تأثيرات النصوص المسرحية على اداء الممثل المعاصر (هاملت بلا هاملت انموذجا)

The effects of theatrical texts on the performance of the contemporary actor (Hamlet without Hamlet as a model)

م. فرح طه درويش

جامعة حلبجة/ كلية التربية شارزور/ قسم رياض الاطفال

farah.darweesh@uoh.edu.ip

ملخص البحث:-

إن عمل الممثل المسرحي بحالة تطور فني وتكنيكي مستمر بسبب التأثيرات والاتجاهات المسرحية المختلفة على أسلوب الأداء التمثيلي من جهة, وعلى التطور الجسدي والعقلي والذهني من جهة أخرى, لذا فالممثل المعاصر مطلع على جميع النظريات والمدارس والمخرجين والمنظرين العالميين المسرحين والتجارب التي يسهم بها الممثل المسرحي سواء بالتجربة المباشرة أم غير المباشرة, كذلك في النصوص المسرحية العالمية تتطور الموضوعات والافكار والقضايا والرؤى والأهداف والأسلوب التأليفي على المستوى البناء الدرامي والمعنى والقصد الحواري المسرحي, فأن النص الادبي والمسرحي والممثل والفن المسرحي يتأثر ويتطور على المستوى المعرفي والفكري والثقافي والمجتمعي ككل, وهذا ما نجد صداه في عينة هاملت بلا هاملت عند أداء الممثلين لنص مسرحي عنوانه يمتلك تصورات مسبقه بإطار تأليفي مغاير وايضاً بطبيعة اللغة والتكنيك يخرج من الاطار التقليدي إلى اطار مرن أكثر ويعد للعرض بطريقة يستطيع الممثل ان يفرض أدواته والتحرك بفضاء يلعب من خلاله بتغير شروط الصورة التقليدية لنوعية اداء يفرضه احياننا اي نص تقليدي أو نص معروف وهنا الممثل يمتلك مهارات ادائية تساعده في الاستحواذ على الفضاء التمثيلي بواسطة قدراته وابعاده الجسدية والتكنيكية وهنا الممثل يخلق فضاءات تعبيرية وفكرية وفلسفية متعددة المعاني والافكار وقد لعب العرض المسرحي وادوات

الممثل ببيئة النص وانتقل إلى فضاءات ومساحات وخلق علامات واشارات وتفكيك لغة النص باللغة جسد الممثل وتعبيراته.

الكلمات المفتاحية: (النص الدرامي, الممثل المعاصر, ملف الشخصية, البعد التكنيكي والتكويني للممثل)

Abstract:

The work of the theatrical actor is in a state of continuous artistic and technical development due to the various theatrical influences and trends on the style of acting performance, on the one hand, and on physical, mental, and intellectual development, on the other. Therefore, the actor in contemporary time is familiar with all the theatrical theories, schools, directors, and theorists worldwide, as well as the experties that the theatrical actor contributes to, whether through direct or indirect experience. Similarly, in international theatrical texts, the themes, ideas, issues, visions, goals, and compositional style develop at the level of the drama construction, meaning, and theatrical dialogue. The literary and theatrical text, the actor, and theatrical art are influenced and developed at the cognitive, intellectual, cultural, and societal levels as a whole. This is echoed in the example of Hamlet without Hamlet when the actors perform a theatrical text whose title possesses preconceived notions within a different compositional framework. Also, by the nature of language and technique, the actor departs from the traditional framework to a more flexible framework, preparing for performance in a way that enables the actor to impose his tools and move within a space within which he plays and changing the conditions of the traditional image of

performance quality that is ometimes imposed by a traditional or well-known text, and here the actor possesses performance skills that help him to take over the acting space by means of his abilities and physical and technical dimensions. Here the actor creates expressive, intellectual and philosophical spaces with multiple meanings and ideas. The theatrical performance and the actor's tools played with the environment of the text and moved to spaces and periods, creating signs and signals and deconstructing the language of the text with the language of the actor's body and his expressions.

Keywords: (dramatic text, contemporary actor, personality profile, technical and formative dimension of the actor).

الفصل الاول

المقدمة:

هذا البحث يمتاز بانه تناول عمل ورؤية مغايرة لعمل الممثل المسرحي المعاصر من خلال النص المسرحي حيث تجلى مفهوم هذا البحث بعنوانه (تأثيرات النصوص المسرحية على اداء الممثل المعاصر هاملت بلا هاملت أنموذجا), ليعطي افق عملية وعلمية لأداء الممثل والتفكير المعاصر لوجود واهمية دور الممثل كصانع ومفكر وخالق وليس فقط كمؤدي, بمعنى ان الممثل يمتلك اضافة للجانب التكنيكي الجانب المعرفي والتخطيط المدروس على وفق رؤية اكاديمية فنية وعلمية اي هو كتله من الطاقة والمعرفة التشكيلية والتكوينية للعطاء وللتفكير كونه يمتاز بقدرات جسدية وذهنية وله حضور خاص ويمتلك التأثيرات على المتلقي فهو يحاول ان يتميز مع كل شخصية وكل دور يجسده, لذلك البحث تناول اسلوب وطريقة تفكير للنص المسرحي والتأثيرات على عمل الممثل من خلاله يكشف الممثل فضاءات ادائية وتجسيدية يشتغل عليها ويوظفها من قبل المختصين والباحثين في المجال المسرحي والتمثيلي في عمل الممثل المسرحي.

مشكلة البحث:

ان عملية الأداء للممثل المسرحي هو معرفة التوازن بين النظام الإيقاعي والزمني والحركي في تكوين وتجسيد المشهد الدرامي المسرحي والقدرة على صياغة التعبير والتشكيل الجسدي في فضاءه الادائي وتوظيف أدواته الفيزيكية والحسية حتى يستطيع الممثل الوصول لمعرفة نصه كمحرك وصانع اول, وثم نص المؤلف كون النص المسرحي هو صورة تجسيدية لمرحلة فكرية أو تاريخية أو اجتماعية معينة في تجسيد صورة حديثة من مواقف وشخصيات تثير التساؤلات واظهار الثقافات باختلافاتها وآرائها من خلال التجسيد اظهار هذه الحالات والعوامل الموضوعية, لذا الفعل المسرحي والنص المسرحي هو افكار وشخصيات واحداث جميعها تصاغ بجمل وكلمات لتخلق المعنى والمقصد الظاهر منها والباطن كما وأن هناك ابعاد للنص المسرحي مع العناصر والخصائص والاتجاهات والأساليب لطريقة كتابة النص المسرحي فالبناء الدرامي يسهم في تحديد نوع البيئة والهوية الذي بدوره ينعكس على اداء الممثل والعرض المسرحي.

إن متغيرات النص المسرحي وعلاقته بالمادة الاساس للعمل المسرحي ينشأ بالتكوين الثلاثي بواسطة (المؤلف والمخرج والممثل) هذه المتغيرات تنتقل بين ثلاثة مراحل وصولاً للعرض، لذا النص هو العامل الاول للعرض المسرحي لا سيما وان هنالك انواع أو بعض من النصوص لا تمتاز بحرفية واسعة الخيال بنقل المضمون إلى استعراض الخبايا المعنية بالجوانب الرؤيوية المتعددة أو الفنية داخل النص على وفق المعايير العلمية والاكاديمية لصياغة النص، من ثم ليس جميع النصوص تصلح للأداء المسرحي سواء أكان بالنص المحلي أم بالنص العالمي, فالنص المرتبط ببيئته احياننا لا يستطيع ان يخرج من دائرته، فهو مرهون بالمفردات والكلمات ولغة الخطاب وهذا نص يتحدد بشروط فكرته ويتوقف, وهناك نصوص تعيش للابد مهما تطورت الآفاق المعرفية والمجتمعية والثقافية والصراع المتغير في النظم على مستويات الموضوعات والاحداث تكرر هذه التجارب النصية وافكارها وتوظف من جديد مثل في كثير من النصوص الكلاسيكية والنصوص الواقعية والعبثية منها وتحديداً النصوص العالمية، أما من جانب آخر هناك بعض النصوص ايضاً مازالت متناولة بالمسارح لكن يصعب التعامل معها بكل زمان ومكان لأن الفعل الحدثي والايقاعي في البناء الدرامي ليس بالسهل الخروج منه إلا

بالتحدي على مستوى اداء الممثل المسرحي وقدراته لتفكيك أداء يفرض عليه بسبب الحوار أو أيقاع النص نفسه وذلك ما يحدث كثيراً في النصوص الكلاسيكية أو التقليدية كأيقونة ثابتة من حيث الوجود الفعلي لأبعاد النص ومعايير النص التقليدي لان لغة الحوار وإيقاعه يفرض سلطته وهيمنته ولا يعطي الحرية الكاملة للعب وخلق أداءات تكنيكية مغايرة لسياق وايقاع النص، لأن هذه النصوص عدت سطلتها ان يكون المخرج والممثل تحت سيطرة هذا النص, وهذا عكس ما يوجد في الاتجاهات الاخرى للنصوص المسرحية الحديثة والمعاصرة فالنص خاضع للعب فيه بسبب الفكرة المصاغة وامتلاك مساحة اكثر لحرية التعبير فالممثل المعاصر لا يتوقف أدائه ومخيلته بحسب معطيات النص وانما يذهب باللغة التعبيرية إلى كسر القيود التقليدية بالقراءة والفهم لاستراتيجية وتفكيك الصورة المتحجرة والمحدودة في ابعاد النص من اجل اظهار امكانياته وهو يؤكد فكره وثقافته ورؤيته بحسب حضوره في المشهد المسرحي. ومن ثم العرض والنص يتماها معاً, فالنص حضور يعبر تكوينه من خلال (الشخصية الحوار المكان), اما العرض المسرحي له بعدين البعد الاول التقني الذي يتكون من النص الممثل المخرج والعناصر التقنية والثاني البعد الفني هو يرتبط بأسلوب العرض واداء الممثل والفضاء التعبيري على مستوى المكان والاداء للعرض ونوعيته.

لذا علاقة الممثل المسرحي المعاصر بالنص يقع بين خاصية البناء الدرامي النصي والبناء الادائي مع النص لأن الممثل يكشف عن مناطق يتجه لها في الاداء ويعطيها فرضيات وفضاءات جديدة, فالنص يعطي للممثل لكن الممثل يعطي خارج وداخل وما يحيط بالنص بأشكال والوان ومساحات مختلفة, فالنص للممثل عبارة عن اللحظات الاولى للشعور بخاصية هذا الحدث المشهدي في بناء الصورة وبدأ بعملية البحث والاكتشاف، وينظر من اتجاهات وزاوية مختلفة لعملية التمثيل وهنا يتحول الفضاء التقليدي إلى فضاء تجريبي على وفق معطيات ما يشير له النص وايضاً ما يتطلبه العرض والتوافق بين الرؤيتين وهنا الممثل يبحث عن ابراز المزايا وفك تعاقدية الصور المتراكمة في بنية النص الدرامية واستحواذ الصورة المشهدية بتكوينه العضوي كممثل من خلال الايعازات والبواعث بأدواته, فالنص بالنسبة للممثل هو إحالة الصورة النصية إلى خلق بيئة حاضنه تتشكل احياناً من فكرة النص أو بواسطة الحوار تعطي للممثل افكار وتلعب بالمدلولات وفك رمزيات النص إلى لغة تجسيده، يصيغها الممثل بأدواته المعرفية

والفنية لذلك الممثل دائم البحث عن نصه الخاص من خلال النص المسرحي العام ومن هنا اختارت الباحثة موضوع بحثها بالبحث بتأثيرات العلاقة بين الممثل وإمكانياته التكنيكية وبين نص المسرحي ونص العرض ليكون العنوان (تأثيرات النصوص المسرحية على اداء الممثل المعاصر (هاملت بلا هاملت أنموذجا).

