء التمثيلي في تجربة أسماء مصطفى المسرحية.

حدود البحث:

الحد الزماني: (٢٠١٠م).

الحد المكاني: الأردن (عمان).

حد الموضوع: تنوع الأداء التمثيلي في تجربة أسماء مصطفى المسرحية.

تحديد المصطلحات:

أولاً/ التنوع Diversity

أ _ لغةً:

عرفه (الرازي) "أخص من الجنس وقد (تنوع) الشيء (أنواعاً)"[١]، وعرفه (الانصاري) "وهو أيضاً الضرب من الشيء... والجمع أنواع، قل أو كثر"[٢].

ب _ اصطلاحاً:

عرفه (صلبيا) بانه "يميز أنواع الجنس الواحد بعضهما من بعض، والتنويع يقتضي التركيب"[٣]، وعلاقه (الحسيني) هو "تمييز أنواع الجنس الواحد بعضهما من بعض، والتنوع يقتضي التركيب لأن تنويع الشيء هو تركيبه من أحد الموضوعات، ومن إحدى الصفات التي تناسب ذلك الموضوع"[٤].

ثانياً/ الأداء التمثيلي Acting Performance

أ _ لغةً:

عرفه (الانصاري) "إن لكل ذي حرفة. اداة: وهي الته التي تقيم حرفته. واداة الحرب سلاحها. ورجل مؤد، ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل اداة السلاح. وادى الشيء: اوصله، والاسم الأداء"[٥]، وعرفه (أنيس) هو "التأدية والتلاوة"[٦].

ب _ اصطلاحاً:

عرفته (الياس) "هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل"[٧]، وعرفه (حمادة) "هو أن يؤدي الممثل دوره المسرحي بطريقة طبيعية، دون أن يؤكده بالوسائل القولية أو الحركية المعروفة"[٨]، وعرفه (كارلسون) "يعني فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً"[٩]، وعرفه (عبد الحميد) "فن تحويل ذات الممثل إلى ذات الشخصية الدرامية. ويشمل التحويل الابعاد والصفات"[١٠].

التعريف الاجرائي لـ(تنوع الأداء التمثيلي): هو كل تغير يلحق بُعداً أو أكثر من أبعاد أداء الممثل، وينقله من حال إلى حال جديد، مختلف عن سابقه، يشير إلى قدرة الممثل على تقديم شخصيات مختلفة بأساليب وأشكال متنوعة، مما يعكس مهاراته الجسدية والصوتية عن طريق آليات تعتمد الصوت والايماءة والحركة، ليكون متنوعاً في أداءه التمثيلي.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

مفهوم الأداء التمثيلي

إن كل ما هو مسرحي يُعتبر بكل بساطة في الأيام السابقة له علاقة بالأداء، وكان المسرح أحد الفنون التي يُطلق عليها فنون الأداء، وهذا الاستعمال مازال قائماً، فما زلنا نطلق على كل حدث مسرحي خاص، أو رقصة خاصة، أو حدث موسيقي اسم الأداء، وأن هذه الفنون تتطلب وجوداً مادياً للبشر على قدر من المهارة والتدريب، وأن اظهارهم لهذه المهارات هو ما يطلق عليه اسم الأداء.

فمنذ نشوء فن التمثيل الأول وانسلاخه من جسد الإنسان كمبادرة واعية لمعالجة وتنظيم طقوس الزراعة والصيد والعائلة والجماعة والعشيرة، كان يحاول أن ينظم جسده في إطار البيئة، حيث يتمثّل ويمثّل البيئة في جسده، وفي الوقت نفسه كان يمنح صفات عقله وشعوره وحسه للطبيعة، ويعوض نقص الواقع وقدراته المحددة بالخيال والتخّيل، وهذا أسلوب اجهزته في الامتداد إلى ما لانهاية، ومع مرور الزمن يطور هذه الآليات من أجل التحكم في عملية توجيه المواضيع والمواقف، بأكبر فعالية وباقل الخسائر، وبما يتلاءم مع أسلوبه وهويته الخاصة، ويعتبر الممثل سليل السحرة، فالإنسان لم يفرض نمطه الثقافي وأسلوبه الخاص، إلا بعد أن بدأ يدرك

بشكل متدرج عقله، وشعوره، وجسده، بواسطة فرضية تمثل الآخر والطبيعة في جسده، ولم يستطيع تفعيل هذه الآليات وتنشـــيطها مع معطيات الطبيعة، إلا بالدخول معها في صـــراع حاد على جميع الاصـــعدة المادية، والروحية الملموسة، والمحسوسة(١١).

ولو عدنا إلى أصـل وجذور هذه المفاهيم أو الظاهرة كالأسـطورة، والطقس، والاحتفالات، والكرنفالات، والاعياد، والالعاب الشـــعبية، ودرجة اتحاد المؤدي بالمتلقي بعيداً عن الفصـــل التقليدي بينهما، وعلاقة ثقافة الأداء التمثيلي بالممارسة اليومية، حيث بعد أن كانت الثقافة وحدة في جسد واحد، انفصلت وتشتت إلى اجزاء منفصـلة بحواجز بين المؤدي والمتلقي، بين صـالة العرض والخشـبة، لذلك ظهرت جميعها تصـب إلى عودة الديناميكية للمسرح بعد أن تحولت إلى استاتيك، "لقد سارت الدراما من قطب الديناميكية إلى قطب الاستاتيكية. لقد نشـأ الفن الديونييس للدراما الكورالية من الطقوس التي كانت تقدم فيها القرابين. ومن ثم بدأ عملية انفصـال عناصـــر الفعل الأولى ... الانتباه كلياً ويصـــبح مصـــيره التراجيدي مركزاً للدراما. ويتحول المتفرج في الفعل المقدس إلى متفرج أمام "فرجة" احتفالية"(١٢).

وإن "الأصـل في التمثيل هو ميل الشـخص إلى ترك شـخصـيته الذاتية، والتحول إلى شـخصـية أخرى غريبة عنه ومن ثم تجســـيد حياتها الداخلية بالقول والفعل معاً، وهذا ما يجعله فناً، أي ما يرفعه من مدارج المحاكاة الغريزية أو التقليد، وأيضـــاً من مضـــمار اللعب، وأن كان هذان – بالتحديد – هما ما يشـــكل التربة الملائمة لنمو بذرة " الحساسية التمثلية "، فالتمثيل هو محاكاة أو لعب مفارق لذاته"(١٣).

والممثل لا يترك جســـده نهائياً، وإنما يتمثل الآخر في عالمه، أي تكوينه العقلي والشـــعوري والعاطفي لتنظيم موضـوعه مع معطيات العالم، أو محاولة لفهم الآخر في حقل الصـراع الاجتماعي والسـياسـي بينه وبين الآخر، وهذا هو الاختلاف الجوهري في استخدام هذه الأدوات، أو الأجهزة، أو المنظومات، بين طريقة وأخرى، ومنهج وآخر، من حيث ترتيب الاوليات للعقل والمشاعر والاحاسيس، فـــ"الدنيا كوميديا لمن يفكر – وتراجيديا لمن يحس"(١٤)، وهكذا فأن فن الممثل لم يبق داخل حدود عالم المسرح، بل بدأ ينفتح على العلوم الأخرى.

