لامركزية المعنى في أداء الممثل المسرحي العراقي

Decentralization of meaning in the performance of a theatrical actor

زين العابدين عبد المطلب أحمد

Researcher: Zain Al-Abidin Abdul-Muttalib Ahmed

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

College of Fine Arts / University of Basra

الكلمات المفتاحية: لامركزية، المعنى.

Keywords: decentralization, meaning

ملخص:

يتناول هذا البحث لامركزية المعنى في أداء الممثل المسرحي في ظل التحولات المناهج والأساليب الادائية التمثيلية بات لم يرتكز الممثل على مركزية ضابطة أو أسلوب محدد في أدائه التمثيلي، لذلك أرتى الباحث في البحث عن الأسلوب اللامركزي المعنى في أداء الممثل الذي يتسم بالتفكيك والتشظي في بنية الشخصية أصبح الممثل يؤدي حالات أدائية مركبة بابتعاده عن النمطية التقليدية سعى الباحث إلى تقديم التقنيات والأساليب التي يتعامل بها الممثل اللامركزي في التجارب المسرحية العالمية

لقد قام الباحث بتقسيم البحث الى أربعة فصول تناول في الفصل الأول الإطار المنهجي مشكلة البحث والحاجة اليه، أهمية البحث، هدف البحث، حدود البحث، تعريف وتحديد المصطلحات.

أما الفصل الثاني الإطار النظري المقسم إلى مبحثين جاء المبحث الأول تحت عنوان لامركزية المعنى في مفهوم الفلسفة والمسرح، أما المبحث الثاني تحت عنوان تمثلات لامركزية المعنى في أداء الممثل بالتجارب المسرحية العالمية وانتهى الفصل بمؤشرات الإطار النظري، وبعدها جاء الفصل الثالث إجراءات البحث في تحليل نموذج عينة البحث واختتم البحث في الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات،والتوصيات، والمقترحات، وقد أظهرت بعض النتائج عبر الممثل اللامركزي في العرض المسرحي بأصوات لامركزية المعنى التي كانت عبارة عن آهات وصرخات صاخبة مغايرة ذات دلالات مشفرة كما امتاز أداء الممثل اللامركزي المعنى بأداء حالات مركبة امتازت بالتحول السريع في الأفعال الادائية من أسلوب الرقص إلى أسلوب الأداء التمثيلي بحركات تعبيرية.

Abstract :

This research examines the decentralization of meaning in the theatrical actor's performance amidst the transformations in acting methodologies and techniques. Actors no longer rely on a central, controlling style or a specific approach to their performance. Therefore, the researcher sought to explore the decentralized style of meaning in the actor's performance, characterized by deconstruction and fragmentation of character structure. The actor now performs complex performances, moving away from traditional stereotypes. The researcher aimed to present the techniques and methods employed by the decentralized actor in international theatrical experiences.

The researcher divided the research into four chapters. The first chapter addresses the methodological framework, the research problem and its necessity, the importance of the research, its objectives, its limitations, and the definition and definition of terms. The second chapter, the theoretical framework, is divided into two sections. The first section is titled "The Decentralization of Meaning in the Concept of Philosophy and Theater," while the second section is titled "Representations of Decentralized Meaning in Actor Performance in International Theatrical Experiences." The chapter concludes with indicators of the theoretical framework. The third chapter details the research procedures, analyzing the research sample. The research concludes in the fourth chapter with the results and conclusions. Some of the findings revealed that the decentralized actor in the

theatrical performance used sounds of decentralized meaning, consisting of distinct, loud sighs and cries with coded connotations. The decentralized actor's performance was characterized by complex situations marked by rapid shifts in performance actions from dance-like to theatrical, expressive movements.

الفصل الأول: الإطار المنهجي: أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه:

يعد المسرح منذ نشأته فضاءً لانبثاق المعنى، إذ ارتبط في مراحلهُ البدائية الأولى بالطقوس، والعادات، والتقاليد الجماعية بممارسات احتفالية ذات الطابع الجمعي، كان الممثل جزءً من هذه الطقوس لا تحكمه مركزية محددة. غير أن عندما جاء المسرح الإغريقي والروماني، أسس لبنية تمركزية كل من النص والشخصية الدرامية، التي حددت هوية الممثل وحصرها في وظيفة إيصالية تنقل معنى مباشر إلى المتلقي، ومنذ ذلك الحين بقي المسرح تحت هيمنة سلطة المسرح الارسطي الذي نادى بالفكر (الثابت والمطلق) الذي حد من حرية الفعل الأدائي وضيق أفق التأويل.