اهمية البحث:

١- التعرف على التغيرات الفكرية والثقافية والاساليب والاتجاهات في النصوص المسرحية.

٢- تسليط الضوء على تحولات اداء الممثل المعاصر مع متغيرات النص المسرحي.

هدف البحث:

التعرف على تأثيرات النص المسرحي بكل أساليبه وتياراته على الممثل وقدراته المهارية المتطورة والمعاصرة وكيفية الاداء التمثيلي للدور المسرحي.

حدود البحث:

١- الحد المكاني: باريس- فرنسا

٢- الحد الزماني: (٢٠٠٧)

٣- الحد الموضوعي: هو تأثيرات النصوص المسرحية على اداء الممثل المعاصر (هاملت بلا هاملت أنموذجا)

تحديد المصطلحات:

الممثل المعاصر: مفهوم تعريف الممثل المعاصر, "هو الذي يشق طريقه إلى العالم في الوقت الذي تكون فيه مكانة الممثل وسلطته تحت التدقيق الشديد, ومع ذلك فان المناقشات المقدمة هنا تعمل على اساس ان الممثل الحالي أو الممثل الناشئ هو فنان مبدع منخرط فكريا،

الذي يكون متعاونا وماهرا ومتعاطفا".
(harrop,stephe,dunbar,zachar,2018,years,3p)

التعريف الاجرائي للباحثة

الممثل المعاصر: هو الفنان المتنوع الخبير بصناعة اللحظات الادائية الممتزجة بالأفعال الانسانية الفكرية والعاطفية منها وهو الباحث والمكتشف للغموض في الصورة الدرامية والمتطور القادر على تحويل قدراته الادائية والجسدية والعقلية على وفق متطلبات بناء الصورة المشهدية وخلق مساحات له باختراق الفضاءات التعبيرية والتجسدية لتثير من سلطة حضوره وادائه على خشبة المسرح مهما كان الاسلوب والمنهج المتبع في النص المسرحي ونص العرض المسرحي.

هيكلية البحث:-

سعت الباحثة من خلال عنوان البحث (تأثيرات النصوص المسرحية على اداء الممثل المعاصر هاملت بلا هاملت أنموذجا) وثم احتوى على الاطار المنهجي مشكلة البحث اهمية البحث هدف البحث تحديد المصطلحات ثم تناول البحث في الاطار النظري محورين للبحث الاول بعنوان (اهمية بناء العلاقة بين الممثل والشخصية الدرامية), والمحور الثاني بعنوان (تحولات المنهج التمثيلي مع اسلوب النص المسرحي)، ثم مؤشرات الاطار النظري, ثم اختارت الباحثة عينة بحثها ثم خرج البحث بالنتائج والاستنتاجات, وتصدر نهاية البحث قائمة المصادر.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المحور الاول: اهمية بناء العلاقة بين الممثل والشخصية الدرامية

ان الممثل المسرحي يمتلك ابعاد قبل ابعاد الشخصية الدرامية, بمعنى ان الممثل فعله الاول هو انسان ثم تحول إلى ممثل بحسب رغباته وقدراته الموهبية ذلك جعله يمتلك ابعاد ومواصفات جسدية وفكرية مختلفة، لذا ابعاد الممثل تحتاج إلى تطوير وتكنيك مهارات تظهر مع كل دور مسرحي، فعملية التمثيل هنا تفرق عن عملية عمل الممثل وذلك بان التمثيل يرتبط

بالمؤلف المسرحي وبالأبعاد الدرامية للنص والشخصية وهومن اسلوب ورؤية الكاتب اولاً, أما ابعاد الممثل يتولد من جسده اي من قدراته وخبراته وتجاربه فالممثل المسرحي يحصل على هذه الابعاد والصفات بواسطة الاشتغال على منظومته من خلال التمارين والتدريبات المستمرة على بناء وتطوير هذه المنظومة اي التكوين الجسماني ككل.

ان البعد الجسماني للممثل المسرحي يرتكز على بعدين (البعد التكنيكي والبعد التكويني) هذا البعد يجعل من الممثل له شكل وحضور ادائي مسرحي متنوع ومختلف مع كل دور واداء وشخصية مسرحية من خلال المشاعر والاحاسيس والانفعالات والافعال الجسدية والنفسية الاخرى. لذا البعد التكنيكي للممثل هو عبارة عن نوعين الاول يرتبط بالتمارين والتجارب والورش والمختبرات والتدريبات الجسدية والخيالية والفكرية اليومية لعمل اعداد الممثل اما النوع الثاني هو النوع المرتبط بالاجتهاد الفني والمتنوع الاشتغال على مناطق متطورة بالأداء والتعبير والتجارب المسرحية التمثيلية والعمل على نصوص مغايره ومتجددة من أجل التطوير والاستمرار المسرحي.

اما ما يخص البعد التكويني للممثل المسرحي ينقسم على سلوكين السلوك الاول يرتبط بالحضور الاكاديمي بالاطلاع على النظريات والمناهج العلمية المختصة والسلوك الثاني هو الوعي باكتشاف السلوك الذي تكون منه الجسد بفعل العادات والتقاليد والبيئة التي صنعته وأسهمت بثقافة هذا الجسد سواء أكان بالسلب أم الايجاب، فالممثل عليه ان يميز هذا لذلك الممثل المسرحي يعتمد على صقل موهبته بالتجربة والمعرفة والدراسة وتطوير الجوانب الفكرية والجسدية والذهنية لعمله. لا سيما وان دراسة الشخصية الدرامية تحتاج إلى مقاييس ومعايير في التمثيل المعاصر تختلف وتأخذ دراسة أوسع وأكثر شمولية بسبب الورش خاصة بأمريكا واوربا التي تقام لتطوير البناء الدرامي بين الدور المسرحي والممثل بما يسمى (ملف الشخصية) أي بمعنى تعريف للشخصية, لذا اصبح عمل الممثل يحمل مسؤوليات اكبر لقراءة ودراسة الدور فهو عملية تكيفية بين ذاتين وكيانين الممثل والدور الذي يجسده فالممثل يدرس سلوك الشخصية من خلال ابعادها (الاجتماعية والنفسية والجسدية) ويحلل ويفكك التفاصيل للشكل الخاص والعام بواسطة الاداء التمثيلي لذا الممثل المعاصر يرسم الدور للدخول بالشكل إلى المضمون أو بالعكس معتمد على الحركات التكنيكية التي يستعملها وليس المنهجية بكيفية تناول الشخصية فكل ممثل لديه المعايير المناسبة لتفكيره وقدراته وخياله المسرحي مع الشخصية الدرامية حتى

تكون جزء من سمات وسلوك وعادات يستطيع ان يضيفها الممثل للدور الذي يؤديه ويبتكر شكل متميز عن المؤلف نفسه, لا سيما وان هذا الاسلوب يتبع عند الممثلين في المسرح العالمي وايضا الممثلين في السينما الامريكية والاوربية، وهذا الاسلوب الواعي والدقيق يسهم في كشف ابعاد ومناطق غير مرئية في الدور المسرحي وهذا يعطي للممثل مسافات أوسع لحرية الاداء والتعبير له, لذا مفهوم ملف الشخصية الدرامية يعتمد عليه في العملية التمثيلية الحديثة لخلق تصورات وافكار وتفاصيل صغيرة تضيف للأداء التمثيلي، ومن ثم يخلق عنصر التغيير والتغريب والابهار في طريقة اداء الممثل وبشكل مغاير يخرج عن المألوف، فالشكل التجسيدي مهم جداً في الدخول إلى عمق الدور التمثيلي فأن الممثل المسرحي المعاصر ايضا لا يعتمد فقط على الابعاد المرسومة للشخصية الدرامية وانما يعتمد على التكنيك الذي يساعد في الاداء التجسيدي المسرحي ومن النظريات التي تساعد الممثل للاستفادة منها في المنهج التمثيلي هو المخرج الروسي ستانسلافسكي والمخرجين العالمين ايضاً من امثال مايرهولد، وكروتوفسكي، ويوجينوباربا جميعهم يهتمون بتطور الممثل على المستوى الجسدي والصوتي من أجل اكتشاف ذاتهم وقدراتهم الانسانية حتى يصلون إلى مرحلة التمثيل المناسب للدور المسرحي, وبذلك رفض ستنانسلافسكي "المبالغة والكلائشية التي يمتاز بها التمثيل المسرحي والتركيز على الدخول لأعماق الشخصية من اجل تفكيك الاحداث والتقلبات النفسية من خلال القراءة المسبقة والمتعددة للنص والشخصية ومن خلال البحث عن المعاني التي تكتنزها مرجعيات النص بشكل عام والحوار المسرحي بشكل خاص" (شرجي, ٢٠١٣, ص١٣٩). الممثل صاحب المهارات والامكانيات لا يضع ادواته وأجهزته الادائية تحت منظومة التكرار وذلك لأن الادوار التي يلعبها مختلفة ومتنوعة ومن ثم الممثل النشط الواعي الذكي لا يكرر نفسه مع كل دور مسرحي, مما يجعله داخل دائرة ضيقة للاكتشاف والتطور ولا يستطيع الخروج عن المألوف, ان تمثيل الشخصيات المسرحية يحتاج إلى ممثل يخترق الدور المسرحي حتى يستطيع الوصول للدور المسرحي من ثم يظهر وجوده وحضوره كممثل منتج وفاعل مع الدور الذي يلعبه, أي ان لا يجعل ابعاد الشخصية الدرامية تسيطر على ذاته، يجب ان ينبع الاداء من ذات وروح وادوات الممثل نفسه لا بالعكس يجعل المتفرج يشاهد الشخصية الدرامية بتمثيل ادائي تقليدي بدون اضافات وغياب حضور دور الممثل داخل الشخصية الدرامية. على الرغم من ان هناك عدد من الممثلين يتمتعون بمهارات ادائية يخلقون مع الدور المسرحي عنصر الصنعة والابهار بطريقة

التمثيل وخلق لحظات ادائية ممتعة وتعبيرية مبدعة, ومن جهة اخرى يوجد ممثلين ايضاً لديهم قوالب تمثيلية محدودة لا يستطيعون ان يخرجوا منها ولا يستطيعون التلون مع كل شخصية أو دور مسرحي مما يجعل حضورهم كممثلين ضعيف وذات خيال وتأثير محدود.