ويؤكد الباحث (صـــالح ســـعد) في كتابه (الأنا والآخر ازدواجية الفن التمثيلي) أن "الأنا Ego هي الإنسان العادي الموجود الآن هنا يعاني النقص والفقد والغياب. أما "الذات" Self في ضـوء تمييزات يونج فهي ما نطمح إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، حالة مســـتقبلية عندما تتحقق تتحول إلى "أنا" ناقصـــة نســـبياً، ثم إنها تعاود الصـــعود مرة أخرى على مدراج الكمال. وهكذا يفعل الممثل: يخرج من "أناه" الناقصـــة ويتحرق شـــوقاً للوصـــول إلى "ذاته" الكاملة"(١٥)، ولعل هذه العلاقة البحثية بين عالم الممثل والعلوم الأخرى، أصبحت ضرورة لتقليص المسافة بين الوسط المسرحي والوسط الاجتماعي.

وحتى في أكثر حالات الأداء التمثيلي، تكون عملية الفصل أو التصنيف لتميز مواصفات أحداهما عن الأخرى، ولكنهما في الواقع لا يشـتغلان إلا معاً وفي وقت واحد على بعضـهما، فالتلقي يطور أسـلوب الأداء

التمثيلي، والأداء التمثيلي يطور ويعالج التلقي، فان "كل حركة يقوم بها الشخص المتحدث، باليد أو بالجسد بوعي منه أو بدون وعي منه هي شكل من التوصيل كالممثل، يجب أن أكون على علم بهذا، أنها مسؤوليتي. وانتم "ويقصد بها المتلقين" أيضاً عليكم ان تقوموا بدور نشط، لأنه ضمن سكوتكم وسكونكم يختبئ المكثف الذي يرسل عواطفكم الخاصة عبر فضائنا، مشجعاً لي بلطف ومعدلاً لي أسلوبي في التحدث"(١٦).

وهذا ما يعرفه المؤدي المحترف بحساسيته العالية، وأن اشتغال الأداء والتلقي بشكل دقيق وفي وحدة واحدة، هو الذي يخلق اللحظة الدرامية أو الأداء الدرامي، ويصنعها بطريقة ماهرة. وأن أكثر الممثلين مهارة هم أكثرهم قدرة على خلق التوازن بين عملية الأداء والتلقي في صناعة تلك اللحظة التي نسميها التجربة المشتركة لاكتشاف الذات.

وإن أغلب محاولات انثروبولوجيا المسرح، كانت تتجه نحو إيجاد المبادئ المشتركة المتشابه بناءً عليها يتم بث وإيصال التجارب الخاصة، ويكمن جوهر الدراسات الحديثة لأنثروبولوجيا المسرح في طغيان التصور المادي والفيزيائي المشترك بين البشر لتنظيم وتوسيع حركة الإنسان وطاقته، ولتحديد القوانين التي تحدد حركته، ومجال هذه الحركة لتنظيم الفضاء الاجتماعي أو المشهد الاجتماعي، أي دراسة السلوك في المشهد الاجتماعي باعتبار الجسد قدرة على الإنتاج وأداة في نفس الوقت وبواسطته يتم تحويل "الطاقة الفاعلة في الزمان إلى خطوط ممتدة في الفضاء"(١٧).

وهكذا فأن الأداء التمثيلي والحاجة الدرامية ليسا شيئاً منعزلاً عن حاجاتهما اليومية ومتطلباتهما المعيشية، لتكيف معطيات الحياة ومتغيراتهما المستمرة، إنما كانا في صميم عملهما اليومي للتحكم بهذه المتغيرات والمعلومات قبل أن يقنن (ارسطو) هذا الأسلوب كظاهرة اجتماعية خاصة بالمسرح والدراما.

وفي كل الحالات يصبح الأداء التمثيلي الوسيلة لاختبار الحدود التقليدية وتخطي تلك الحدود، بحيث يتصدى في نفس الوقت للأعراف الفنية والاجتماعية، أي لا تبقى في حدود المسرح والفن فقط، فالأداء التمثيلي في صورته هو منطقة التماس بين الدراما والمجتمع، وعند محاولة فك الغموض الذي يتعلق بأعراف الدراما، فان الأداء التمثيلي يقوم بفك الغموض الذي يكتنف الاعراف الاجتماعية التي تنظم السلوك وتحتويه بعبارة أخرى، فان التواصل لفهم الواحد منهما يؤدي لفهم الثاني، وهذه هي حاجة الباحث للنظر في مسالتي الدراما والمجتمع، فالأداء له علاقة اذاً بذلك المدى الهائل من الانشطة الاجتماعية من الفلكلور إلى سلوك التجمعات، وإلى المراسيم، وإلى نواحي أخرى من الحياة العادية، وكذلك له علاقة بالهويات القومية، فعلاقة الأداء بالمسرح والدراما بدأ يثير أسئلة لدى الباحثين، ومن أهم هذه الأسئلة التي تتعلق بذاتية الأداء التمثيلي(١٨):

من يتحدث أو يقوم بالأداء؟

وبالمكان ... في أي موقع أو أي فضاء؟

وبالمتلقي ... من يشاهد؟

وبالاشراف ... من يقوم بالتحكم في العمل؟

وبالتقاليد ... كيف تتولد المعاني؟

وبالسياسة ... ما الموقف الايديولوجي الذي يساند أو يعارض؟

وكل هذه الاسئلة تكمن في أجساد وأفعال المؤدين، وهذا ما يفسر "النص الاجتماعي للجسد"[١٩]، وهذه الأسئلة ستعيد النظر بمفهوم الأداء التمثيلي في الألفية الثالثة، نتيجة للتحولات الجدية ولمعطيات الحياة الجديدة على اعتبار الأداء التمثيلي وسيلة كبيرة لاكتشاف المعنى، وخلق المعنى، وتبادل المعنى.

ويمكن تقسيم أداء الممثل إلى قسمين، يتمظهر من خلالهما أدائه التمثيلي، وهما (الصوت والجسد)، وكالآتي:

أولاً/ الصوت:

من بين ثلاثة أنواع من الأصوات التي تشكل مجموعة الانساق المسموعة في العرض المسرحي، ينفرد الصوت البشري الطبيعي (صوت الممثل)، عن طريق جهاز الصوت "وهو الآلة التي بواسطتها تخرج الأصوات وتمثل تمثيلاً صحيحاً"[٢٠]، بأنه الأكثر تأثيراً بالمتفرج، فضلاً عن كونه معنياً بإيصال رسالة العرض بطريقة مباشرة، تتصل بعملية الإدراك والفهم لدى المتفرج.