مع بروز الاتجاهات التجريبية، بدأ تحرر اسقاطات الفنان الفكرية بما يلاءم تطور مراحل الحياة، لتبرز فكرة (اللامركزية) بوصفها أداة فكرية وفنية. لم يعد الممثل مجرد وسيط يترجم رؤية المخرج أو يحقق غاية النص، بل أصبح شريكاً أساسياً في صياغة معناً متعددة، عبر استثمار جسده وصوته وحضوره الآني،

ومن خلال تطور اتجاهات العروض المسرحية لاحظ الباحث هناك بعض الممثلين في العروض العراقية لا يزالون مستمرون يؤدون حسب مفاهيم الشخصية عما في سلطة النص، وحيثياته، وهناك نوع آخر من الممثلين الذين يتشابهون دائماً بطرائق، وكلائش معتادة في مستوى أعداد الشخصية يكون أسير للقيم الموضوعية، ولا يجد الوسائل، واالقدرات الأدائية التي تسهم في فتح افاقه المتحررة ببناء الشخصية لخلق هويات، ومهارات أدائية متنوعة؛ لذلك صاغ الباحث سؤال مشكلة بحثه بالتساؤل التالي:

(كيف يستطيع الممثل المسرحي العراقي أن يجد أهم التقنيات الأدائية اللامركزية المعنى التي تسهم ببناء الشخصية حسب التيارات المسرحية المعاصرة ؟)

ثانياً: أهمية البحث:

1- يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في أقسام الفنون المسرحية، والعاملين في الفرق المسرحية، والمؤسسات الثقافية.

ثالثاً: هدف البحث:

1- يهدف البحث بالتعرف على أهم الأساليب والتقنيات، والمهارات الأدائية اللامركزية المعنى.

رابعاً: حدود البحث:

- الحدود الزمانية: (2015-2025)

- الحدود المكانية: العروض المسرحية المقدمة في العراق.

- حدود الموضوع: تقديم دراسة عن لامركزية المعنى في الأداء التمثيلي لدى الممثل المسرحي العراقي.

خامساً: تعريف وتحديد المصطلحات:

لامركزية لغةً: " اللامركزية وهي عدم تجميع السلطة في مقر واحد. لا مركزية: ... نظام يمنح الوحدات ... المختلفة نوعاً من الاستقلال المحلي وبعضا من صلاحيات الحكم المركزي" (عمر، 2008، صفحة 936).

لامركزية اصطلاحاً: " هي حالة تشتت فاعلية المركز في صناعة صيغ التعارض النسقي وخلخة الثوابت عن طريق إدامة الإزاحات المتعاقبة وتغييب ثبات المعنى" (عادل، 2018، صفحة 7).

التعريف الاجرائي: هي أسلوب تحولي، وانزياح في آليات فعل الاداء التمثيلي من مركزية الاداء التقليدي ، إذ يمتلك الممثل اللامركزي من خلالها حرية في انتقاء أفعاله وصياغة دلالاته عبر الجسد والصوت بتعدد المستويات الادائية، ويتيح هذا النمط للممثل أن يحقق هوية أدائية تجعل حضوره مفتوح على إمكانات تعبيرية وتأويلية متعددة مغايرة عن الأساليب الادائية التقليدية للتمثيل ويتمظهر الأداء بدلالات، ورموز، وايحاءات شفورية غير مباشرة.

المعنى لغةً: يعرف المعنى (احمد مطلوب) " المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر. ولا يتوصل الى (معنى المعنى) إلا عن طريق صور البيان كالتشبيه والتمثيل والمجاز بأنواعه" (مطلوب، 1989، صفحة 326).

المعنى اصطلاحاً: يعرف المعنى (جميل صليبا) " هو الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ، ويطلق على ما يقصد بالشيء، أو على ما يدل عليه القول، أو الرمز، أو الاشارة. ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي أو المجازي، ودلالة القول على فكرة المتكلم... فهو مجموع الاحاسيس الشخصية، والصور الذهنية، والمشاعر الوجدانية التي يدل عليها اللفظ " (صليبا، 1994، صفحة 398).

التعريف الاجرائي: هو دلالة مركبة تتجاوز سطحية العلامات المباشرة لتكشف عن مضمرات أعمق في فعل التمثيل، ينتج الممثل المعنى من خلال الأداء التمثيلي، وهو في الوقت نفسه صورة ذهنية ووجدانية، يجسدها الجسد والصوت، لتصبح شبكة من العلامات، والمعاني التي تتيح للمتلقي تعددية في الفهم والتأويل.

الفصل الثاني/ المبحث الأول: لامركزية المعنى في مفهوم الفلسفة والمسرح

يعد المسرح منذ بداياته الأولى تحت هيمنة المركزية الغربية، ومع مرور الزمن شهدت بدايات القرن العشرين تحولات فكرية عديدة، لم يعد المسرح محكوماً بمركزيةِ أو مرجعيةِ معينة؛ نتيجة تأثر المسرح بالتنظيرات الفلسفية الحديثة " لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه، وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظر له في الغرب هو الفيلسوف اليوناني ارسطو في كتابه فن الشعر الذي أرسى قواعد النظرية الدرامية التي سادت وشكلت ملامح المسرح الغربي في أوروبا حتى القرن العشرين" (صليحة، 1986، صفحة 35) وبهذا أصبح الفكر الأرسطي مهيمن لقرون عديدة على المسرح الذي نادى بالثابت والمطلق.