ان الممثل المسرحي يجب ان يتمتع ويمتاز بالتنوع الادائي والتلوين باللعب بين الادوار وذلك بسبب التمثيل المباشر امام الجمهور مما يتطلب منه الاشتغال على الجوانب التكنيكية والادائية والتمارين المستمرة لتطوير الاجهزة والادوات الجسدية والصوتية والنفسية لجسم الممثل المسرحي, لذلك هناك اربع انواع من الممثلين:

١- ممثلو الشخصية الذين يستخدمون شخصيتهم الخاصة لإضفاء الحيوية على الشخصية.

٢- الفاعلون المبدعون أو الممثلون الذين يتعارضون مع شخصياتهم.

٣- ممثلو الحرباء الذين يمكنهم لعب مجموعة متنوعة من الادوار غير ذات الصلة.

٤- الممثلين غير المحترفين الذين يضيفون الواقعية إلى القصص."

https:// www.cityheadshots.com/ blog/ (,٢٠٢٣Bentsen,martin,year) types- of- actors#: ~: text=There%20are%20four%20key%20types,Actors%20who%20add%20realism%20to

هؤلاء الممثلين ذات الاربع انواع يصنفون عالميا بحسب طبيعة تناولهم للأدوار التمثيلية، وكيف يتعاملون مع الحالات التمثيلية ويجعلون مهاراتهم تتطور مع كل دور سواء أكان بالسينما أم المسرح أم التلفزيون, وايضا صنف كروتوفسكي الممثل إلى ثلاثة انواع في المسرح:

١- "ممثل بدائي كما في المسرح الاكاديمي أو التقليدي.

٢- ممثل صانع هو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

٣- ممثل طقوسي هو الممثل الصانع الي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع ويهتم المخرج بالنوع الاخير ويدربه في معمله المسرحي (امين, ٢٠٢١-٢٠٢٢, ص٢٦). ان طبيعة الممثل المسرحي يستفيد من جميع الاساليب الادائية من اجل كشف قدراته سواء أكان ذلك بالتكنيك أم بالتطبيق مع الدور الذي يؤديه خاصة وانه يعتمد على تطوير مهاراته لجذب المتلقي وايضا التنوع بالأداء مثل ممثلو الحدباء تكنيكيا تتطور منظومته الجسدية والذهنية والعقلية مما يجعل عمره على المسرح يطول لان العمل المسرحي يتطلب ممثل خلاق لا ينطفئ حضوره على المسرح كذلك ممثل الصانع والطقوسي يعتمد على المنظومة الجسدية والحسية والعقلية للاندماج بالعمل المسرحي وخلق شخصية مسرحية فنية وممثل يلعب الادوار بالطريقة مبتكرة وغير مملة.

ولذا الممثل المسرحي المعاصر يعتمد على جسده وعلاقته مع الفضاء المسرحي وكيف يشكل هذه العلاقة كون الانسان اول ما بدء يلتحم مع الطبيعة الخارجية كان يعتمد على تكيف جسده والتعامل مع الفضاء الخارجي ويتكيف معها واحيانا يتفق واحيانا اخرى يفرض ارادة على المكان المحيط به هذه طبيعة الانسان وتمرده, كذلك الممثل المعاصر ايضا يتحكم بلغته وفضاءه من خلال ادواته الفنية والجسدية ويشكل حضور تأويلي مع الفضاء التعبيري والادائية, وكذلك هو متطلع على جميع الدراسات والانشطة والاعمال المسرحية المعاصرة وهذا ما يجعل اللغة الجسدية بحالة انشغال فكري وبحث مستمر للاكتشاف والذهاب إلى مناطق وقراءات خفية يحاول اظهارها, فالممثل لا يقف عند حدود معينة لان الجانب الفكري والجسدي بحالة التفكير والاشتغال والاكتساب اليومي بسبب التأثيرات الخارجية للنظام المجتمعي بكل تحولاته وثقافاته والتكنلوجيا التي تتغير وتطور بكل الانواع والمقاييس.

فان علاقة الممثل بقراءة اي نص مسرحي يرتبط بالإمكانيات والقدر على اظهار الفعل الخفي والمعنى والقصد من الشخصية وتحولاتها, وذلك لان "جوهر الشخصية هو الفعل, فالشخصية هي التي تقوم بالفعل وهذا الفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها" (الازكي, ٢٠٢٢, ص٧٦). ان الممثل هو الذي يحول النص المتخيل إلى صوره تجسيدية من خلال الفعل والحركة والايماءة والاشارة بخلق صورة مرئية حية يكشف فعل وهدف الممثل من الافعال الداخلية للشخصية من اجل اظهار الفعل التجسيدي والتصويري. ان القراءة والعمل والتخطيط

للدور المسرحي مهم جدا ومن أولويات عمل الممثل, اي كل شخصية لها بعد وفعل درامي معين يرتبط به لان الدراما "هي فعل يتم انجازه بشكل ملموس في المشهد المسرحي وبشكل مباشر امام المتفرج, من خلال جسد وذهن وصوت الممثل ويشكل الفعل بهذا المعنى الخلية الاساس التي تعتمد عليها حياة نص العرض المسرحي" (بياتلي، ٢٠٢١, ص١٥).

وهنا تشير الباحثة إلى اهمية الشخصيات المؤثرة والرئيسية في العمل المسرحي، فالممثل يجب ان يستعين بتخطيط خاص للدور الذي يؤديه اي بسكربت خاصه به بعيد عن سكربت المؤلف أو المخرج، لان الممثل يرسم العلامات مع كل حوار وكل حدث وحالة الصراع والفعل وكيف يقسم انفعالاته بحسب الحوار المسرحي وعلاقته بالشخصيات الاخرى، وايضا يستعين بعجلة العلاقات بين الشخصيات الدرامية ويضع العلامات والاشارات على ورق السكربت مع الاهمية لكل شخصية وطريقة الحوار لان الحوار هو المفتاح السري للشخصية لهذا عمل الممثل هو كيفية التعامل مع انواع الحوارات المونولوج حوار الداخلي والطويل... الخ. فالممثل عليه ان يدرك الشخصية من طريقة القاء الحوار والمعنى الذي يقصده وايضا حركة وتعبير الجسد وردود الافعال والجانب التمثيلي كشخصية رئيسية مع الشخصيات الاخرى حتى يستطيع ان يفكك الجانب النصي وصولاً لطريقة عرض الشخصية الدرامية, وخاصة ان القواعد التمثيلية واسسها قائمة على العلاقة العلمية والمدروسة بين بناء جسد الممثل وبناء الدور المسرحي فمهما كانت العملية الادائية تحمل الازدواجية بين الشكل والمضمون يبقى عمل الممثل خلق التقارب بين هذه الاضداد بالطريقة التكنيكية والفنية للعمل المسرحي.

كذلك يعد من الادوات الرئيسية للممثل في كشف الدور والنص هو الاستعانة بالخيال "ان الخيال لا يرغب في ان ينتهي برسم بياني يلخص المعرفة المكتسبة، بل هو يبحث عن ذريعة يضاعف بها الصور, وحين يبدي الخيال اهتماما بصورة ما فان هذا يزيد من قيمتها" (باشلار, ١٩٨٤, ص ١٤٦– ١٤٧). لذلك الممثل يجب ان يهذب الخيال ويجعله مطواع للعمل بواسطته لان العمل المسرحي يبنى على الخيال والتخيل بدء من النص وصولاً للعرض المسرحي, فالممثل يشتغل على الشخصية ويبني الافعال وردود الافعال ويوثق الصلة بينه وبين الدور ومتطلباته لذلك فهو يبحث على ما خلف السطور من خلال الحوار ومعناها ويخلق المسافة بين عقله كممثل وبين الشخصية المتخيلة لان العنصر المساعد في عملية تخيل قصة النص والشخصيات

هو التفكير والتعمق بالحوار والنص ورسم تفاصيل الشخصية لهذا يبحث الممثل ايضا عن وجوده داخل الحدث والصراع وكيف يبني ذاته مع ذات الشخصية حتى يكون ممثل متميز وذات احساس مكثف للفعل وللتعبير للأداء التمثيلي المسرحي, لذلك الممثل الواعي والمدرك يبحث عن ما وراء الكلمات ومعانيها من خلال هذه النقاط:

١- "ان يضيف إلى المعنى الضيق لكلمات المؤلف.

٢- ان يضيف إلى افكار المخرج زوايا تنويرية جديدة.

٣- ان يعمل على قدراته العقلانية وابداعات خياله.

٤- ان يبحث امكانيات التعبيرية والحضورية لملء الفراغ والزمان المخصصين له على خشبة المسرح (ابو خوخ, ٢٠١٨, ص٧٢).

من ثم الممثل المهاري خرج من الأيقونة لفهم وقراءة النص بالشكل التقليدي بمعنى ان لا يمثل كما مكتوب بالنص بل اصبح عمل الممثل لا يقتصر على عملية التمثيل فقط وانما يضيف ويتفاعل بالأفكار المتبادلة بينه وبين المخرج وعملية تأليف النص المسرحي ويضيف الازياء والمكياج والشكل المناسب للدور الذي يؤديه لأن الممثل المعاصر أصبح ملم اكثر بعملية الدراسات المجاورة والقريبة والفنون الأخرى من التخصص ليعطي للعملية الادائية اكثر حضور وعمق مثل الادوات المساعدة لتعميق اداء الممثل الرقص, الموسيقى، العزف، أي ان يربي الحس الفني والجمالي والتذوق للعملية المسرحية أضافة للموضوعات التي تثار والابعاد الموضوعية أي الذاتية للشخصية والقضايا المرتبطة بالحدث المسرحي سواء مرتبط العرض بقضية اجتماعية أو سياسية أو دينية أو أي موضوع فكري يناقشه العرض المسرحي، فالممثل يوفق مهاراته وإمكانياته التكنيكية والثقافية في طرح دوره المسرحي. لذلك الفنان "الذي يستطيع ان ينظر إلى الحياة نظره عميقة فيحللها تحليلا دقيقا ويفسر ظواهرها الطبيعية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية" (علي، ٢٠١٧، ٢٦٩).

إن تحليل الدور المسرحي يتم على وفق الابعاد التي رسمها المؤلف مثل تفكيك وتشريح الدور على المستوى البعدي الجسدي والاجتماعي والنفسي كما هو المعتاد وبالشكل التقليدي

لهدف التعرف على ماهية الدور ومتطلباته بالشكل الفني والعلمي. فان البعد الجسدي للدور المسرحي يتمثل بواسطة تحليل الشكل الظاهري للشخصية بواسطة الصفات العامة للشكل الخارجي اي التصرف والسلوك الحركي للشخصية من الوقوف والجلوس والاشارة اضافه إلى تحديد العمرو الجنس والانطباع الاول لحجم وكتلة الشخصية من ناحية الطول والقصر وبماذا يتميز البعد الخارجي شكل الوجه واللون والشعر طويل قصير ونوعه ولونه, وهل الشخصية تمتلك عاهة أو علامة جسدية تدل على بعد الشخصية ودلالاتها على المعاناة, وايضا البعد الجسدي يكشف الانطباع لقوة الهيكل الجسدي وضعفه من خلال الحركة الجسدية بمعنى شخصية عنيفة طيبه مثقفه.