ولتحديد العلاقة بين صوت الممثل والمعنى نستطيع ان نعد صوته هو الجانب المادي للإشارة اللغوية، اما المعنى فهو الجانب المفهومي لها، فكل اشارة لفظية مؤلفه من الصوت والمعنى او من الدال والمدلول' بخلاف الصوتين الاخرين حيث تهتم الموسيقى بتعزيز الجانب العاطفي وزيادة عملية التأثير النفسي، في حين تسهم المؤثرات الصوتية (خارج الممثل)، بالاستعاضة عن الكثير من الأصوات التي يصعب تواجدها بشكل مادي على الخشبة والصوت الذي ينطق به الممثل، هو مجموعة معقدة من الدلالات تشتمل على دلالات النص المسرحي مضافاً أليها دلالات متوارده أثناء العرض[٢١].

وعليه فأن الممثل لا يستطيع أن يفّعل الجانب التأويلي ضمن إطار النسق اللساني، وإنما ينصب اهتمامه على الجوانب المتصلة به والمصاحبة له، وهذا يجري بحثه بالنسق الآخر، وهو النسق شبه اللساني.

ثانياً/ الجسد:

إن لغة الجسد هي لغة عالمية لأنها تتجاوز في الفهم والإدراك نطاق المحلية والاقليمية والجغرافية، إلى مديات أوسع لتشمل معظم أرجاء المعمورة، وهي تختلف عن اللغة اللفظية التي قد لا تتجاوز المحلية أو القومية، فعلاقات الجسد أبلغ في التعبير عن الظواهر التي تخص الإنسان، أما الكلمة فيمكن لها أن توضح المشاعر بشكل أكبر، ولكون الجسد يدرك بصفته ظاهرة بصرية، لذا يمكن معرفة لغته بوصفها وسيطاً للاتصال من خلال استخدام رموز ايحائية، إضافة إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالته، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد

ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، أما إذا اضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة، فأنها تكون لنا دلالة اجتماعية أو فكرية، تتحدد بين الأشكال المجتمعة، فتتكون الدلالة "حالما كان هناك جزأن أو اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً"(٢٢).

والجسد هو محور إدراج الإنسان في نسيج العالم والمرتكز الذي لابد منه لكل الممارسات الاجتماعية، فالإنسان يعي ذاته عبر الجسد الذي يكون عامل تفرد في المكان والزمان، وهو الأثر الملموس أكثر من غيره للشخص الفاعل، وهو يكتشف جسده في الوقت نفسه الذي يكتشف فيه نفسه، ومن ثم تتحدد علاقة هذا الجسد بالمحيط الاجتماعي، فالجسد بناء رمزي، ومن هنا منشأ عدد لا يحصى من التصورات التي تسعى لإعطائه معنى(٢٣).

وهذا ما يضع الجسد في مقام الصدارة بالنسبة للعلامات البصرية، من خلال تعبير الممثل الذي يتشكل بالجسد والمظهر الخارجي له، وتزداد أهمية جسد الممثل كلما تحررت خشبه المسرح من الاشكال المعمارية الثابتة والتقليدية، ويمكن للجسد أن يفوق في شعره، شعر الكلمة المنطوقة.

تبقى جميع المحاولات وما سبقتها، تكشف للباحثين السعي الواضح لأغلب المسرحيين والباحثين الذين شكلوا ظاهرة كبيرة في تجاربهم ودراساتهم وتدريباتهم في المسرح المعاصر، كانوا يسعون إلى التخلي عن تقاليد الأداء التمثيلي المقنن، لصالح أداء الحياة ذاتها، لصالح دراما النفس ذاتها، لصالح الأداء التمثيلي المتخفي داخل جسد الإنسان في نقطة التقاء الجسد بالذهن، الجسد بالمشاعر، الجسد بالمسافة القائمة بينه وبين الآخرين.

المبحث الثاني

تنوع الأداء التمثيلي في المسرح العالمي

الإنسان بطبيعته ميال غريزياً للتمظهر والتشخيص والتقليد لأي فعل درامي يجري أمامه أو يكون بحاجة للقيام به، وذلك ما اثبتته الرسوم التي حفرها الإنسان على جدران الكهوف، وكيف كان يعالج صراعه مع الحيوانات وترويضها أو قتلها أو السيطرة عليها، وهكذا يمكن القول: إن فكرة التمثيل موجودة لدى البشر منذ بداية الحياة، وهم يعبرون عن نواياهم وأفكارهم، وأن كان ذلك بشكل بدائي غير منظم.

وأكد الإغريق على ترسيخ وتعميق الفعل التمثيلي الدرامي وبروز ظاهرة الأداء التمثيلي وتحوله من الصيغة المعتمدة على السرد الحكائي أو الروائي للأحداث إلى صيغة التعبير، والتي تأخذ تقنياتها من طبيعة الصراع بين الشخصيات المؤدية والمجسدة في مكان العرض المسرحي، فكانت هناك تقنيات محددة لحركة جسد الممثل تفرض عليه الشدة والقوانين التي أسس من اجلها أسلوب العرض (الطقسي الاحتفالي) والتي تضع الممثل في اشكال العرض البصرية والسمعية كونه جزء من البيئة العامة التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي، وبعدها وعند ايجاد أبنية المسارح "قد اهتدوا إلى طريقة الصوت الجهوري والالقاء المفخم والحركة الاسلوبية

لتتلاءم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون بها"[٢٤]، ومن اهم تقنيات المسرح الاغريقي بالدرجة الأولى هو الاعتماد على النوع الخطابي والانشاد في الإلقاء والأداء الصوتي، إضافة إلى الحركات والخطوات الواسعة والقليلة في الأداء الجسماني.

وقد أثر شكل فضاء العرض المسرحي الاغريقي في أسلوب وأداء حركة الممثل، "فحركة الممثل القادم من الباب الوسطي لبناية المنظر المسرحي الاغريقي تختلف بمعناها عن حركة جسد الممثل القادم من أحد البابين الجانبين ذلك ان الباب الوسطي يكون لدخول الشخصيات المرموقة مثل الملك"[٢٥]، والممثل الاغريقي كان يعتمد على الخطاب اللفظي أكثر مما يعتمد على حركة جسده، حيث كان صوته معبر على انه ليس إنساناً اعتيادياً، وانما صوت الشخصية التي يمثلها، معتمداً بذلك على قدراته التعبيرية لأداء تلك الشخصية وانفعالاتها أمام الجمهور، وتأتي تنوع حركاته وخطواته وفق معايير الشخصية وحسب ثقلها وبعدها وقربها من الإنسان العادي.