اما مطلع القرين العشرين شهد المسرح تقلبات، وانزياحات فكرية بابتكار تيارات ومناهيج وأساليب وتقنيات أدائية جديدة، إذ تخلى عن الأسلوب التقليدي في الأداء التمثيلي، وأنطلق بأفكار، ونظريات متعددة هدفها لاستمرار العملية الإبداعية للمسرح لجعلها في ديمومة مستمر معتمداً على أداء ممثل باحث عن قيم فنية فكرية ذاتية تسهم في بناء اللامركزي المتجدد؛ وهذا نتيجة متغيرات الحياة وتقلباتها فأن" الاختلاف الحقيقي بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها في الغرب يتمثل في التخلي عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة وفي اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم " (صليحة، 1986، صفحة 52) وبهذا التوجه بدأ المسرح ينظر إلى ذاته كذات متحررة له حرية اختياراته ويبني أفكاره وفق إرادته، واختلفت وضعية الممثل عما في السابق.

لقد جاءت فلسفة (نيتشه) ثورة على كل القيم (الميتافيزيقية) التي شكلت أساس الفكر الغربي، إذ رأى أن الحضارة الأوروبية الحديثة ما تزال أسيرةً لفكرة الإله بمعناها الرمزي، أي لفكرة المركز المطلق الذي يمنح العالم معنى، وغاية، وثوابت، وبذلك " لقد أطلق نيتشه صرخة معلناً فيها (موت الإله) وهو ما يعني تصدع جميع القيم التي أدت إلى تعقل العالم وبهذا يكون

قد ضرب المركز بما في ذلك الإنسان الذي عد في فكر نيتشه بمثابة لعبة للتهميش والتشتت في وجود عرضي لا يمتلك أية ماهية" (هاتف، 2022، صفحة 12) (موت الإله) هو مجاز عن انهيار نظام الحقيقة الواحدة، وبداية لعصر يصبح فيه الإنسان ذاته بلا جوهر ثابت، ككيان متحول يتشكل داخل شبكة من الصراعات، والقوى، والرغبات يمكن " أن نقول إن العبارة تعني في واقع الأمر: نهاية فكرة المركز الكائن خارج المادة بل وفكرة الكل ذاتها، باعتباره كياناً متماسكاً يعلو على الأشياء، ومن ثم يسقط المركز بسقوط فكرة الكل المتجاوز، فيصبح العالم أجزاء لا تشكل كلا ولا مركز لها" (التريكي، 2010، صفحة 28) وبهذا الانكار إلى كل مركز وثابت أشبه بثورة الإنسان على كل معتقد ليعيد تشكيل ذاته وفق إرادة المتحررة ليثبت وجوده في هذا الكون .

يمكن ملاحظة التقارب الفكري لدى المخرج (كوردن كريك) إلى مفهوم إرادة القوة النيتشوية في تشكيل ممثله الذي أسماه بـ(السوبرماريونيت) يكشف عن انتقال جديد في فهم الدور الذي يؤديه الممثل داخل العرض المسرحي. فإن" ما بحث عنه كريك من قيم ارتبطت بممثله، فكانت تلك الخواص الجوهرية المتفردة منطلقات حددت اسلوبية معينه في الاشتغال وتوحدت في فكرها ومفهومها وقيمها المبتغاة من الثيمة الخالصة في الإرادة القوية لأسس فلسفة نيتشه، فما يسميه الأخير بالإرادة الحرة للإنسان الأعلى أو السوبرمان هو ذاته الممثل الذي يبحث عنه كريك الذي لقبه بـ السوبر ماريونيت" (إسماعيل، 2016، الصفحات 152-153) وبهذا تلتقي إرادة القوة مع لامركزية المعنى، ومن هنا يمكن القول أن (السوبر ماريونيت) لدى (كريك) ليس نموذجاً يبتعد عن الإنسان يعد خطوة فلسفية لتحرير الممثل من قيود النسق التقليدي.

يعد الفيلسوف (جاك دريدا) رائداً للتفكيكية التي تقوم فلسفة على الهدم والبناء المستمر في المعنى، إذ لا يقف المعنى عند حد معين، وإنما كل قراءة جديدة نستخرج منها معنى جديد وهذا ما يجعل المعنى لا يتمركز بمرجعية أو بمفهوم واحد" ويمكن القول بأن مشروع دريدا الفلسفي هو محاولة لهدم الأنطولوجيا الغربية بأسرها المبنية على ثنائيات مثل الشكل والمضمون، والإنسان والطبيعة، والمطلق والنسبي، والثابت والمتحول، وهي ثنائيات تستند إلى مدلول ثابت متجاوز، وبدلاً من ذلك يحاول دريدا أن يُسقط أو يقوض من ثبات المدلول المتجاوز أو اللوجيوس والمطلقات والثوابت بالمعنى الديني أو المادي، عن طريق إثبات تناقضه، وأنه هو نفسه جزء من الصيرورة" (التريكي، 2010، صفحة 72) فهو ينقلب على المفاهيم السابقة

ويعمل على انزياحات جديدة في الفكر الغربي، وبهذا تكتسب المدلولات عدد لانهائي من المعاني، فأن منهجه التفكيكي قائم على تفكيك المدلولات إلى جزئيات لانهائية.

يمكن قراءة وجهة نظر (دريدا) في (مسرح القسوة) إذ يقول: " بهذا المعنى يكون مسرح القسوة فن الاختلاف والإنفاق بلا اقتصاد بلا تحفظ بلا عودة وبلا تاريخ الحضور الخالص بما هو اختلاف خالص فعله واجب النسيان، نسياناً فعالاً. هنا ينبغي ممارسة ... هذا النسيان الفعال" (دريدا، 2000، صفحة 97) يكون مسرح القسوة متشظي يقدم المعنى على هيئة حلم قائم على الاختلاف ببواعث الأفعال الذي ينقلها الممثل.