اما البعد النفسي في تحليل الشخصية الدرامية يقاس بمعاناة سيكولوجية هل الشخصية كئيبة لديها مشكلات في الاضطرابات النفسية انطوائية اجتماعية معاناة مادية اثرت على الجانب النفسي مثل شخصية حساسة عاطفية ان التقلبات النفسية في الشخصية الدرامية احيانا يستطيع الممثل المهاري ان يستغلها كتكنيك يمسك بها فعل الدور المسرحي ويسيطر على الابعاد بشكل اكثر ادراكي وفعلي يساند الفعل الداخلي للشخصية الدرامية, ومن ثم الممثل لا يقوم بعملية تمثيل المشاعر بقدر ما يقوم بتجسد الفعل والرؤية المتكاملة للفعل المسرحي.

والبعد الاجتماعي هو يرتكز على ماذا تدل الشخصية من الملابس فقيرة غنية ساحرة مفكر فيلسوف عامل طبيب, من خلال بعد الدور تستطيع ان تتعرف على مكانة الشخصية اجتماعي اضافة إلى طريقة القاء الحوار الذي يعطي بعد وتعبير عن مكانة الشخصية إلى اي طبقة ومستوى ترتقي. لذلك جميع هذه الابعاد الثلاثة تكمل بعضها من خلال الممثل والنص والدور الذي يؤدي اضافه إلى الملابس والازياء المكياج والإكسسوارات التي تستعملها الشخصية.

ان العملية الادائية في التمثيل المسرحي قائمة بين الممثل ولغته الجسدية وبين الشخصية الدرامية وابعادها والاشتغال يكون على الجانب الفلسفي والتفسيري لهما, لا سيما ان الممثل يحاكي الواقع من خلال الدور الذي يؤديه والمعايير التي يضعها اخلاقيا وفنيا مع التعامل بحسب الخصوصية المسرحية وبيئة العرض المسرحي حتى وان كان العرض يمتاز بالتناقضات والصورة الجمالية اضافه إلى اللون والاداء والتكوين الايقاعي الحركي في العرض والايقاع هو

الذي يحدد شكل اخر للعرض وللممثل حضورا خاص واسلوبا مميز اي الايقاع هو الذي يساعد الممثل على بناء الشخصية الدرامية وحضوره الفني المسرحي, فان الحركة والايقاع "يشكلان العمود الفقري, والنسيج الاساسي في اللغة التعبيرية للممثل" (بياتلي, ٢٠٢١، ص٨٣). لا سيما وان ايقاع الممثل يشكل افعاله الجسدية والتعبيرية وافعال وحضور الشخصية المسرحية, ان الممثل المسرحي يتعامل مع أجهزته وأدواته ومهاراته وقدراته لخلق فضاء يتناسب مع فضاء الاداء التمثيلي بواسطة التحليل الدقيق للدور المسرحي عبر منظومة مهارية وفكرية وعقلية تصنع عرض مسرحيا متكامل الرؤية والتصورات المتجسدة بالتعبيري المرئي والحسي لبناء العرض داخل الفضاء المسرحي، لذا عملية البناء بين الممثل والشخصية تحتاج إلى جميع مقومات العمل المسرحي والعناصر المساهمة في جعل التوازن بين الذاتين يتكون بشكل اكاديمي وفني مدروس.

المحور الثاني: تحولات المنهج التمثيلي مع أسلوب النص المسرحي

ان العملية التمثيلية هي حالة تكيفية بين الممثل واسلوب النص المسرحي, فالنص المسرحي منظومة من المعلومات والعلامات والدلالات والأفكار من المعرفة والحالات النفسية والاجتماعية والانسانية والثقافية فان آلية العمل في النصوص المختلفة للممثل تعطي مساحة مختلفة ومتلونة للعمل مع كل أسلوب نصي مسرحي يحمل سمات ومنهجية ابعاده سواء أكان النص الكلاسيكي أم الواقعي أم العبثي أم المعاصر, هذه الآلية يشكل وجودها الممثل بواسطة قدراته ومهاراته وطاقته الادائية بحسب كل نص مسرحي وكل منهج تمثيلي. فالنص الكلاسيكي له رموز ودلالات ومعاني يرتبط بالبناء الدرامي لتكوين بنية النص المسرحي لأن النص هنا مرتبط بالأسلوب التقليدي للحدث المسرحي بالبداية والوسط والنهاية، وذلك لأن النص الكلاسيكي تشكل على هذا البناء التصاعدي للفعل الدرامي حتى يصل لذروة الحدث وينزل الحدث ثم يصل إلى الحل ثم النهاية، فالممثل أشتغل بحسب أسلوب ومنهجية البنية الدرامية للنص المسرحي ووظف الانفعالات والافعال والحركات على وفق البناء النصي للأحداث والمواقف والصراع القائم بين الشخصيات الدرامية مع شخصية البطل الرئيسية التي تكون محور الحدث والصراع، ومن ثم طبيعة الحوار محكم والايقاع النصي رصين ثابت منغم بنسق البناء التشكيلي بين اللغة والكلمة لخلق حوار يمتاز بثقل الشخصيات وحجم ومكانة الشخصية اجتماعياً وايضاً بالحدث والاشارة

إلى مكانة الشخصية على مستوى المنظومة المجتمعية, لذا الممثل المسرحي يتعامل على وفق المعايير النصية واضافه إلى اثبات منهجية التمثيل مع الشخصية المسرحية، فالبناء الدرامي "مثله مثل البناء المعماري له مغزى ومعنى وعناصر اساسية, ويعد البناء في الدراما مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط اجزاء المسرحية ببعضها البعض وبالكل العام". (بو طيبة سعاد, ٢٠١٠- ٢٠١١, ص٢٩)

إن التطور للمفهوم الدرامي اثر على النص المسرحي وطريقة كتابته بسبب المناهج والمدارس والمذاهب والاساليب المسرحية وتقنياته بحسب كل عصر وايضاً التيارات الثقافية التي القت بظلالها على الجانب الادبي والمسرحي والتأثيرات التي حدثت وتحدث في النظام الاجتماعي ولا سيما وأن مفهوم المسرح تكون على اسس الجانب السياسي والاجتماعي والديني لان الدراما تحاكي المجتمع بطرائق متعددة من خلال الخطاب الفني المسرحي الذي يمتلك ابعاد فنية وفكرية ونقدية وجمالية وايضا لا يخلوا من المتعة والتسلية إلا أنه يتوجه بقوة إلى فكر المجتمع ليحرك عقله وطريقة التفكير بالمواقف والاحداث فتطور الفرد ينتج مع التأثر بالمجتمع، لذلك الدراما تنوعت وتطورت موضوعاتها لتمس الانسان بطرائق مختلفة عند محاكاة الواقع لذا ظهرت الاتجاهات والتيارات المسرحية الطبيعية والواقعية بأنواعها وهنا عمل الممثل والعملية التمثيلية تطورت واخذت مسارات مختلفة لرحلة البحث والاكتشاف الفني واصبح كل فرد داخل المنظومة المسرحية يمتلك حضور وشكل واسلوب يقدم داخل العرض المسرحي لذا الممثل المسرحي خاض تجارب مسرحية متزامنة مع كل تطور من الأساليب والطرائق المتعددة ومن خلال المسرح اصبح الفكر والفلسفة والعنصر الجمالي الانبهار في رسم المشهد والمبالغة احياناً من مقومات العرض المسرحي التجريبي والمعاصر.

عندما ينتقل الممثل لأداء شخصية واقعية بصفات ومواصفات انسانية معينة فهو خرج من الاداء التقليدي الكلاسيكي والقضايا المرتبطة بالميتافيزيقيا وأصبح يبحث عن وسائل ادائية يقترب من الاسلوب الواقعي للنص واختيار الاداء المناسب لأن لغة الحوار والخطاب المسرحي المتعالي تغيرت واصبح الخطاب يحاكي شخصيات واقعية ملموسه بلغة بسيطة متداولة بين الافراد يستطيع أي شخص محدود أن يفهمها, فمثلاً مسرحية (الخال فانيا) للكاتب الروسي تشيخوف حواره يخاطب شخصيات واقعية مثل الدكتور والطبيب جميعهم من الواقع اليومي ومن ثم بطبيعة

الحالة السمات النصية تطورت بالأسلوب والقراءة للأبعاد واصبح الممثل المسرحي يحقق ذاته مع هذه الشخصيات الواقعية وايضا عمل المخرجين تطور مما جعلوا النص المسرحي لا يفرض شروطه ولغته على العرض المسرحي كون ان العرض هو صورة مرئية تتناغم مع التقنيات والعناصر المسرحية الأخرى "فالعرض هو متبدل وغير متوقع وتعدد ادوات العرض المسرحي ومزجها كلها في روح واحدة من غير الممكن تحديد مزاج روح العرض". (طارق العلي, ٢٠١٩، ٢٩) لا سيما وان الدراما الواقعية أو الطبيعية اخذت شخصيات من قاع المجتمع وتناولت موضوعات انسانية بحتة من طبقات مختلفة من المجتمع فالموضوعات الانسانية ليست جميعها حزينة بشكل مطلق أو سعيدة بشكل مطلق اي ليست حياة جادة أو حياة هزلية فالحياة الانسانية لا تعيش على وتيرة واحدة فهناك لحظات ومواقف واحداث متلونة ومتغيره ومزيج من الاحاسيس والمشاعر واللحظات الرومانسية كذلك النص المسرحي الواقعي يعتمد بالبناء الدرامي على لحظات كوميدية وتراجيدية داخل البنية الدرامية الواحدة للنص فالتناقضات والانعكاسات والاضداد بين العلاقات والشخصيات في الدراما هي نفسها بالحياة اليومية ومن ثم "الحياة على الخشبة شبيهة بالحياة الواقعية من حيث تعداد مقوماتها من وجود وبيئة, إلى مشاعر صادقة". (قسطنطين ستنانسلافسكي, ١٩٧٩, ص٨). لذا الجانب التمثيلي ايضاً أعتمد الأسلوب الواقعي لأداء الممثل وأصبح الممثل يركز على ميكانزيماته الجسدية والصوتية ويهيئ جسده بأي دور مسرحي وشكل وجود عمل الممثل بطريقة مغايرة ومتطورة داخل الهيكل المسرحي وعلاقته الفنية بالمحيط به لذا الممثل المسرحي اهتم بالتفاصيل التي تخص الدور المسرحي وكيف يجعل من منظومته الجسدية فعل حي متطور وسلس مع كل لحظة ادائية حتى يستطيع ان يعبر داخل البنية الدرامية، فالفن المسرحي يعبر عن ذات الفرد في المجتمع وأصبح للفن الدرامي وجود وحضور لذلك الدراما انطلقت متأثرة بهذا الانعكاس كون ان الدراما خلقت نسيج اجتماعي عند عملية التلقي وذلك لتأكد على فعلها من خلال الاداة التوصيلية من الفعل التمثيلي ليصل إلى المتفرج لذا "الدراما فن صادق ناتج عن افعال واعية" (المصدر السابق نفسه, ستناسلافسكي, ص٨).