أما تنوع الأداء عند الرومان، فقد أضافت تقاليد تقنية معينة في رسم وأداء أدوار الشخصيات تلك التي حددها (بلاوتس، تيرانس، سينكا)، تتباين في أدائها وتوظيف مهامها التقنية والتعبيرية بين أعمال كل من الثلاث، ويذكر أن الرومان اشركوا النساء في التمثيل، ورفعوا الاقنعة عن وجوههم، عدى ممثلو البونتومايم (التمثيل الصامت) احتفظوا بالقناع وغلب الطابع الاستعراضي الكوميدي، وظهرت عروض المهازل التي تعتمد على آليات الممثل الصوتية والحركية، وهذا النوع من الفن (التمثيل الصامت) يتطلب من الممثلين رشاقة، وحركة بهلوانية في إيقاع موسيقي متناغم "يلبس الممثل في قدمه جرساً أو صنجاً ليؤكد وحدة الايقاع على طول مساحة العرض المقدم فيخلق بذلك جوا مبهرا للمتفرج"[٢٦]، فالحقبة الرومانية تركت ادواراً أداها الممثلون بمتعة واصالة، تعتمد على تقنياتهم الذاتية من تلون في الصوت وخفة في الحركة موازية لإيقاع العرض المسرحي الذي يمتاز بدقة ورشاقة.

أما في عصر النهضة الذي بدأ في إيطاليا، انتقلت العروض من فناء الحانات المغلقة إلى المنصات المفتوحة، حتى يعطي مساحة واسعة من أجل الأداء الصوتي والجسدي، كون الأداء التمثيلي سابقاً في (الحانات) كان ينصب على الحوار أكثر منه على الفعل الحركي بسبب تقيد الحركة من قبل الجمهور، وهذا التطور في العمارة المسرحية الايطالية أعاد التمثيل إلى جذوره الرومانية القديمة، حتى ظهر نوع جديد من التمثيل قدمته فرقة الكوميديا (دي لارتا)، والممثلون المشتغلون في هذا النوع هم محترفين تكون مهمتهم امتاع الجماهير، ويعتمدون على فكرة بسيطة من غير نص مكتوب، فيقومون بارتجال الحوارات وتطويرها وتعقيد الاحداث، فكانت هذه الشخصيات نمطية محددة، فالممثل يعتمد على الحركات البهلوانية والايماءات المضحكة، والالقاء يعتمد على التنوع في الطبقات الصوتية والنبر الصوتي وفقاً للتنوع والمشاعر، وهذا النوع من التمثيل يعتمد اعتماداً كلياً على قدرات ومهارات الممثل الفردية وملاحظاته ونضج خياله، فهو بالأساس يجب أن يكون

محترفاً ومن الطراز الأول، اما في انكلترا حيث العرض يتم في الفضاء المكشوف ما ساعد على اجراء تغيير طريقة الإلقاء المصاحبة لموسيقى نبرة الكلمة الشعرية مع الاحتفاظ بالصفة الخطابية، حيث كان المسرح على شكل مربع أو مثلث ممتد إلى وسط الجمهور، مما جعل الممثل له تأثيرات قوية في المتفرجين، لوجود علاقة مباشرة معه، فهو يقف وسطهم ويتكلم بسرعة وبصورة طبيعية، وكان يتحدث إلى الجمهور نفسه، كون شكل خشبة المسرح وامتدادها إلى الجمهور تساعده في ذلك لقربها منهم(٢٧).

ويذكر أن المؤلفين كانوا يقومون بإدخال ارشاداتهم للممثلين ضمن نصوص مسرحياتهم على شكل توجيهات في كيفية استخدام تنوعات الصوت والجسد، كما في مسرحية (هاملت)، حيث يقوم (هاملت) بتوجيه ممثلي فرقته لأدائهم في التمثيلية التي تقدم أمام عمه الملك (تمثيل داخل تمثيل)، وانتقل المسرح على هذه الشاكلة في فرنسا، حيث الفضاء المفتوح من ملاعب التنس، وتخطيط المسارح على أطرافها، حتى كان الجمهور يجلس على طرف خشبة المسرح ليكون الممثل قريب منه، "وكان الممثل يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار لخلق الصورة، لان حركته مكبلة بسبب جلوس الشباب في الساحة وعلى الخشبة"(٢٨).

ويرى الباحثان أن تطور تنوع الأداء التمثيلي رافقت الفترات الزمنية اللاحقة، المتمثلة في الكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى الالتزام بالوحدات الثلاث، إلا ان المذهب الرومانسي ابتعدوا عنها ليتواصلوا عاطفياً مع الجمهور، وذلك عن طريق حركة الممثل والايماءة الواسعة، والشغل المملوء صوتياً بالإلقاء المفخم وصولاً إلى تفسير النص، إلى أن ظهرت الأساليب التمثيلية الحديثة المتمثلة بالواقع الحياتي.

وفي القرن الثامن عشر كثرت التنظيرات حول أداء الممثل، وخاصة ما يتعلق بالشكل الظاهري للممثل، فنرى أن الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو ١٧١٣_١٧٨٤م) في تنظيراته يؤكد على ذكاء الممثل، وقدرته على محاكاته كل شيء، وأن يكون عديم الإحساس، ويقول: "ان الممثلين يحاكون الطبيعة عامة وهم أقل الكائنات احساساً لأنهم وهبوا خيالاً خصباً ورأياً سديداً وذوقاً رقيقاً اصيلاً كما انهم يصلحون لأشياء شتى فهم لا يتأثرون تأثراً شديداً في دخيلة نفوسهم، لانهم مشغولون بالنظر..."(٢٩).

ويطلب (ديدرو) من الممثل أن يبتعد عن الإلقاء المنغم، وعدم اعتماده على المؤثرات الخارجية وغير مبالغ في أداءه، وأن يكون أكثر حياتياً في تقديم الشخصية، كما يركز (ديدرو) على شغل الممثل الايمائي، كونه فناً أصيلاً، وعليه أن يكون مرافقاً للحوار الذي يكتبه المؤلف، وترك (ديدرو) حق التصرف للممثل فيما هو مكتوب "هناك من النقاط ما ينبغي تركها تقريباً الممثل فهو الذي يتصرف في المشهد المكتوب ويكرر بعض الكلمات، ويؤكد بعض الافكار ويحذف منها ويضيف اليها"(٣٠).

اقتربت نظريات تدريب الممثل من الحياة في المرحلة الواقعية التي بدأت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث سميت بالمنهج أو الاتجاه الواقعي، الذي يركز على سلوك الممثل في أداءه للدور الشخصية، هذا ما أدى إلى البحث في تقنيات الانفعال الداخلي وعلاقتها بالشكل الظاهري، لكي تعطي التبرير للمشاعر

الشخصية التي يؤديها الممثل، "فاذا وفقت بين العمليات الباطنية كلها وبين الحياة الروحية والجسمانية التي تمثلها فان ذلك هو ما يسمى بالحياة في الدور"[٣١].