(آرتو) ينظر إلى خشبة المسرح باعتبارها مجالاً تتصارع فيه القوى الحسية والفكرية، إذ يتقدم الجسد إلى الواجهة لتوليد الأثر، ولهذا وجد في الانفلات من سلطة الكلمة دعوة لاكتشاف طبقات أخرى من التعبير، إذ يقول: (آرتو) " يمكن أن ينتزع المسرح من الكلمة أيضا إمكانية التفتح خارج الكلمات، والتطور في الفضاء، والتأثير الاهتزازي الفاصل على الإحساس ... اللغة البصرية، لغة الأشياء، والحركات والوقفات، لكن بشرط أن يمتد معناها، وشكلها، وتجميعها، إلى الإشارات" (أرتو، 2021، الصفحات 78-79) هذا الاختلاف وعدم الاستقرار يولد حالة تبتعد عن مركزية الأداء التقليدي نحو تفكيك جزيئات العرض، وبذلك يمكن للمثل أن يقوم بتفكيك المعنى تبدأ المعاني بالانتشار، وتتراجع فكرة المركز الواحد لصالح حركة دلالية متشعبة، تتسع مع كل إيماءة وتختبر حدود الممكن في كل لحظة.

المبحث الثاني: تمثلات لامركزية المعنى في أداء الممثل بالتجارب المسرحية العالمية

تغيرت المفاهيم في المسرح العالمي في ظل (العولمة) من خلال علاقة الممثل بالأساليب التقنيات التي يتبعها في بناء الشخصية، تأثرت هوية الممثل بالسياقات العالمية بواسطة الاحتكاك المستمر مع تجارب وثقافات مختلفة يعد هذا التحول في المسرح مع تصاعد وجود الوسائط التقنية التي تعد عناصر فاعلة في إنتاج العرض المسرحي. تداخلت التكنولوجيا الحديثة مع الأداء التمثيلي بواسطة " الفيديو، والفيلم، والمؤثرات الصوتية الإلكترونية، وميكروفونات وبرامج الحاسوب... فالأثر الناجم عن هذه الاستعمالات متعدد، كما أنه يقرأ على أساس أنه "ما بعد إنساني"... أصبح الممثل جزءاً من المناخ العام، وباتت وضعية الممثل مختلفة. كما أن استعمال الممثل لهويته وجسده لإنجاز تمثيلات وحالات فنية مختلفة، أصبحت شديدة البروز "

(امين، 2020، صفحة 41) فإن تداخل الأداء التمثيلي مع الوسائط التقنية الرقمية يحول الممثل إلى شخصية أدائية تناصية، وإشارات رقمية تعمل على إعادة بناء المعنى، وتفكيكه، وهكذا تبرز اشتغالات اللامركزية في الأداء عن طريق تفكيك مركز الهوية، وتوزيعها بين الجسد والتقنية، والفضاء البصري السمعي.

يتمظهر موقف (تادووش كانتور) الرافض للأسلوب الدرامي التقليدي من خلال التكوين البصري للفعل الأدائي، وباختلاف إيقاع الممثل الذي يتنافر مع إيقاع الأسلوب الواقعي وبهذا الشكل " تجسد مشاهد كانتور رفضاً واضحاً للأحداث "الدراماتيكية"، التي كانت موضوعاً لمسرحه، مثل التعذيب والسجن والحرب والموت، وذلك مقابل التصوير الشاعري للخشبة، حيث تتحرك الصور في شكل مشاهد داخل دراما جروتكية، ويختفى الجانب الدرامي لصالح الصور المتحركة، من خلال إيقاعات متكررة، وترتيبات شبيهة باللوحات، وتبدو الشخصيات غير واقعية، تشبه في حركاتها التماثيل المعروضة" (ليمان، 2023، صفحة 133) إن هذا الأسلوب يجعل من حركة الممثل تأخذ طابع حركي مستقل عن طريق الإيقاع المتكرر وكأنه آلة تتحرك الذي يشبهها (كانتور) بالتمثال هذا يضيف تكوين، وحضور بصري يثير النظر عند المتلقي، مما يجعل معنى الفعل في حالة خارج عن المعتاد الذي ينتج دلالات هامشية خارج سياقات التمثيل الواقعي.

كان ممثل المخرج (بيتر بروك) يمثل شخصية تفكيكية لا تسير على خط نظامي لفعل متصل تحدث فيها انتقالات مفاجئة من خلال " القص واللصق: ومعناه أن يلعب الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة أو مواقف مختلفة. فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظم، أو بمعنى آخر هو أداء للحظات أو ومضات غير مترابطة وغير منتظمة" (اردش، 1979، صفحة 208) إن هذا الأسلوب يغير من مكانة مركزية الأداء ويدخله في أسلوب مركب يتنقل من فعل إلى آخر دون ترابط مع الفعل السابق.