إن التيارات في النصوص المسرحية متغيرة ومتطورة بحسب توجهات ورؤية كل كاتب وكل مرحلة تمر فيها عملية التأليف والدراما وتطور الفن المسرحي وحركة المسرح فجميعها متطورة

كذلك التكنيك فاللون والشكل والمكان المسرحي سواء أكان مفتوحا أم مغلقاً (مكان مسرحي تقليدي) وتطور العناصر التقنية المسرحية الأخرى جميعها بحالة التصاعد والتغيير والانقلابات بالشكل والمضمون على مستوى النص والفكر والاداء والتوجهات لحركة المسرح، فان حقيقة المسرح "هي ان الانسان يستطيع في هذه الحلبة ان يتجاوز نفسه, لم تعد مجرد مبدا جمالي لا يمكن مناقشته بل اصبحت ايضا تجليات للصراع السياسي والجمالي". (نبيل راغب، ٢٠١٢, ص١١٧) اي التمثيل الادائي للممثل يعبر عن نفسه وعن الدور الذي يلعبه لأنه يحمل فكر ووجهات نظر يتبناها العرض المسرحي ويقوم بأدائها الممثل امام المشاهدين وهنا انقلبت الدراما ليظهر أسلوب واتجاه مغاير للدراما الأرسطية ظهرت الدراما البرختية واتجاهاته المسرحية ظهرت نتيجة حاجة ورغبة الجانب العقلي والفكري للظهور بشكل اكثر عمقاً ومتوجه للآخر وذلك بواسطة التوجه الفكري للنصوص المسرحية فأن المخرج والمؤلف الالماني بريخت تناول المسرح السياسي والتعليمي في منهجه وفكره الفني المسرحي كذلك أسلوب بسكاتور السياسي وهذا ما جعل عمل الممثل بمرحلة تكنيكية مختلفة الفعل والتصورات والاشتغالات الادائية وأصبح يبحث عن التميز وخلق ذاته مع الدور الذي يؤديه وهنا يثبت الممثل مهاراته وهو يعبر عن امكانية توظيف الجانب العقلي والذهني والجسدي في المسرح لأن الممثل طاقة متحركة غير ساكنة يبحث من خلالها عن الطاقة الخفية المكنونة داخل جسده وقدرته على إظهارها للتعبير الادائي بحسب حاجة كل نص ودور واسلوب غير تقليدي للعرض المسرحي, وهذا التحول من النص القدري والنص الواقعي الذي يبحث من الانسانيات اصبح النص يفكر بقضايا مختلفة ومفيدة تقوم الآخر داخل النظام المجتمعي ويظهر شخصية البطل بطريقة اكثر فعالة مليئة بالمشاعر والانفعالات والعواطف الانسانية وهو حامل للرؤى والافكار للنقد والتشخيص للبيئة التي تحيط وهذا ما نجده ببطل العرض مثل مسرحية, (الام الشجاعة) لبريخت فالمسرح "يشتبك مع قضايا الواقع المعيش يكشف ويعري وينتقد ويسخر". (محمد عبد المنعم, ٢٠١٥, ص٧٣).لهذا اسلوب ومنهج بريخت جعل من الممثل يعرض الدور ولا يندمج معه وكذلك جعل المتلقي يمتلك رأي وفكر مع كل حالة تقدم امامه على الخشبة من دون ان ينسى ذاته أو يلغي وجوده الفكري لذلك الممثل في مسرح بريخت يؤدي الشخصية بطريقة حسية فكرية واعية لا يغيب حضوره ولأذهن المتلقي فالأداء بهذا الاسلوب يجعل عمل الممثل يعالج موضوعات فكرية واجتماعية ويناقش ويعطي دور لمكانة الشخصية بواسطة طريقة الاداء والحضور الجسدي والصوت والحركي لذا

الاسلوب في مسرح بريخت طالب من الممثل "ان لا تقدم الشخصية بشكل جامد خالي من الروح الحية, بل على العكس يريد ان يعيش الممثل بكل جزئياتها مع الاحتفاظ بحالة الوعي الكاملة لموقفه من الشخصية التي يمثلها, وهذا يحصل ليس بالابتعاد عن الشخصية بل باسترخاء الممثل والمحافظة على ادواته وتمكنه من الشخصية من خلال الاطلاع على كافة ابعادها وهنا لا يحتاج ان يكون الشخص الثالث". (مجيد عبد الواحد النجار,٢٠٢٣).

وهنا الباحثة لا تشير إلى جانب التاريخ لظهور الاتجاهات والتيارات المسرحية بقدر ما تشير إلى آليه العمل مع كل هذا التحول بالنص والاتجاه الفكري والفني بما يخص أداء الممثل والعملية التمثيلية ككل, لذا عندما ظهرت التعبيرية والرمزية عند هنريك ابسن مثل (مسرحية بيت الدمية) ويوجين اونيل مسرحية (القرد كثيف الشعر) وايضا مثل (مسرحية الالة الحاسبة) ألمر رايس، وجاء هنا دور التقنيات التي تحولت إلى اشكال تتلاعب بالعرض المسرحي على مستوى الإضاءة والديكور والازياء والتصميمات جميعها تطورت واصبح هناك متخصصين يسهمون بأفكارهم وابتكاراتهم للمشهد المسرحي من الجانب التقني كذلك الاداء التمثيلي يكون بحسب الأسلوب والتوجهات الفكرية التي يفرضها النص واجناسه الذي تحول من النص الادبي إلى النص الدرامي المسرحي وصولاً إلى نص العرض المسرحي من خلال الحوار والمعنى الذي يقصده الكاتب وكيف اتجه المسرح واخذ منعطفات مختلفة على مستوى التطور الفني والاهداف في المسرح واهمية عمل الممثل مع كل تحول واسلوب بالنص المسرحي ولا سيما بعدها ظهرت اساليب للمسرح مثل مسرح اللامعقول ومسرح العبث وهنا بين طريقتين يوجين يونسكو وصاموئيل بكيت, اخذوا العرض إلى مساحات وفضاءات مغايرة للعروض التقليدية فتحول البناء الدرامي إلى حضور آخر وتأثر البناء الادائي للممثل مع كل دور يؤديه ضمن هذه الأساليب فالتأثيرات الفكرية والفنية والاجتماعية بحالة التطور المستمر للعرض المسرحي. لذلك كان تيار بيكيت خاضع لهذا التأثير ونشاهد انعكاسه بواسطة النصوص وعروضه المسرحية إلى شكل عالم مسرحي مغاير للاتجاهات المسرحية الأخرى "ان المؤثرات السياسية والفكرية التي أثرت على اتجاه بيكيت عند كتابة هذه المسرحيات طبيعة الشخصيات في مسرحه الخصائص العامة لجسد الممثل جسد الشخصية، باعتبار ان الشخصية الدرامية هي الصورة النصية التي يقوم الممثل بتمثيله" (عبير منصور ابراهيم حجازي, ٢٠١٤, ص٣٨٢).

ان اسلوب النصوص الدرامية فعل وبنية وحوار لا تتكرر داخل بنية النص الواحد ومن ثم ايضاً العرض المسرحي واداء الممثل لا يتكرر كتكنيك فعلي وانما هناك تكرار مرتبط بالمعنى والقصد للتأكيد على فعل أو فكرة أو حدث معين ضمن صياغة نصية وأسلوب يعنيه المؤلف المسرحي وهذا ما نجد صداه في نصوص وأسلوب صاموئيل بيكت في نصوصه وحتى في اخراجه لعروضه المسرحية فان المسرح المعاصر يشير إلى التعامل مع الفعل والشخصية وادوات الممثل المسرحي بطريقة معاصرة اي "ان المسرح المعاصر تعامل مع مفهوم الشخصية المسرحية بطرائق مختلفة حيث نجد ان أحد أهم كتاب المسرح مثل بيكت لم يتعامل مع الشخصية في مسرحه على اساس ابعادها وحالاتها النفسية والاجتماعية حتى في بعض النصوص قد فقدت سماتها كشخص يشار إليه" (بياتلي, ٢٠٢١, ص٢٧). اي معنى ذلك النص المسرحي لا يعتمد على بناء الشخصية إلا من خلال المواقف والاحداث وهوية الشخصيات غير واضحه إلا من خلال الفعل الجسدي للممثل لذا اداء الممثل المعاصر أتجه إلى افعال تكنيكية بالتعبير الجسدي وتطور اداء الممثل ووعيه وادراكه بالعمل المسرحي والتمثيلي واصبح ادائه يتعامل مع متخيلات وتصورات النص وان الممثل يفعل ادواته وميكانزيماته وجسده كممثل ينتج الفعل التمثيلي بواسطة جسده المدرب لأن الاداء في مسرح بيكت أهتم باللغة الاشارة والإيماءة والصمت معتمد على اللغة الجسدية, وبذلك الشخصية تظهر بسبب فعل الممثل وقدراته الادائية وفي مسرحية (انتظار غودو) الجسد واداء وقدرات الممثل خلق مساحات وفضاءات للتعبيري الادائي وابعاد وهوية الشخصية تتشكل من الفعل الادائي للممثل وهنا اشارة ايضاً إلى اهمية الفعل الجسدي لفلسفة وعبثية الانسان "فمن خلال الجسد ادرك الاشياء والاشخاص الذين يتألف منهم العالم، ومن خلال الجسد اكون قادرا على التأثير فيهم وبالعكس يكون في استطاعتهم التأثير في". (مصدر سبق ذكره, عبير منصور ابراهيم حجازي, ص٣٨٤).