ويعد المنظر الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي ١٨٦٣_١٩٣٨م) هو أول من نظّر ووضع أسس علمية للتدريب وإعداد الممثل في الاتجاه الواقعي، حيث قام بتنظيم أداء الممثل الفني والتكنيكي في نظام متماسك، ولهذا الغرض أسس (ستوديو الممثل) في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على تنشيط اللياقة العقلية والبدنية والنفسية ليكونوا جاهزين في استحضار تقنياته الانفعالية الداخلية، وكذلك تنمية تقنية الصوت والحركة والارتجال من أجل ادراك الأحداث الدرامية ومعرفة هدفها مستعيناً بالظروف المحيطة من خلال الذاكرة، حيث على الممثل أن يعرف "الشخصية التي يحاول ان يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح، ويجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي تسبق احداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب عليه ان يكون قادراً على الافادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة ايجاد الحدث الحالي، الذي يرشح عن طريق الظروف، ويحدده"[٣٢].

وتعتمد طريقة (ستانسلافسكي) على الفعل الداخلي الذي يعكس ويبرر سلوك الشكل الخارجي، فالممثل عنده يجب أن يعيش الشخصية، الفعل الباطني حسي وشعوري وهو الدافع الذي يوجه السلوك الظاهري يقترب من الحياة "ان الفعل الداخلي عند الممثل يؤدي إلى فعل سلوكي خارجي في الاندماج أو التقمص"[٣٣]. لذا على الممثل أن يستحضر في ذهنه معظم المشاعر التي يتصورها في مخيلته حول كل جزء من اجزاء الدور حتى يصل إلى أدق التفاصيل، لان المشاعر التي يستخدمها الممثل من تجاربه الواقعية، ويقوم بنقلها إلى الشخصية (الدور) تلك المشاعر هي التي تعيد الحياة والصدق، وتجعل المشاهد يؤمن بها ويتأثر بمواقفها.

وتأتي تجارب المخرج الإنكليزي (بيتر بروك ١٩٢٥_٢٠٢٢م) مكملة بتجارب المحدثين بالتيارات المسرحية المعاصرة، وقد أثرى المسرح بالكثير من التنويعات الإخراجية والتقنية بأساليب التمثيل مؤكداً على سياق الحدث والحركة، وذلك من خلال رحلاته الكثيرة وتعرفه على مجتمعات وجمهور المسرح الشرقي والافريقي، إضافة إلى المسرح الأمريكي اللاتيني.

لقد مرت تجربة (بروك) المسرحية بعدة مراحل، إلا أن أكثرها كانت مرحلة (المسرح الطقسي) الذي يعود إلى نشأته الاولى الطقسية، وكان متفقاً من حيث المبدأ مع (كروتوفسكي ١٩٣٣_١٩٩٩م) في موضوع التجديد وتغير امكنة الفضاء المسرحي وعدم التكرار، لأنه في راي (بروك) التكرار يقتل الفنان من الناحيتين الحركية والتقنيات المرافقة بما اختيار فضاء العرض، وقدم (بروك) عدداً من التقنيات بتجاربه المختلفة متعرفاً على مؤثرات الفضاء المسرحي على المتلقي، فقد قدم عروضه في مسارح متنوعة تقليدية، بنايات قديمة وفي الهواء الطلق، حيث قدم عرضه الأخير الاسطورة الهندية (المهابهارتا) في مقلع حجري، حيث يقول (بروك) عن هذا الفضاء المفتوح: "انه مكان بكر من أي ماضي مسرحي أو تاريخي ... كنا نبحث عن مكان لا يكون محدداً أو

مرتبطاً بزمن أو بلد ولكنه يسمح بتذكير حر بالهند"[٣٤]، وقبلها قدم مسرحية (اورجست) في وسط المقبرة الملكية في إيران، وكذلك قدم مسرحية (اجتماع الطير) في بناء للهياكل أمام جمهور من العاملين في حديقة عامة، أداها ممثلون ينتمون إلى أمم سبعة[٣٥]، لقد كون (بروك) منهجاً خاصاً به معتمداً على أساليبه ممن سبقوه (ارتو) و(برخت) و(كروتوفسكي)، وعمل مع الكثير من المخرجين، وكان يؤكد على العلاقة بين الممثل والمتلقي، وهدفه الأساس أن يقضي على الأداء الظاهري للممثل (الحركات اللازمة) أي الحركات الميكانيكية الآلية منتهجاً أبسط العناصر وأكثرها ايصالاً من الممثل إلى المتفرج في فضاء مفتوح، "ولعل هذا هو السبب في التجائه إلى بعض القرى الافريقية خلال أعوام ١٩٧٣/٧٢ سعياً إلى الالتقاء لجمهور تلقائي تتوفر لديه القدرة الغريزية على الخروج من الواقع إلى الخيال"[٣٦]، حيث كان يدرب ممثله على كيفية تمكنهم في التنوع من شخصية لأخرى خلال ثواني أو لحظات، أي أن يلعب الممثل مشاهد عدة ومختلفة في وقت واحد، "والأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة وغير منتظم، او بمعنى اخرى هو اداء للحظات او ومضات غير مترابطة وغير منتظمة ..."[٣٧]. وبهذا يكون (بروك) قد كسر المنهج التقليدي في انتقال الممثل المتسلسل من انفعال إلى آخر، فكان (بروك) يطلب من ممثليه أن يشعروا بتنوع الانفعالات في آن واحد.

ويرى الباحثان أن التجارب المسرحية المعاصرة قد استنبطت من مدارس الأولين في المسرح منتجاً فنياً مسرحياً مركباً جديداً، يوفر على المتلقي الكلمة المسموعة، مكتفياً باللغة البدائية عند الإنسان، وهي: الإشارة، والإيماءة، والرمز، وحركة الجسد، متداخلاً بفضاء مفتوح مع المتلقي، واحساساً وشعوراً مشتركاً يجمع الثقافات كافة في مكان واحد، وعرض بصري يكون فيه الممثل أداته الأساس بكل ما يمتلكه من تقنيات صوتية وجسدية متنوعة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. يرتبط التنوع بمفهوم تحقيق الذات وتأكيدها وانسجامها مع المحيطين الداخلي والخارجي.
٢. يحدث التنوع نتيجة محصلة أو مسيرة فكرية ونفسية طويلة تدريجية في وعي الشخصية.
٣. إن فعل الأداء ليس خاصاً بالمؤدي، وإنما هو حالة مشتركة لكل الناس لتجديد ذاتهم بصورة أبدية، وليجعل التجربة المشتركة أكثر غنىً وحيوية.
٤. إن أكثر الممثلين مهارة هم أكثرهم قدرة على خلق التوازن بين عملية الأداء والتلقي في صناعة تلك اللحظة التي نسميها التجربة المشتركة لاكتشاف الذات الاجتماعية.
٥. الأداء حالة خاصـــة لا يرتبط بالمســـرح فقط، إنما يرتبط بالأداء الاجتماعي، ولا يبقى في حدود الأفكار والنظريات، إنما ينتقل إلى مرحلة حاسمة ومرتبطة باتخاذ قرار، ولكن ليس عوضاً عن شخصية أخرى.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً/ عينة البحث: اختار الباحثان مسرحية (سُليمى) سنة ٢٠١٠م بالطريقة القصدية وذلك لتميزها في تنوع الأداء التمثيلي لدى الممثلة (أسماء مصطفى)، فضلاً عن مشاهدة الباحثان للعرض المسرحي عن طريقة الرابط.