تعد تجارب (بيتر بروك) كعملية واعية لتغيير مركزية اللغة، والبحث عن لغة جديدة للتواصل"جعل بروك معنياً. باستكشاف لغة النغمات والاصوات التي ليس لها معنى مفهوم" (افنز ، 2007، صفحة 256) إن البحث عن الأصوات غير المفهومة الهدف منه تفكيك مركز المعنى، إن تمثلات اللامركزية تكمن في تحويل اللغة من أداة نقل معنى مباشر إلى تجربة فكرية

ينفتح الأداء التمثيلي على احتمالات دلالية يستقبلها المتلقي وفق مدركاته الحسية السمعية، ومرجعياته الفكرية، والثقافية.

يعد (ريتشارد فورمان) من المخرجين الامريكيين الذي تميزت تجاربه بعدم وجود وحدات ترابط، وانسجام في الأحداث، إذ يعتمد على تصوير أجزاء مفككة من الأحداث، وهو ما تميز بيه أسلوب مخرجين مسرح مابعد الحداثة " يعد ريتشارد فورمان من مخرجي ... الذين تميزوا بأعمالهم المسرحية التي تحتوي على مرتكزات وعناصر فن ما بعد الحداثة مثل عدم وجود قصة واحدة منتظمة تجسد النسيج الفكري للنص المسرحي، وإنما هي مجرد قصص وأجزاء متناثرة لأفكار عديدة رصفت الى جانب بعضها، لتشكل أحداثاً متتالية لا رابط بينها وإنما تعتمد على القطع والتحولات في بنية الفعل الدرامي" (صليوا، 2016، الصفحات 143-144) مما يجعل فعل الممثل عبارة عن أداء يتسم بتشظي المعنى نتيجة الأحداث الغير مترابطة، فيجسد الممثل أفعال أدائية متحولة لتنسجم مع هذا الأسلوب الذي يبتعد عن مركز الفعل الدرامي التقليدي.

يعد الإيقاع الحركي المتغير في أداء الممثل ميزة في أعمال (فورمان) ففي أغلب أعماله حركة الممثل تظهر بأسلوب حركي يمتاز بالتوقفات المفاجئة " توظف معظم انتاجات فورمان نشاطات غير عادية كدوال أولية ويجرب كذلك مع ما هو معاكس وذلك باستخدام سلسلة من الوضعيات الجسمانية والحركات وتجميد الحركة والتي تنتج نسقاً حركياً غير مترابط مع كونه متماسكاً ...وفي هذه الحالة فأن درجة السرعة وزمنها قد تم استخدامها لإنتاج نظام حركي آلي مؤسلب جداً " (وايتمور، 2021، صفحة 110) إذ يقترب هذا النوع من الأداء نوعاً ما من النظام الحركي لـ(مايرهولد). إن (فورمان) حاول في هذا التكنيك لـ(تعليق وأرجاء المعنى) ليعطي الفعل دفعة عميقة من الفعل ليتشبع بها المتلقي. فالممثل لا يقدم أداءً عابراً، وإنما أداءً يحمل تناقضات، وتوترات من خلال حركة الجسد الآلية.

يقدم الممثل في مسرح المخرج الايطالي (ايوجينيو باربا) هويات أدائية متنوعة مترابطة في اللحظة الأدائية التي تجعل حضوره الجسدي ذو قيمة إبداعية " استخدم "باربا" المقاطع الغنائية والأناشيد والموسيقى في مصاحبة الحركة الجسدية التي تقترب من الرقص في معظم الأحوال، في الوقت الذي يستخدم فيه الموسيقى أيضًا للدلالة على الهوية الثقافية للشخصيات وكذلك لعلاقاتها الاجتماعية" (الكاشف، 2008، صفحة 149) تنوعت مصادر المعنى التي يقدمها

الممثل في مسرح (باربا) إذ يشكل الممثل علاقة ما بين الغناء والحركات الجسدية المعبرة خلق حالة من التجانس ما بين الفنون الأخرى.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1- يعتمد أداء الممثل اللامركزي المعنى بالاعتماد عملية أرجاء المعنى وتأجيله إلى معاني عديدة أي إدخاله في لعبة الحضور، والغياب عن طريق الهدم والبناء المستمر لتحولات الأفعال الجسدية والصوتية.

2- يوظف الممثل لامركزية المعنى أداء اللامنطق، وانعدام الترابط السببي بواسطة الصمت والصرخات، والهمهمات، والحركات، والإشارات .

3- تتداخل التكنولوجيا الحديثة مع الأداء التمثيلي اللامركزي المعنى بواسطة الفيديو، والفيلم، والمؤثرات الصوتية الإلكترونية، وميكروفونات وبرامج الحاسوب كوسائط متعددة تسهم في أعداد الشخصية المسرحية.

4- يوسم الممثل اللامركزي في العرض عبر انتاج نماذج ادائية متنوعة من خلال إيقاعات متكررة، وترتيبات شبيهة باللوحات، التي تبدو فيها الشخصيات غير واقعية، تشبه في حركاتها التماثيل المعروضة.

5- يتحرر الجسد اللامركزي فأنه يطرح على المتفرج شكلاً جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقي للأحداث يقدم الممثل لحظات أدائية مركبة غير منتظمة تتسم بالتنقل السريع في الأحداث.

6- يفكك الممثل اللامركزي المعنى الحالة الأدائية بين ما يلفظ وما يفعل. بالاعتماد على الحركة البلاستيكية وتعدد الاسترجاعات الفكرية المؤسلبة.