ان تحولات النصوص المسرحية تطورت واللغة الخطابية ذهبت إلى مستويات فكرية وفنية تناقش وتقترب من عوالم مجتمعية مختلفة وذات بيئة ثقافية متنوعة فالخطاب النصي يوجه إلى السلوك الانساني والبحث عن العلاقة المتصلة بين النص والممثل لخلق توازن بين الذات والحدث المسرحي فهذه الديناميكية في الاسلوب المتبع والصيغة تعبر عن القيمة الجمالية والفلسفية وايضاً الخطاب المسرحي المعاصر كسر جميع التابوهات في الفكر والعادات والتقاليد

المحدودة للأبعاد الانسانية والفكرية فالمسرح اليوم خلق صور وفضاءات تناقش الموضوعات بدون خوف أو تردد كون صنعها من قوانين البشر ولم يعد الفن والمسرح يخاطب فئة معينة من المجتمع أو شريحة ثقافية محدودة بل العرض المسرحي هرب من القيود وأكد على مواجهة الانا والذات وكيف الاكتشاف والمعالجة والمواجهة بينهما لذلك النصوص المسرحية الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة جميعها تحولت بحسب حاجة المجتمع للتعبير عن وجوده وابعاده والنظام الفكري والسلوكي والثقافي السائد بكل مدة زمنية كذلك نشاهد محطات مسرحية مختلفة على مستوى البناء الدرامي والتكنلوجي والفني والمسرحي مع تطور كل مرحلة من تلك المراحل, من ثم الاداء التمثيلي ايضاً تطور بحسب كل منهج وأسلوب واتجاه مسرحي معين فكان منهج ستانسلافسكي مع اعتماده على نصوص واقعية تشيخوف إلا أنه قام بتعزيز دور الممثل والشخصية بواسطة مناهجه المسرحية السيكولوجية, واعطى الاولية لحضور ووجود الممثل, كذلك المخرج الروسي مايرهولد التكنيكي البايوميكانيك الذي نقل الممثل والمسرح بطريقة مغايرة للأسلوب الادائي الواقعي، وأظهر من خلال منهجه رؤية يحاكي النظام والسياسي وينقده وبالوقت نفسه يطور من أهمية وجود الممثل والاهتمام بالجانب الفيزيكي للجسد، وهذا يدل ان الممثل كتلة تمتلك وعياً ثقافياً وفنياً نتيجة التحولات بين المناهج والمدارس والاتجاهات المسرحية التي زادت من قدراته ووعيه في الاداء التمثيلي وذلك بسبب ايضاً التأثيرات التي صنعت هذه التحولات الفنية المسرحية, لذا مسرح كروتوفسكي المسمى بالمسرح الفقير لم يقصد فقيراً ماديا انما الفقر بالمعنى المجازي لأن جسد الممثل يستطيع ان يملئ ويغني اللحظة الادائية من خلال قدراته ومهاراته وامكانياته اذا خاض التجارب والتمارين اليومية من أجل عملية التطور والاكتشاف من جهة وهدف قضية المسرح، ومنهج كروتوفسكي من جهة اخرى "هو البحث عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي، وترجمة ذلك إلى صورة مادية". (وسام عبد العظيم الجوذري, ٢٠١٩, ص١٩٣). ولهذا المسرح التجريبي ومبدعيه يبحثون عن الحرية والبعد عن التسلط بالرأي الواحد والاهتمام بالعمل الجماعي وبناء علاقات فنية صحيحة تنعكس على المتلقي من أجل الشعور بالانتماء إلى الروح الانسانية والذاتية للفرد فالتأليف النصوص المسرحية ايضا تعكس هذه الروح واظهار القيمة والمكانة للإنسان بعيدا عن التشوهات والشوائب التي ينتجها الفكر القالبي والمتحكم لذا عمل الممثل يدعي إلى الحرية بالتعبير الجسدي على مستوى الانفعالات والافعال والشعور العاطفي وهذا يتطلب من الممثل جهد باستعمال طاقة الادائية

وقدرته على التعبير, لذا مسرح اريان منوشكين نقل الممثل إلى مناطق وفضاءات اكثر واسعة لعمل الممثل وابداع لغة ثقافية تحت شعار مسرح الشمس هذه التسمية تشكلت منها مفهوم مسرح منوشكين "ان المسرح مكان انطلاق لرؤية الاشياء رؤية أخرى ومكان ليس للإخفاء أو الخفاء, وهي تهدف لخدمة المسرح نفسه الذي يأخذ على عاتقه لديها ان يكون صرخة مدوية رافضه للخطيئة في الواقع الانساني الملوث وبالتالي استنهاض انسانية الانسان وهي تريد تغيير الواقع عبر فهمه". (بياتريس, بيكون فالين, ٢٠١٦)

ينتمي الممثلين والعاملين في مسرح منوشكين من جميع الثقافات الاخرى تحت الثقافة المسرحية الواحدة، فالنص المسرحي صنع من اداء الممثل يجتمعون على فكرة التأسيس للعرض المسرحي، وذلك يشير إلى أن بالمسرح المعاصر أسلوب العرض المسرحي ليس ضرورياً ان يكون مثل اسلوب النص المسرحي وتباعته انما يستطيع الممثل ومخرج العرض ان يأخذ الفكرة ويشتغلوا بعملية التأليف من أجل الرؤية التي يريدها في العرض المسرحي، لذا عده مسرح منوشكين على ادوات الممثل ومزجت الثقافات المسرحية ضمن منهجها واسلوبها المسرحي. والممثل عليه ان يدرك جميع انواع الوسائل الادائية من خلال الاساليب المسرحية، إذ "استخدمت منوشكين الارتجالات والكوميديا ديلارتية وتقنيات المسرح الشرقي والسيرك في عملها مع الممثلين بعد تأثرها بـ(كوبو) حتى امتازت عروضها بانها مليئة بالحركات الاكروباتيكية وهي مهمته بالجماليات والموسيقى الاسيوية". (مصدر سبق ذكره, وسام عبد العظيم الجودزي, ص١٩٣) لذلك فان عمل الممثل المسرحي يمتلك ادوات بواسطة ميكانزيماته. ومن جهة اخرى يمتلك ايضا ادوات النص ووسائل التعبير الادائية، لذا جسد الممثل والاداء التمثيلي يتحول مع تحولات العرض المسرحي بحسب الرؤية والهدف الفلسفي للمشهد والصورة المسرحية.

مؤشرات الاطار النظري:

١- أن الممثل في عملية الاداء يعتمد على بعدين في التكنيك الادائي المسرحي (البعد التكنيكي, والبعد التكويني) وتشريح عمل الممثلين وابعادهم بأنواعهم الادائية.

٢- الممثل المسرحي يستند على تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة تحليل الابعاد على مستوى الاجتماعي والنفسي والجسدي. ثم اعداد سكربت خاص للممثل وتحضير ملف الشخصية لإعداد عملية التمثيل.

٣- الممثل المسرحي يبني ثقافته الجسدية ويظهر ادواته بواسطة التكيف أو الاندماج بالدور المسرحي مهما كانت الابعاد ونوع الاداء الممثل الخلاق يستطيع أن يوظفه ادواته على وفق هذه المعايير.

٤- إن التأثيرات على الحركة المسرحية تظهر بواسطة تحولات التيارات والاتجاهات في النص الدرامي على المستوى الفكرية والجمالية والفنية وايضاً الموضوعات المجتمعية التي تأثر على المسرح وحركته.

٥- العلاقة بين الممثل وتحولات النصوص المسرحية على وفق المناهج والحركات التمثيلية على مستوى النصوص الكلاسيكي والطبيعي والواقعي والتعبيري والرمزي واللامعقول والعبثي فالممثل يؤثر ويتأثر ويحاول النزوع إلى خلق صورة ادائية تتناسب مع فكره النص ليعزز من الاسلوب الادائي لديه.

٥- ليس من الشرط أن يكون أسلوب العرض المسرحي يتبع أسلوب النص المسرحي فالمخرج يخلق بيئة وفضاء يتناسب مع رؤيته كذلك الممثل يخلق لنفسه أداء يتفوق به احياناً عن المخرج والعرض يذهب إلى مستوى آخر وشكل مغاير بالأداء المسرحي.

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

(عينة البحث):

اختارت الباحثة العينة القصدية (هاملت بلا هاملت أنموذجا) على وفق ما يحتاجه البحث للكشف عن: إظهار قدرات الممثلين واللعب بمساحات ادائية مهما كانت شروط النص واسلوبه، فالممثلين بهذه العينة يمتلكون القدرة على اظهار امكانياتهم التعبيرية على وفق النص والعرض

المسرحي، وكون الممثلين من لغتين مختلفتين شكلا ومضمونا كان دافع للكشف عن تكنيكهم وتوظيف لغتهم المسرحية في اداء هذا النص والعرض المسرحي.

(منهج البحث):

استعملت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

(تحليل العينة):

مسرحية هاملت بلا هاملت

تأليف (ماجد الماجدي)

الشخصيات في العرض المسرحي (اوفيليا, والدة هاملت, عم هاملت, حفار القبور)

هذا العرض المسرحي الذي انتج وعرض في باريس على يد مخرجين، الاول المخرج العراقي د.هيثم عبد الرزاق والمخرج الثاني الفرنسي ميشل ساردار, وقدم هذا العرض باللغتين العربية والفرنسية وكان فضاء العرض يعيش ثقافتين داخل الثقافة المسرحية الواحدة بسبب اختلاف الثقافة اللغوية والبيئية للممثلين أنفسهم مما أسهم في خلق أجواء درامية وصورة فنية متنوعة، وهذا ما جعل عملية التمثيل تتكيف من أجل اظهار روح ادائية وتعبيرية غير مكتشفة أي أعتمد الممثلين على الايقاع الحسي والجسدي لحركة الممثلين فيما بينهم وخاصة الاستلام والتسليم بين الحوارات وتبادل وضعيات حركة الجسد والحركة في المكان مما جعل أيقاع العرض أكثر مترابط وحريص من قبل الممثلين لذلك ظهرت هنا اللغة الاعلى والاكثر تأثير هي اللغة المسرحية وايقاعها الخاص, وذلك يدل على ان الممثل المسرحي يمتلك بطبيعة حضوره نصه المسرحي الاول في عملية التمثيل وقدرته على السيطرة بمنظومته الجسدية والتعبيرية واستيعابه للتحكم باللحظة التي يؤدي فيها على خشبة المسرح.

ان عرض مسرحية هاملت بلا هاملت خلق بيئة فضائية فكرية تعبيرية اعتمدت على تشكيل الثنائيات بين الشخصيات على المستوى الفكري والفلسفي بين النص والعرض فكان الممثل حلقة الربط بين هذه الصورة الغرائبية والمشهدية التي قدمها العرض بصورة تجريبية على مستوى بناء وهدم المشهد واللحظة الادائية وانعكاسها على الصورة التعبيرية الفضائية, ان فكرة

الثنائيات وروح المؤامرة عزز تجسيد الصورة المشهدية بين العلاقات والجو العام للمؤامرة سواء كانت بين الجنسين نفسيهما أم غيرهما ومن هو الاقوى والاضعف، وهناك دائما كانت شخصية حفار القبور التي ترتب الاوضاع وتتنقل بين مشاهد العرض المسرحي وكأنها شبح يظهر ويختفي يعد العدة وينتظر.