ثانياً/ منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة وذلك لتماشيه وهدف البحث.

ثالثاً/ أداة البحث: اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن ذلك ما حدده الباحثان من رؤى ومرجعيات تلمساها من خلال القراءة الاستطلاعية لعينة البحث.

رابعاً/تحليل عينة البحث:

مسرحية (سُليمى)[٣٨]

توليف وإخراج أسماء مصطفى سنة العرض: ٢٠١٠م

أولاً/ المتن الحكائي:

تتناول مسرحية (سُليمى) قضية الإنسان منذ خروجه من رحم أمه وعودته ثانية للموت الأزلي (من الموت إلى الموت)، وما في هذه المسيرة من متناقضات كالحب، والعشق، والقوة، والضعف، والحرب، والسلم.

يتمسرح هذا النص بين صوفية (الحلاج) ووجودية (محمود درويش) في جداريته و(لاعب النرد) و(في حضرة الغياب)، ويطرح أيضاً الأسطورة الإغريقية (أنتيجونا) المرأة التي رفضت الخضوع لأوامر عمها (كريون) في عدم تشريف أخيها الميت بدفنه، من هنا تفجرت أزمة لا بصرختها ضد الظلم والتجبر، وهي حبيسة في نفق مُظلم عقاباً على ما فعلت، فكرامتها أبت إلا أن تقدم نفسها ضحية وعشقاً للموت فانتحرت.

فهكذا يحمل هذا العرض في طياته العديد من الاشتغالات المسرحية التي ترتبط بفكرة الموت، ورفض (سُليمى) للظلم والتعسف، وبقيت تنادي بالحب لأنه الاستمرار المنطقي للعيش السعيد، وفي مقولتها: (ولدت لأحب لا لأبغض).

ثانياً/ تحليل العرض المسرحي:

تحمل مسرحية (سُليمى) دعوة صريحة للحب والحياة والأمل في زمن تكثر فيه الحروب والأزمات والمكائد والضغينة، ويتكون هذا العمل المسرحي من ثلاثة أزمنة مختلفة لثلاثة أشخاص هم: (أنتيجونا) و(عمها) و(حبيبها)، عاشوا صراعاً مع الموت بطريقة مختلفة، إضافة لفلسفة الموت عند (الحلاج) والراحل (محمود

درويش) بصفته صاحب فلسفة وجودية تمحورت حول كيف تعامل مع الموت وخاطبه بقصيدته (لاعب النرد) التي كتبها في أيامه الأخيرة، مقاربة للمصير البشري وممزوجة بتأثيرات فكرية فلسفية ووجودية لها تعبير في الموروثات الشعبية والأسطورية، كما تناولت مقطوعة من الحلاج (نسيم الريح)، والثلاثة ذهبوا باختيارهم لقدرهم، فيجب أن ننتصر بترك أثر في الحياة، ويعتقد منتجو العرض، كما فعل (درويش) أنهم هزموا الموت وينتظرون الحياة الأبدية، وسط سؤال يبحث عن إجابة حول أيهما أقسى الموت أم الأبدية؟، لا سيما يحدث التنوع نتيجة محصلة أو مسيرة فكرية ونفسية طويلة تدريجية في وعي الشخصية أو لا وعيها رغم انبثاقه فجأة.

إن الفنانة (أسماء مصطفى) قد صاحب أداءها تنوع واضح من نص إلى آخر بحسب المرجعيات، كونها تؤمن بان التنوع له علاقة بالذات وتأكيدها وانسجامها مع المحيطين الداخلي والخارجي، فعندما تناولت شخصية (أنتيجوني) وتمردها على الحاكم الطاغية، صاحب السلطة الدنيوية وحرمانها من حقها في دفن أخيها، استناداً إلى قوانين العدل التي فرضتها الآلهة وحرمانها من حقها في الحب.

ومن هنا، قامت (مصطفى) بمسرحة الشخصية والنص وربطهما بثلاثة عصور لثلاث شخصيات تناولت وعالجت فلسفة الحق والجمال والحب، واستبدلت شخصية (أنتيجوني) بـ(سليمى) وربطتها مع أشعار (درويش)، وحملت (سُليمى) مطالبتها بالحب وفلسفة الحب والجمال لدى (درويش) والعلاقة الجدلية بين الحب والكره والحياة والموت والحرب والسلم، إذ يتحرك الحس الدرامي في الأداء باتجاه ما ينبغي أن تكون عليه الحياة، لأنه يتضمن عنصر المعالجة والتكيف، ولا يثبت على ما هو كائن بالفعل.

وتشير (مصطفى) إلى أنها استبدلت شخصية (هيمون) حبيب (أنتيجوني) بـ(بنسيم الريح) لدى (الحلاج) الذي تطرق إلى فلسفة الحب والموت في زمن آخر، وشخصية (كريون الطاغية) وشخصيات لها أبعاد اجتماعية ونفسية وجسدية، كما وحاولت (مصطفى) في الاشتغال على هذه التجربة الاعتماد على النص الممسرح من (أنتجوني)، فالتنوع حول الكينونة للشخصية ويُبقي بنية الشخصية في حالة توازن، طالما أن التنوع يحدث داخل البنية الداخلية للشخصية.

إن الاداء العالي والمتقن للممثلين في هذا العرض، قد جعل مستويات التشكيل البصري تتوضح عبر الأداء الذي كشف بدوره عن جماليات المكان، وهذا ما يحسب للمخرجة والممثلين معاً، كون الكثير من العروض تتعكز على الجو الذي يضفيه سينوغرافيا العرض، ثم يأتي الأداء مكملاً له، لكن هذا العرض تميز بتواشج جميع مفردات العرض السمعية والبصرية لتشكل معاً دلالات تراتبية متناسلة تعتمد السبب والنتيجة للوصول إلى معنى مفتوح للتأويل، فدلالات العرض تقترح من بيئة المكان وهي تلامس الواقع المفترض للنص ثم تغادره باتجاه الظاهرة الاجتماعية للواقع الموضوعي لزمن العرض، فالمتفرج لم يلحظ علامات دخيلة أو مستوردة من خارج بيئة العرض، لكنها قد فعلت لتشمل ارتحال العلامة عبر الأزمنة وبالتالي امكانية إسقاطها على معطيات وظروف

المرحلة الراهنة للعرض، فالمؤدي يحول العالم الذهني والعصبي إلى سلوك ويحول تراكم العمليات الداخلية إلى فيزياء وشغل منتج.

فالمعنى في الأداء لا ينتقل بما يحمله الحوار بقدر ما يضيفه الممثل على الحوار من تلوينات تبرز معاني على حساب أخرى، والممثلة (مصطفى) تعمل على وفق هذا المنطق من خلال تنوعاتها الصوتية والجسدية والراقصة، فكان هناك تناغماً واضحاً بين المنظومة التمثيلية التي ميزتها في غالبية عروضها المسرحية.