7- يرافق الممثل اللامركزي تداخل الأساليب والفنون المجاورة، إذ يستخدم المقاطع الغنائية، والرقص، والأناشيد، والموسيقى في مصاحبة الحركة الجسدية التي تقترب من الرقص في معظم الأحوال.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي عرضت في مسارح العراق لسنة(2015-2025).

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار العينة بالطريقة القصدية، وقد وقع الاختيار قصدياً انطلاقاً من المبررات؛ نتيجة وجود تسجيل سمعي، ومرئي للعرض المسرحي تقترب من عن ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات ملائمتها مع مشكلة البحث وهدف البحث.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليله لعينة البحث القصدية المختارة.

رابعاً: أداة البحث: لغرض تحقيق قدر عال من الموضوعية العلمية في تحليل العينة اعتمد الباحث الأدوات كل من المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري مشاهدة الباحث للعرض المسرحي المختار مسجل على شكل فيديو مصور قام الباحث ببناء استمارة الاستبيان لمؤشرات الإطار النظري.

خامساً: تحليل نموذج عينة البحث:

مسرحية المربع الأول : تأليف: منتظر حافظ – إخراج : علي دعيم – تمثيل: حسن هادي ، علي دعيم، مرتضى علي ، فكرت حسين ، وسام عقيل ، منتظر حافظ، أماني حافظ مكان العرض: مسرح الرشيد – بغداد – زمان العرض: 2025

حكاية المسرحية:

تتحدث مسرحية (المربع الأول) حول الحكم الاستبدادي السلطوي الذي يعامل أفراد المجتمع كأنهم رعاة، ويأتي هذا الاستبداد نتيجة مورثات تربية العائلة وقسوت الاب المتسلط على أفراد عائلته ينتج شخصية همجية عديمة الاخلاق هما المنفعة الذاتية واستغلال نفوذها الإداري، والسياسي التي تعمل على نظام فوضوي تقود، وتحرك المجتمع على أهوائها، وكيف ما تريده مستغلة ضعف المجتمع من خلال سلب حقوقهم.

تحليل العينة وفق لامركزية المعنى في أداء الممثل المسرحي:

يستهل المخرج العرض بمشهد استهلالي بإضاءة زرقاء مع وجود جسد شخص مرمي على جانب خشبة المسرح مقيد بسلاسل من أرجله يفيق وكأنه كان في غيبوبة يحاول النهوض، إذ تشكل الإضاءة مع أداء الممثل اللامركزي مستويات دلالية تعبيرية متعددة التي تحيل المعنى إلى جوانب نفسية تتسم بالضبابية تعمل على تحول الزمان والمكان والحالة النفسية لدى الممثل التي يظهر أثرها من خلال التعبير الجسدي والصوتي.

يعبر الممثل اللامركزية المعنى بأسلوب ينعدم فيه المنطق والترابط الزماني والمكاني باستخدامه لغة مسرحية مغاير فيها عمق فلسيفي، وهذا ما يتمظهر في المشهد التالي إذ قام الممثل (علي دعيم) بأداء شخصية ذو لامركزية المعنى مركبة تمتاز بالتشظي وتبعث دلالات مشفرة من خلال الأصوات التي يصدرها عبارة عن ذبذبات صوتية واهات وعويل كأنها تعاويذ سحرية أو أشبه بشكل الانسان البدائي الغير متحضر، ومتمدن، ويؤدي حركات جسدية فوضوية سريعة وبطيئة وبحركات الايدي العبثية.

في هذا المشهد التالي تحول الممثلين الاربعة من الرقص الى أداء تعبيري عبثي غير واقعي، وهذا ما يمتاز به الجسد اللامركزي المعنى الذي يتحرر بأدائه بالتنقل من حالة إلى حالة أخرى، إذ لا يعتمد الممثل على التسلسل السردي المنطقي، وإنما يعتمد على (الكولاج) والمونتاج الجسدي يقدم لحظات أدائية مركبة، وهكذا انتقل الممثلون الأربعة من هوية الرقص إلى هوية مغايرة اتسم أدائهم بالتنقل والتحويل السريع بسلوكهم إلى أداء يحمل ملامح الأسلوب العبثي وتارة أسلوب تعبيري توجه الممثل (مرتضى علي) إلى جانب خشب المسرح قام بسحب (مغسلة) بدأ يأخذ ماء بيده ويغسل وجه بطريقة عشوائية غير متحضرة ثم يضع ماء في فمه مع حركة جسد غير متزنة ومنتظمة.

إن للعامل التقني التكنولوجي دور فعال ومغاير في العرض المسرحي لما يخلق علاقة تواصلية تداخلية مع الممثل أن كلٌ من الممثل (حسن هادي) والممثلة (اماني حافظ) تعاملوا مع بيئة عرض لامركزية فالمعنى أنشطر في مركزين من خلال أدائهم الحي على خشبة المسرح، وأدائهم المسجل على شاشة العرض (الداتا شو) وعمل هذا الأسلوب على تفكيك الأداء التمثيلي بات الممثلين يؤدون أداء سينمائي أو تلفزيوني وأداء مسرحي مما شكل عندهم بناء هويات متغيرة.