لذا كانت اللغة على المستوى اللفظي متباينة وواضحة ومتجانسة على الرغم من وجود اللغتين العربية والفرنسية بكل ابعادها وايقاعها لكن صنعة الممثل وقدراته جعلت اللغة تتماها مع انسيابية لغة العرض من جهة, ومن جهة اخرى هناك قراءة غير مباشرة لكن العرض المسرحي طرحها هي اللغة المفقودة للتواصل مع الافراد هي لغة الاصغاء وهذا اشارة للزمن الذي نعيشه بفعل التكنولوجيا والتواصل الافتراضي والموجود بعالم كل فرد وتوجهاته وقراءاته واهتماماته ما يبحث عنه اضافة إلى انقطاع التواصل الفعلي وانعزال الجميع بالتخدير الادماني للتكنلوجيا بعلاقات مغلقة على نفسها داخل دائرة الوهم وهذا الوهم الذي جعل عم هاملت يبحث عن التسلط وعيش جو الخديعة وتفكك نظام الاسرة والتلاعب بالقيم الانسانية والاخلاقية واستباحة الآخر من اجل السلطة وعظمتها.

لذا جعل العرض الجميع متهم اما بالانصياع أو السكوت عن هذه الفردانية بنظام العلاقات وهذا يدل على أن الممثل من خلال ادائه المسرحي اعتمد على إظهار الايقاع الرتيب والبارد بتعبيره الجسدي والصوتي وتصوير رتابة الجملة وتشظيها بين الحوار ونص العرض المسرحي, بمعنى كان الاداء الفرنسي المرتبط بالممثلين الفرنسين يحمل في طياته اسلوب تقني مرتبط بثقافتهم الاول كممثل ومتجانس مع ثقافتهم المسرحية ومع الممثلين العراقيين على مستوى التكنيك أي الممثل يعتمد على البروفات اليومية في حفظ وتقديم الصورة المشهدية، وهذا ايضاً كان واضح في اداء الممثل العراقي وطريقة اندماج ادواتهم مع ادوات العرض المسرحي وفضاءه وما يحيط به وذلك من خلال تبادل الحوارات وبناء الانفعالات والافعال الدرامية للصورة المسرحية.

وهنا تشير الباحثة من خلال لقاء اجرته مع مخرج العرض وممثل العرض بالوقت نفسه د. هيثم في لقاء اونلاين بتاريخ (١٠/ كانون الاول/ ٢٠٢٤) فقد اشار المخرج إلى بيئة وفلسفة

الوجود الانساني باختلافاتهم العرقية والثقافية والدينية الاجتماعية اضافة إلى الجانب الفني لمسرحية هاملت وما يحمله ابعاد النص بلا هاملت ماذا يحدث وكيف تسير الاحداث بدونه وهذا ما اثر على شكل وقراءة العرض للمستقبل في البناء الفكري لكل ثقافة ومستوى التأثيرات الاجتماعية والحريات وكشف نظام العلاقات وما يحدث خلف الكواليس ومن يسهم بكشف الحقائق ومن الجاني ومن المجنى عليه, فالأداء يشير إلى عمق تفكيري واستغلال مساحات النص المسرحية لقراءة نص العرض والدخول للعرض الادائي لهاملت في مساحات مغايره لفكر شكسبير والنص الاصلي وايضا ما نجد صداه في نص خزعل الماجدي الا ان هناك اشارة على اختلاف الفروقات بين الثقافة العقلية والبيئية والعادات والتقاليد لا سيما وان شكسبير يشير اليه في طيات نصوصه وعروضه المسرحية بالإشارة ان هناك فرق يمتاز به الفرد الغربي للتعبير عن الجانب العقلاني والفرد الشرقي عن الجانب الحسي بواسطة اظهار ردود الافعال والتعبير عنها, وهذا ايضا ما اشتغل عليه العرض المسرحي هاملت بلا هاملت.

ان نص العرض خلق فضاء تعبيرياً وبيئة شكلت بطريقة مغايرة بواسطة استعمال التقنيات والعناصر المسرحية، مثلا استعمال الطاولة وحركة الكراسي التي وضعت للمناقشات ثم تحولت إلى منابر للتهم وقبور وخلطات البهارات اشارة للشرق والغرب ودورق المياه ورائحة البخور وهي عملية تطهيرية، فالإنسان مهما يطهر نفسه فهو ملعون لا يستطيع ان يتطهر من شروره، وكانت فقط اوفيليا هي بعيدة عن الطاولة في اغلب المشاهد اشارة للنقاء وللحب الطاهر البريء منعزلة وحيدة لا تسطيع انت تتقرب من الآخر الذي يعيش جنب هذه الطاولة.

وهنا اشار العرض إلى انواع من النساء التي تحمل صفة الرذيلة والطاهرة وبكل الحالتين الحب أو العشق من يغويها لكن طريقة التعبيري والدوافع متغيرة لذا كانت الممثلتين تمتلكان القدرات الادائية في اظهار هذه العينة من النساء وايضا من مفهوم آخر المراءة في الغرب صوتها وحضورها ورغباتها وطريقة تعبير جسدها في الفضاء المسرحي متحررة وغير مقيدة وهذا عكس ما نجده في المراءة الشرقية الهشة والشفافة اي شيء يكسرها لذا كانت ترمز لهذه الحالة بالتفاحة وهو الصراع بين اختلاف الجنسين وطريقة تعبيرهم المندفعة في التعامل بردود الافعال، إذ القيت بوجهها هذه الحالة أسهمت بهشاشة العلاقة بين المراءة والرجل وطريقة التعبير وكان هذا الحدث بين الممثلين العراقيين (مخلد راسم) (وفرح طه)، إذ ذات الثقافة والبيئة الواحدة في

حضور المراءة الضعيف داخل مجتمعها الشرقي، كذلك مشكلة التفاحة أو الاغواء وهذا مرتبط بالعلاقة غير الشرعية بين الاخ وزوجة اخية واختلاط بين المفاهيم والقيم والعادات المتفق عليها بين في النظام الاجتماعي وتكوين الفرد بعلاقات مع البناء الاسري والمحيط به, لذا جميع هذه الاحداث والاشكال والاختلافات وشكل الطاولة مع الكراسي التي عدت بشكل غير مستقيم ليس بها بداية أو نهاية والجميع يتحكم بالمكان مهما يجد الفرصة لارتفاع صوته يحاول ان يسيطر على المكان وكأنه يقول أنا المتحكم لا أحد غيري سلطة متداوله وزعامات بين الاغراب والجميع بالنهاية لا ينتمي إلى هذه الطاولة الا بحسب المصلحة والحاجة.

وهنا نشيران المساحات الادائية للممثل لم تخلق من فراغات وانما الممثل المتمكن من قدراته جعل ادواته التكنيكية مرنه للاشتغال عليها ضمن سياقات النص والعرض المسرحي فالممثل المسرحي هنا قاده العرض وتلاعب مع كل متغيرات ومجريات الاحداث واعطى مناخات فضائية للتعبير الادائي مع بناء اللحظات الحسية والانفعالية والتمثيلية بشكل متدفق ومدروس.

وان التجربة المسرحية هذه بكل ابعادها واشتراطاتها تشكلت مشاهدها من اكتشاف البروفات المعتادة على هذا النص ووصولا لتقديم العرض المسرحي وهذا ما يحدث خلف الكواليس لكن هذا العرض كان يحمل الممثلين النصوص بيدهم وكان هناك لعبة داخل لعبة حتى المخرجيين لهذا العرض هم ممثلين داخل العرض اي استغلال كشف الحقائق والمواقف والاحداث امام الجمهور والذي يجب ان يكون جزء من هذه الفوضى والمؤامرة وايضا عليه ان يشاهد ما يحدث خلف الكواليس وكانت الشخصيات تتمرن وتكشف نقاط امكانياتها داخل البروفات وهذا اعطى للممثل حرية ومساحة من التفكير في استغلال امكانياته الادائية في حرية التجسيد الادائية وطريقة تعبير لغة الجسد على مستوى الاشارة والايماءة ولغة وحركة وفعل الجسد هذا التكنيك ووظف بغطاء بروفه امام المتلقي وهم كذلك لديهم دور من الحدث والمشاركة بصناعة هذا العرض التجريبي المعاصر.

لذا كانت الشخصيات منحصرة بين عمة واوفيليا وام هاملت وحفار القبور, وهنا حفار القبور الذي جسدته الممثلة العراقية (اقبال نعيم) لعبت دوراً مغايراً لهذه الشخصية وظهرت ثبات انفعالي يرمز إلى القوة وهنا لا تنظر اليها كجنس بقدر ما تنظر اليها كفعل يدور مع الاحداث

ويتلاعب مع مستويات العرض المسرحي وكأنها اشبه بشيطان لا يهم من يدفن المهم لديه ضحية, فلسفة هذه الشخصية التي لعبتها الممثلة وليس ممثل في هذا العرض كانت تريد أن تصل إلى فكرة ايضاً مختلفة وهنا في هذا العرض تظهر سلطة الممثل القادر على خرق المألوف لا يخاف حدود الاشياء ولا يتوقف عندها أي اثبتت الممثلة نفسها ان لديها مهارات وقدرات ادائية تستطيع أن تأخذ العرض إلى مناخات ومساحات بالصمت واستغلال الحضور الجسدي والايقاعي المتزن على مستوى حركة الجسد وحركة تعبير الوجه، وقد طرح العرض نقطة جدا عميقة إلى تبادل الادوار اي في زمن شكسبير لا يوجد ممثلة تلعب دور المراءة وفي هذا الزمن المراءة تستطيع ان تلعب دور الرجل حتى وان هناك وجود للممثل الرجل, وهنا العرض استغل هذه الفكرة ووظفها في هذا العصر بمسألة جدا حساسة هو ضياع هوية الاجناس والطبيعة البيولوجية والشك بين الذكر والانثى وكأنه يشير إلى مشكلة اجتماعية سوف تحدث أو حدثت فعلا اختلاط المفاهيم للذكر والانثى، وهنا ايضا اثبت الممثل المسرحي وجوده واخذ النص والشخصية بحسب قراءاته العصرية اشارة ان النص لا يولد بيد المؤلف وانما المخرج والممثل ههما ايضا المؤلفين لشخصياتهم يضعون قدراتهم وتجاربهم مع الشخصية وليس بعد الشخصية, ومن ثم ان العمل المسرحي يحمل فرضيات ويخلق فضاءات وطروحات للنقاش وللتبادل الفكري بالموضوعات والقضايا لان مهمة المسرح هي تشخيص هذه الحالات المجتمعية قائمة من النص المسرحي ووجوده للظهور وثم عبر ادوات وامكانيات الممثل المسرحي للتعبير عن هذه العملية المسرحية متمثلة بالإخراج والعرض المسرحي لذا نص أو عرض هاملت بلا هاملت يملك جميع الادوات للتحدي المعرفي والفكري والفني من خلال القضايا المطروحة في هذا النص الذي حاكى ومازال يحاكي المجتمع بسبب لغته الخطابية قضية المؤامرات التي تصاغ للسلطة بجميع مستوياتها وجوانبها وانهيار المجتمعات والامم والتفكك الاسري بقتل الاخ لأخيه والخيانة الزوجية وظلم الحبية وكثير من الصفات التي يحملها هذا النص, لذا العرض تأثر بهذه القضايا واعلن وجوده وذاته واقترب من المجتمع ومشكلاته بواسطة مهارات وقدرات الممثلين المشاركين للعمل وكيف جعلوا من هذا النص الرصين لغويا ومعقد فكريا بتفكيك السمات الاساس التي قام عليها بكتابة النص بأخذ الجزيئات المتعلقة بالأفراد وبطل الحكاية للوصول إلى عرض مسرحي مغاير وكسر للمألوف عبر فضاء تمثيلي ولغة جسد معقدة وبسيطة بالوقت نفسه مع تشكيل خاص للسينوغرافيا بتفاصيل تزيد من حضور الممثل كعنصر داعم ومساند لفكرة العرض نفسه من

خلال الاضاءة التي عزلت الممثلين فيما بينهم كتكنيك واظهار الحالة النفسية والحسية للجو العام للعرض المسرحي, لذا الممثل في هذا العرض كيفه ادواته وحضوره على وفق معايير العرض المسرحي ليعلن ان الممثل يواجه ويؤدي اي اسلوب أو نص أو منهج قادر على تفكيك والتأويل وادائه كفعل عضوية حيوي يمتلك ابعاده الجسمانية وقدرته على السيطرة الادائية المسرحية من ثم الممثل لا يعتمد فقط على نص الدرامي وانما يعتمد ويتغذى على نص العرض المسرحي وتأويلاته ومساحاته المكانية والزمانية وخلق تعبيره الفضائي، وهو من ثم لديه تفسيراته الخاصة به.