لذا فأن (مصطفى) تجنح لإضاءة الباطن عبر الظاهر باستخدام الرمز الذي لا يكون له معنى الا بناءً على وجود قواعد تحكم استخدامها، ومن ثم تكون هذه القواعد هي المسار الذي ينبثق من الرمز، فاشتراطات التأويل المعتدل تتطلب السير ضمن قواعد الأعراف السائدة، لكنها لا تنتهي بأحادية المعنى وجمود الدلالة والتأويل الجمالي لأداء الممثلة، قد كسر الحواجز التي تقف بين شخصياتها الثلاث، فيتحول جسد الممثلة إلى شعلة ملتهبة من الاثارة، عن صد هذه التأثيرات المباشرة، وبالتالي يتحول إلى لعبة، فيصبح لزاماً عليه ان يجر إلى الشرك، فقد كانت اللمسة هي الصعقة التي سارت باتجاه تكوين رد فعل تأويلي لما تظهره وتخفيه الشخصية من مكبوتات اختزنت في جسد متهالك، فيستطيع المتفرج تلمس رغباتها العارمة في الارتقاء بالجسد إلى حالته الطبيعية، وفصلها عن المرجعية السياقية للتعبير عن الافكار ذات الازاحة الجمالية عن التقليدية في الطرح.

ثم يصل العرض إلى مرحلة من الصراع تتطلب أن يتفرد أحد الأقطاب في السيطرة على مجريات الأحداث، فيمثلان الفكرة وتجسيدها وعادة ما تكون للفكرة طرق ووسائل متعددة للتعبير، فضلاً عن كونها تتشكل على وفق المتطلبات الضرورية لنموها، فآليات تطبيق الفكرة وباضمحلال ظروف حياة هذه الآلية، فأنها تتعطل وتصبح غير قادرة على الاستمرار، ويتمثل هذا في قدرة الممثل على إنشاء المعاني وهدمها وإنشاء معان أخرى، فتنوع الأداء يمتلك الطاقة اللازمة لتفجير معاني جديدة تضاف إلى معنى النص، ويولد بالمقابل موحيات ذهنية تسهم في تقبل الفكرة على وفق لا منطقية الأحداث.

يتكون فضاء العرض من وجود سبعة أشرطة يختفي ورائها ممثلين يؤدون حالة الولادة، ومن ثم ينشطرون إلى مجموعة تتحرك مع حوارات الممثلة الرئيسية ليكونوا صورة جميلة تتحول إلى أكثر من دلالة مختلفة، ولتعطي مساحات جمالية مغايرة، في سينوغرافيا تعتمد جسد الممثل كتحول للمفردات الديكورية عبر التشكيل الجسدي المتميز، والذي يعطي أكثر من دلالة مكملة لثيمة العرض.

وما يميز العمل تناوب الغناء تارة، الذي أدته (مي حجارة) و(رامي شفيق) الذي قام بالتلحين أيضاً في العرض مع التمثيل والرقص، وبين رقص (الدراويش) تارة أخرى، واتسم ديكور المسرحية بنسق مريح بصرياً وبسيط في تكوينه غلب عليه اللون الأبيض، فضلاً عن استخدام الإضاءة الملونة، التي أضافت بعدا آخر للديكور، وكذلك ملابس الممثلين والراقصين التي جاءت بيضاء اللون.

وأخيراً تميز هذا العرض في معطياته المسرحية من خلال تنوع الأداء لدى الممثلة المسرحية (أسماء مصطفى) التي استطاعت ان تؤدي أكثر من شخصية داخل ثيمة العرض المسرحي الواحد، وهذا يأتي لإمكانيتها الفنية العالية، ولخبرتها في عالم المسرح التي عشقته وآمنت به، كما آمنت بقضية الحرية والمقاومة، وجعلتهما السمة البارزة في أغلب أعمالها المسرحية.

الفصل الرابع (نتائج البحث ومناقشتها)

النتائج ومناقشتها

١ . ارتبط أداء (أسماء مصطفى) بتنوع فكري ونفسي يمتزج بين الداخلي والخارجي.

٢ . تناولت (أسماء) فلسفات متعددة مثل: الحق، الجمال، الحب، الموت، والحياة في تكوين شخصيتها المسرحية.

٣ . أظهرت (أسماء) قدرتها على تقديم نصوص عميقة تستند إلى مفاهيم رمزية معقدة.

٤ . سعت (مصطفى) إلى كسر الحواجز بين الشخصيات التي تتعامل معها، مما أدى إلى تأثيرات مباشرة وغير مباشرة.

٥ . ركزت (أسماء) في أداؤها على الحس الدرامي، والانتقال بين الحالات العاطفية والمواقف المتنوعة، مما منحها تميزًا في معالجة النصوص الدرامية.

٦ . تمكنت (أسماء) في تنوع أدائها بالمزج بين التمثيل والرقص والغناء، مما عزز الطابع الإبداعي للعرض.

٧ . أظهرت (أسماء) قدرة على إبراز الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية التي قدمتها.

٨ . اعتمدت (أسماء) على تحويل المسرح إلى مساحة تفاعلية تعكس قضايا الحرية والمقاومة والانتماء.

الإستنتاجات

١. ساهم التنوع في الأداء بإبراز العمق النفسي للشخصية، فتنقل الممثل بين الصمت، والصراخ، والاحتجاج، جسد صراع الشخصية الداخلي والخارجي بفعالية.

٢. يؤكد الاعتماد على الجسد أكثر من الكلمة على انتساب العرض إلى مسرح الجسد أو مسرح القسوة، مما يتطلب من الممثل قدرة عالية على التعبير غير اللفظي.

٣. الممثل لا يؤدي فقط دور الشخصية، بل يمثل رمزًا جمعيًا يُعبر عن المقموع والمنفي والمظلوم في السياق السياسي والاجتماعي، مما يمنح الأداء بعدًا رمزيًا.

٤. التفاعل مع عناصر السينوغرافيا لم يكن خارجيًا، بل مدمجًا داخل الأداء التمثيلي، مما يدل على وعي أدائي متكامل مع الفضاء المسرحي.

٥. التنوع في الأداء لم يكن شكليًا، بل وظيفيًا، حيث خدم المعنى والرسالة والبعد النفسي والسياسي للمشهد.

التوصيات

يوصي الباحثان:

١. ضرورة الاهتمام بتوثيق تجارب الأداء التمثيلي المتنوعة للفنانين المحليين مثل تجربة أسماء مصطفى، لما تحملها من قيمة فنية وإنسانية تسهم في تطوير المشهد المسرحي العربي.
٢. تشجيع الممثلين الشباب على دراسة التنوع الانفعالي والتقني في الأداء التمثيلي، وعدم الاكتفاء بالأنماط التقليدية، من خلال ورش تخصصية تركز على دمج الصوت، والجسد، والفضاء.
٣. توسيع دائرة البحث الأكاديمي حول الأداء التمثيلي العراقي المعاصر، وتسليط الضوء على الطاقات الفردية المتميزة التي تقدم نماذج حية للتمثيل العضوي والتعبيري.