تمظهرت أفعال الممثلين بعملية أرجاء المعنى وتعليقه عن طريقة عملية الهدم والبناء المستمر للأفعال الجسدية في المشهد التالي جلس الممثلون على كراسي شكل مربع أتت الممثلة (اماني حافظ) بتوزيع أوراق عليهم كل ممثل بيده حزمة من الارواق بدأ ينتثرون الأوراق بشكل عشوائي ويتبادلون امكان الجلوس مما جعلوا المعنى مفكك غير مركزي من خلال الاستقرار المكاني، ومن ثم هدمه وتبدل أماكنهم وكأنهم في لعبة ويتحركون على شكل حركة هندسية

بشكل حرف أكس، ويستمرون بحركات لامعنى لها، ولا جدوى منها مما جعل أسلوب أدائهم معلق المعنى في حالة هدم وبناء مستمرة قائم على الاختلاف والتكرار.

قدموا الممثلون حركات مناقضة للخطاب اللفظي أن اللاتمركز في أحداث العرض أن المخرج (علي دعيم) وظف في العرض الممثلين في بعض الأحداث بشكل اللاتمركز من خلال وجود أفعال متنافرة يلقي حواره الممثل (حسن هادي) وبشكل غير منطقي ترقص الممثلة (اماني حافظ) على منضدة امامه من دون موسيقى

الممثل حسن هادي: النظام النظام اشد وقعاً من الرحمة انه انه ثوب من حديد...

مع وجود الممثلين الأربعة على خشبة المسرح يؤدون حركات على تنافر تام ما يحدث لـ(حسن هادي و اماني حافظ).

يرافق الأداء التمثيلي اللامركزي الفنون المجاورة لخلق مغايرة صورية مرئية في الأداء كل الرقص، والغناء والموسيقى المرافقة للحركات الجسدية في هذا المشهد انتقلت الممثلة (اماني حافظ) من عالم الفيديو الافتراضي إلى خشبة المسرح الحي بأداء حركات راقصة مما جعل هويتها الادائية لامركزية المعنى بهذا التحول مما شكلت وحدة موضوعية جديدة وأسلوب مغاير عن بقية المشاهد بحضورها الآني المادي.

من تمثلات لامركزية المعنى في أداء الممثل يعمل على تكوين لوحات بصرية بواسطة الجسد وايقاعات تحمل طابع التكرار الذي يعد العامل الاشتغالي في اللامركزية في هذا المشهد عمل مخرج العرض (علي دعيم) على التعامل مع الممثلين بشكل لامركزي إذ وضعهم داخل غرفة زجاجية كل التماثيل المعروضة، وهو سحب الغرفة الزجاجية إلى خشبة المسرح والممثلين الأربعة داخل هذه الغرفة كالدمى ملتصقة على جدار الزجاج فالمعنى غير متمركز في وحدة موضوعية معينة قد تطرح هذه الغرفة الزجاجية العديد من التساؤلات اثناء سحبة صوت لهاثهم يملئ فضاء العرض أستنفر مخرج العمل كل طاقتهم الجسدية يتحركون في حركة آلية ميكانيكية ويتأوهون ويصفقون على أجسادهم ويتحركون في بحركة متنافرة وتارة حركة موحدة ويتمددون على الأرض لطلب الدفئ أن حركاتهم ليس مركز محدد أو نظام تارة حركة بطيئة وتارة حركة سريعة.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

أولاً: النتائج:

1- عبر الممثل اللامركزي في العرض المسرحي بأصوات لامركزية المعنى التي كانت عبارة عن آهات وصرخات صاخبة مغايرة ذات دلالات مشفرة

2- امتاز أداء الممثل اللامركزي المعنى بأداء حالات مركبة امتازت بالتحول السريع في الأفعال الادائية من أسلوب الرقص إلى أسلوب الأداء التمثيلي بحركات تعبيرية.

3- تداخل مع أداء الممثل اللامركزي المعنى في العرض المسرحي التقنيات التكنولوجية الحديثة تأرجح الأداء ما بين أداء تمثيلي سينمائي مسجل على الفيديو وأداء على خشبة المسرح

4- أعتمد الممثل اللامركزي المعنى في العرض على عملية أرجاء المعنى من خلال التحولات المستمر، والتكرار في أفعال الجسد المشفرة.

5- قدم الممثل اللامركزي المعنى أفعال متنافرة مع بقية الممثلين أعتمد على مبدأ التنافر، واللاتمركز في أحداث العرض.

6- رافق أداء الممثل اللامركزي المعنى مستويات عديدة من الأساليب وتداخله مع بقية الفنون كالرقص.

7- كون الممثل اللامركزي المعنى تشكيلات ولوحات جسدية بصرية باعتماده على الحركات الجسدية الميكانيكية كل الانحناءات والالتواءات.

ثانياً: الاستنتاجات:

1- أن الممثل اللامركزي المعنى لا يرتكز على أسلوب محدد في أدائه التمثيلي يمزج عدة أساليب أدائية.

2- يعد التحرر من أوليات الممثل اللامركزي المعنى ليكون قادر على أداء تمثيلي لامركزي من دون قيود وقواعد مركزية ضابطة.