الفصل الرابع

نتائج البحث واستنتاجاته

النتائج:

١- ان الممثل المسرحي المتطور والمستمر من خلال ادواته وتعبيراته لا يتوقف عند دور معين أو أسلوب معين في التعبير الادائي, وفي عرض هاملت أظهر الممثلين قيمتهم ووزنهم الادائي في التعبير المسرحي بمناطق ادائية مغايرة للصورة النمطية لعمل الممثل.

٢- أن أي نص مسرحي يطرح فكر متجدد وقضية أزلية وفيه اشتغالات ومساحات تمثيلية وتعبيرية فهو نص حي غير خاضع لشروط القوالب والتحديد وهنا عمل الممثل يظهر وهذا ما نجده في عرض هاملت بلا هاملت.

٣- أعتمد الممثل في مسرحية هاملت على اللغة الخطابية والايقاعية بطريقة تتماشى مع بيئة العرض وليس بيئة وابعاد النص التقليدي من خلال طريقة الالقاء الخاصة، إذ اعتمد الرتابة بالصوت واحياناً السرعة غير المسوغة والهدوء الحاد بالصوت والجسد وهنا الممثل يعتمد كلياً على تجاربه وثقافته المسرحية ويتجاوز بدون تردد المعايير التقليدية للتمثيل في تناول الشخصية المسرحية وطريقة تقديمها.

الاستنتاجات:-

١- للممثل المسرحي المعاصر قراءاته وتطلعاته المختلفة في الفهم والادراك فالنص بالنسبة له وسيلة للكشف عن مناطق موجودة داخل الممثل وغير مكتشفة احياناً وهنا الممثل يبحث عنها من خلال ايجاد أسلوب أو طريقة ادائية مختلفة وذلك بإيعاز من النص أو العرض المسرحي.

٢- الممثل المعاصر يبحث من خلال الحوار الذي يلقيه عن كلمات وصيغة تقترب من قدراته وثقافته الادائية وامكانياته حتى يشكل الايقاع الصوتي والجسدي مهما كان الحوار محكم واحياناً صيغة ولغة الكاتب معروفه إلا أن الممثل يجد الأسلوب واللغة المناسبة له كممثل اولاً, وكشخصية ثانياً حتى يتمكن من الدخول في رسم فضاءه الخاص به.

٣- ان النصوص المسرحية مهما تعددت الاساليب والمناهج وفلسفة الرؤيا والفكر الذي يطرحه النص لكن هو من ثم يقدم وجهات نظر لكتاب ومؤلفين ولغة خطابية تحمل اهداف ومعاني ومقاصد اضافة إلى اسلوب الكتاب نفسه الذي يخطط المواقف والاحداث والمشاعر والاحاسيس والآراء والشخصيات، وهنا يأتي دور الممثل لتجسيدها على وفق متطلبات رؤيته وتصوراته ايضا.

الخاتمة:

تناول هذا البحث عمل وقدرات الممثل على التنوع بالأداء التمثيلي بحسب كل منهج واسلوب مسرحي، فالممثل المعاصر يستطيع من خلال مهاراته الجسدية والذهنية والعقلية ان يتعامل مع النصوص المسرحية على وفق إمكانياته، وان يجعل النص ضمن قدراته الادائية، وان يشكل ابعاده الذاتية على وفق النظريات والمدراس والمناهج المسرحية سواء أكان بالنص أم بالأداء التمثيلي للاستفادة منها بتشكيل جسدا فنيا مثقفا واعيا ومتحكم يفرض مساحاته وثقافته الادائية, فالنص المسرحي بكل عوائقه واختلاف طروحاته على مستوى الشكل والمضمون لا يعيق وانما يحفز الممثل ان يتميز ويظهر ثقافته ومهاراته التمثيلية من جهة وان يتماها مع ابعاد النص من جهة خرى ليخرج بعملية انتاجية تكون على وفق شروط وقواعد عمل الممثل بين النص الدرامي ونص العرض المسرحي.

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

١- الازكي, احمد بن سعيد. (٢٠٢٢). نزعة الدرامية في المعلقات العشر, الجمعية العمانية للكتاب والادباء, مسقط.

٢- سعاد, بوطيبة. (٢٠١٠- ٢٠١١). البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية مأساة الحلاج انموذجا, جامعة وهران، الجزائر.

٣-- امين، دحو. (٢٠٢٠- ٢٠٢١). محمد السند البيداغوجي لمقياس فن التمثيل, جامعة ابي بكربلقايد الجزائر.

٤- شرجي، احمد. (٢٠١٣). سيميولوجيا الممثل بوصفة علامة وحامل للعلامات, دار ومكتبة عدنان، بغداد.

٥- العلي, طارق. (٢٠١٩). ظاهرة الخروج عن النص المسرحي في المسرح الكويتي المعاصر, دار حروف منثورة للنشر والتوزيع, مصر.

٦- حجازي، عبير منصور ابراهيم. (٢٠١٤). جسد الممثل في مسرح صموئيل بيكت, المجلة العلمية لكلية التربية جامعة حلوان، مصر.

٧- باشلار، غاستون. (١٩٨٤). جماليات المكان, ترجمة: غالب هلسا، مؤسسة الدراسات والنشروالتوزيع, بيروت.

٨- ستانسلافسكي، قسطنطين. (١٩٧٩). اعداد الممثل, ترجمة: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد, دار نهضة للنشر والطباعة, مصر.

٩- بياتلي، قاسم. (٢٠٢١). مفاهيم واساليب مسرحية، دار الاكاديميون للنشر والتوزيع، الاردن.

١٠- ابو خوخ, محمد. (٢٠١٨). دراسة في المسرح التعليمي ومسرحة المناهج, النوارس للنشر والتوزيع الاسكندرية.

١١- عبد المنعم, محمد. (٢٠١٥). المسرح السياسي, النشر في دار المعارف, مصر،

١٢- علي، محمود عبدالسلام. (٢٠١٧). الحملات الاعلامية, المعتز للنشر والتوزيع، الاردن.

١٣- راغب، نبيل. (٢٠١٢). أزمة الادب النسوي, المكتبة الاكاديمية مصر.

١٤- الجوذري وسام عبد العظيم. (٢٠١٩). المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض, دار رسلان للنشر، دمشق.

المصادر الاجنبية

1- Harrop, Stephe, Dunbar, Zachar. (2018). Greek tragedy and the contemporary actor, uk.

مواقع الانترنيت

١- بياتريس, بيكون فالين. (٢٠١٦). قراءة في كتاب مسرح الشمس, الهيئة العربية للمسرح الشارقة., https:// atitheatre.ae/ %D9%81%D9%8A- %D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9- %D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8- %D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD- %D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3- %D8%AA%D8%A3%D9%84%D9%8A%D9%81- %D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D8%B1

٢- مجيد, عبد الواحد النجار. (٢٠٢٣). مهام الممثل في المسرح الملحمي, جريدة الدستور, العراق, https:// www.addustor.com/ content.php?id=18683#: ~: text=%D8%A7

٣ -bentsen,martin. (2023). Actor marketing consultant.

https:// www.cityheadshots.com/ blog/ types- of- actors#: ~: text=There%20are%20four%20key%20types,Actors%20who%20add%20realism%20to

References:

1- Al- Azki, Ahmed bin Saeed. (2022). The Dramatic Tendency in the Ten Mu'allaqat, Omani Society for Writers and Authors, Muscat.

2- Boutiba, Souad. (2010- 2011). Dramatic Structure in Arabic Poetic Drama: The Tragedy of Al- Hallaj as a Model, University of Oran, Algeria.

3- Amine, Dahoum Mohamed. (2020- 2021). The Pedagogical Framework for the Acting Arts Course, University of Abi Bakr Belkaid, Algeria.

4- Sharji, Ahmed. (2013). The Semiology of the Actor as a Sign and Bearer of Signs, Adnan Publishing House, Baghdad.Tariq Al- Ali, The Phenomenon of Deviating from the Theatrical Script in Co.

5- ntemporary Kuwaiti Theater. (2019). Hurouf Manthoura Publishing and Distribution House, Egypt.

6- Hegazi, Abeer Mansour Ibrahim. (2014). "The Actor's Body in Samuel Beckett's Theater," Scientific Journal of the Faculty of Education, Helwan University, Egypt.

7- Bachelard, Gaston. (1984). "The Poetics of Space," translated by Ghaleb Halsa, Institute for Studies, Publishing and Distribution, Beirut.

8- Stanislavski, Konstantin. (1979). "The Actor Prepares," translated by Mohamed Zaki El- Ashmawy and Mahmoud Morsi Ahmed, Nahda Publishing and Printing House, Egypt.

9 – Bayatli, Qasim, (2021). "Theatrical Concepts and Methods," Academics Publishing and Distribution House, Jordan.

10- Abu Khoukh, Mohamed. (2018). "A Study in Educational Theater and the Dramatization of Curricula," Al- Nawras Publishing and Distribution, Alexandria.

11- Moneim, Mohamed Abdel. (2015). "Political Theater," published by Dar Al- Maaref, Egypt.

12- Ali, Mahmoud Abdel Salam. (2017). Media Campaigns, Al-Mu'taz Publishing and Distribution, Jordan.

13- Ragheb, Nabil. (2012). The Crisis of Feminist Literature, Academic Library, Egypt.

14- Al- Jawdhari, Wissam Abdel Azim. (2019). Interactive Theater: From Scratch to Performance, Dar Raslan Publishing, Damascus.