المقترحات

يقترح الباحثان:

١. إجراء دراسات مقارنة بين أساليب الأداء التمثيلي في عروض أسماء مصطفى وعروض ممثلين آخرين محليين وعالميين، لرصد الفروقات والخصائص.
٢. دراسة إبراز التجارب الفنية المحلية من حيث جماليات الأداء التمثيلي.
٣. دراسة تنوع الاداء التمثيلي لبقية الممثلين المسرحيين العراقيين.

إحالات البحث

(١) محمد بن أبي البكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣م)، ص٦٨٥.

(٢) جمال الدين أبن منظور الأنصاري: لسان العرب، ج٨، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٣م)، ص٣٦٤.

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، (طهران: دار ذو القربى، دت)، ص٣٥٥.

(٤) جعفر باقر الحسيني: معجم مصطلحات المنطق، (بيروت: دار الاعتصام للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م)، ص١٠٦.

(٥) جمال الدين أبن منظور الأنصاري: لسان العرب، مصدر سابق، ص٤٦.

(٦) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط٢، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٢م)، ص٣٢.

(٧) ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط٢، (بيروت: لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م)، ص١٤.

(٨) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف، دت)، ص٤٤.

(٩) مارفن كارلسون: فن الأداء (مقدمة نقدية)، تر: منى سلامة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٩م)، ص١٣.

(١٠) سامي عبد الحميد: فن التمثيل الطبيعي والمصطنع بين التقمص والتشبيه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسة الموسوعة الثقافية، ٢٠١٤م)، ص٢٠.

(١١) ينظر: نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة التاسعة، ١٩٩٧م)، ص٣.

(١٢) فسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي: الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩م)، ص٨١.

(١٣) صالح سعد: ازدواجية الأنا – الآخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الأول، يوليو ستنمبر، ١٩٩٦م)، ص٢٣.

(١٤) المصدر السابق نفسه، ص٢٥.

(١٥) المصدر نفسه، ص١٤.

(١٦) بيتر بروك: ليس هناك اسرار، تر: غريب عوض، (البحرين: كتاب الصوراي، ١٩٩٨م)، ص٧٢.

(١٧) ايوجينيو باربا: مسيرة المعاكسين: انثروبولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٨١م)، ص٨٥.

(١٨) ينظر: اليزابيث جودمان، وجين دي مان: المرشد في السياسة والاداء، تر: محمد لطفي نوفل وأميل الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١م)، ص١١٩–١٢٩.

(١٩) بازكير شو: سياسات الأداء المسرحي، تر: أصيل الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧م)، ص٩٨.

(٢٠) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠م)، ص٢٣.

(٢١) ينظر: رومان جاكوبسن: محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص٣١.

(٢٢) هربرت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م)، ص٧٥.

(٢٣) ينظر: دافيد لوبروتون: انثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م)، ص١١_١٢.

(٢٤) ادوين ديور: فن التمثيل الآفاق والاعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، ج١، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٢م)، ص٢٣٢.

(٢٥) جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٥م)، ص٧٧.

(٢٦) ميليت وبنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي الحطاب، (بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص٧٥.

(٢٧) ينظر: المصدر سابق نفسه، ص١٧٣.

(٢٨) المصدر نفسه، ص٤٣٩.

(٢٩) عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٨٨م)، ص٥٣.

(٣٠) المصدر السابق نفسه، ص٥٤.

(٣١) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٣٢) أحمد زكي: عبقرية الاخراج المسرحي: المدارس والمناهج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م)، ص٢٠٩.

(٣٣) حسين التكمجي: نظريات الاخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١١م)، ص٢٨.

(٣٤) سلوى النعيمي: افنيون الخشبة محجوزة للاعمال الجديدة، مجلة كل العرب، العدد ١٥٥، (باريس، آب ١٩٨٥م)، ص٦١.

(٣٥) ينظر: بيتر بروك: الاعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٢م)، ص٢٨٠_٢٨١.

(٣٦) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الأعلى للآداب والفنون، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩م)، ص٢٩٢.

(٣٧) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٣٨) قُدمت المسرحية ضمن الدورة السادسة عشر من مهرجان أيام عمان المسرحية الذي أقيم في العاصمة الأردنية عمان.

قائمة المصادر والمراجع

١. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الأعلى للآداب والفنون، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩م).
٢. الأنصاري، جمال الدين أبن منظور: لسان العرب، ج٨، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٣م).
٣. أنيس، إبراهيم، وآخرون: المعجم الوسيط، ط٢، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٢م).
٤. باربا، ايوجينيو: مسيرة المعاكسين: انثروبولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٨١م).
٥. بروك، بيتر: الاعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٢م).
٦. _____: ليس هناك اسرار، تر: غريب عوض، (البحرين: كتاب الصوراي، ١٩٩٨م).
٧. التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٥م).
٨. التكمجي، حسين: نظريات الاخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١١م).
٩. جاكوبسن، رومان: محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م).
١٠. جودمان، اليزابيث، وجين دي مان: المرشد في السياسة والاداء، تر: محمد لطفي نوفل وأميل الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١م).
١١. الحسيني، جعفر باقر: معجم مصطلحات المنطق، (بيروت: دار الاعتصام للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م).
١٢. حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف، دت).
١٣. ديور، ادوين: فن التمثيل الآفاق والاعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، ج١، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٢م).
١٤. الرازي، محمد بن أبي البكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣م).
١٥. ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م).
١٦. زكي، أحمد: عبقرية الاخراج المسرحي: المدارس والمناهج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م).
١٧. سعد، صالح: ازدواجية الأنا – الآخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الأول، يوليو ستنمبر، ١٩٩٦م).
١٨. شو، بازكير: سياسات الأداء المسرحي، تر: أصيل الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧م).
١٩. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، (طهران: دار ذو القربى، دت).
٢٠. الصيغ، عبد العزيز: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠م).
٢١. عبد الحميد، سامي: فن التمثيل الطبيعي والمصطنع بين التقمص والتشبيه، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسة الموسوعة الثقافية، ٢٠١٤م).

٢٢. كارلسون، مارفن: فن الأداء (مقدمة نقدية)، تر: منى سلامة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٩م).
٢٣. كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة التاسعة، ١٩٩٧م).
٢٤. لوبروتون، دافيد: انثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م).
٢٥. مايرخولد، فسيفولود: في الفن المسرحي: الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩م).
٢٦. النعيمي، سلوى: افنيون الخشبة محجوزة للأعمال الجديدة، مجلة كل العرب، العدد ١٥٥، (باريس، آب ١٩٨٥م).
٢٧. وبنتلي، ميليت: فن المسرحية، تر: صدقي الحطاب، (بيروت: دار الثقافة، د.ت).
٢٨. الياس، ماري، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط٢، (بيروت: لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م).
٢٩. يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٨٨م).