3- أن الدلالات والمعاني الغير متناهية التي يرسلها الممثل خلال الحركات الجسدية والصوتية المشفرة تسهم ببناء ممثل لامركزي المعنى.

4- أن لامركزي المعنى تكون ممثل باحث في حفريات الأداء التمثيلي ليكون ممثل مبتكر غير تقليدي ونمطي.

5- تؤدي التغيرات المستمرة في أفعال الأداء التمثيلي إلى بلورة الأسلوب اللامركزي المعنى لدى الممثل المسرحي.

التوصيات:

1- اعداد ورش للطبة في قسم الفنون المسرحية تخصص تمثيل عن أسلوب الأداء التمثيلي اللامركزي المعنى، والأساليب المسرحية المعاصرة الحديثة.

المقترحات:

1- جماليات لامركزية المعنى في أداء الممثل المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع:

عمر احمد مختار. (2008). معجم اللغة العربية المعاصرة. مصر-القاهرة: عالم الكتب.
مطلوب أحمد. (1989). معجم النقد القديم. العراق-بغداد: دار الشؤون الثقافية.
أرتو أنتوان. (2021). المسرح وقرينة. مصر-القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
دريدا جاك. (2000). الكتابة والاختلاف. المغرب -الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
صليبا جميل. (1994). المعجم الفلسفي. لبنان -بيروت: الشركة العالمية للكتابة.
وايتمور جون. (2021). الإخراج في مسرح مابعد الحداثة. العراق-البصرة: دار الفنون والآداب - مركز إنانا للأبحاث.
افنز جيميز رووز. (2007). المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتربروك. العراق-بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
إسماعيل حازم عبدالمجيد. (2016). المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية. العراق-البصرة: دار الفنون والآداب.
هاتف حليم. (2022). جماليات المهمش في العرض المسرحي. العراق-البصرة: دار الفنون والآداب.
امين خالد. (2020). مسرح مابعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة. العراق - البصرة: دار الفنون والآداب.
اردش سعد. (1979). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للقافة والفنون والادب.
المسيري عبدالوهاب ، التريكي فتحي. (2010). الحداثة ومابعد الحداثة. سوريا-دمشق: دار الفكر.
المهنا عبود حسن ، الحمداني علي ، صليوا نشأت مبارك. (2016). أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور. الاردن- عمان: دار المنهجية للنشر والتوزيع.
الكاشف مدحت. (2008). المسرح والانسان. مصر -القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
صليحة نهاد. (1986). المسرح ببين الفن والفكر. مصر-القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عادل نورس. (2018). اللامركزية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي المعاصر. العراق-بغداد: أطروحة دكتواره غير منشورة جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة.
ليمان هانس تيس. (2023). مسرح مابعد الدراما. مصر-القاهرة: المركز القومي للترجمة.

1. Mukhtar Omar Ahmed. (2008). Dictionary of Contemporary Arabic Language. Cairo, Egypt: Alam Al-Kutub Publishing.
2. Ahmed Matloob. (1989). Dictionary of Classical Criticism. Baghdad, Iraq: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya.
3. Artaud Antonin. (2021). The Theatre and Its Double. Cairo, Egypt: General Authority for Cultural Palaces.
4. Derrida Jacques. (2000). Writing and Difference. Casablanca, Morocco: Dar Toubkal Publishing.
5. Saliba Jamil. (1994). The Philosophical Dictionary. Beirut, Lebanon: International Company for Writing.
6. Whitmore John. (2021). Directing in Postmodern Theatre. Basra, Iraq: Dar Al-Funun wa Al-Adab – Inanna Research Center.
7. Evans James Roose-. (2007). Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook. Baghdad, Iraq: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
8. Ismail Hazim Abdulmajid. (2016). Aesthetic Approaches to Directorial Trends. Basra, Iraq: Dar Al-Funun wa Al-Adab.
9. Hatif Halim. (2022). The Aesthetics of the Marginalized in Theatrical Performance. Basra, Iraq: Dar Al-Funun wa Al-Adab.
10. Amin Khalid. (2020). Postdramatic Theatre and the Challenges of Contemporary Performance Writing. Basra, Iraq: Dar Al-Funun wa Al-Adab.
11. Ardash Saad. (1979). The Director in Contemporary Theatre. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
12. Elmessiri Abdelwahab, & Al-Turki Fathi. (2010). Modernity and Postmodernity. Damascus, Syria: Dar Al-Fikr.
13. Al-Muhanna Aboud Hassan, Al-Hamdani Ali, & Sliwa Nashat Mubarak. (2016). Styles of Acting Performance Through the Ages. Amman, Jordan: Dar Al-Manhajiyyah for Publishing and Distribution..
14. Al-Kashif Midhat. (2008). Theatre and Humanity. Cairo, Egypt: Egyptian General Book Organization.
15. Selaiha Nehad. (1986). Theatre Between Art and Thought. Cairo, Egypt: Egyptian General Book Organization.
16. Nours Adel. (2018). Decentralization and Its Representations in Contemporary Theatrical Discourse. Unpublished doctoral dissertation, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad, Iraq.
17. Lehmann Hans-Thies. (2023). Postdramatic Theatre. Cairo, Egypt: National Center for Translation.