Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

The repercussions of the social scene on the psychology of theatrical actor's performance

Farah Taha Darweesh[1,*]

1 Kindergarten Department, College of Education, Halabja University, Sharzur

* Corresponding author: e-mail: farah.darweesh@uoh.edu.iq

Received: 04 October 2025 Accepted: 05 January 2026 Published: 31 March 2026

Abstract:

The theatrical scene is closely shaped by the dynamics of its social context, including its intellectual, cultural, and material dimensions. These factors influence the formation of theatrical expression, the aesthetic construction of the stage image, and the diversity of performance styles adopted in theatrical practice. Within this framework, the actor emerges as a central element who actively engages with these contextual variables.

This research examines how the theatrical actor responds to shifting social conditions by adapting their psychological, physical, and technical capacities. It explores the actor's ability to construct a distinctive performance style that aligns with the demands of the script and the broader performance environment. In doing so, the study highlights the actor's role in transforming social and theatrical inputs into meaningful stage expression.

The study aims to reveal the extent to which actors can maintain creative flexibility and awareness while navigating changes in the social landscape and their reflections on theatrical performance. It also investigates how these changes contribute to shaping the actor's psychological engagement and expressive potential.

Based on the analysis of selected samples, the findings indicate that actors are capable of effectively responding to diverse intellectual, cultural, and social influences. This adaptability enables them to develop unique performance strategies and to enhance their overall theatrical presence. The study concludes that the interaction between social context and actor psychology plays a crucial role in shaping contemporary theatrical performance.

Keywords: scene, social and theatrical, conscious actor, behavior, speech.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

تداعيات المشهد الاجتماعي على سيكولوجية اداء الممثل المسرحي

فرح طه درويش[1]

الملخص:

ان المشهد المسرحي يتأثر بكل التداعيات والانعكاسات والتجليات للمشهد والواقع الاجتماعي عليه بفرضيات المستوى للبناء الفكري والمعرفي والمادي، فان جميع هذه العوامل تشكل الحضور المسرحي والرؤية الفنية والجمالية للصورة المسرحية مع التجارب المسرحية والمناهج والتيارات الأدائية التي تم توظيفها للمشهد الادائي وحضور الممثل.

لذا الممثل المسرحي يتعامل وفق هذه المؤشرات المسرحية والاجتماعية ويكيف ادواته نفسيا وجسديا وتكنيكيا لخلق اسلوب ادائي تمثيلي قادر بواسطتها على تشكيل حضوره المسرحي وفق متطلبات النص او العرض المسرحي ومهما كانت الرؤية في هذه الطروحات, لذلك اهتم البحث بالتركيز وإظهار هذه القدرات الادائية للممثل وكيف يستطيع ان يتعامل وفق اي بيئة مسرحية يخلق فضائه الادائي وتعبيره في رسم المشهد المسرحي, لذلك كان البحث من خلال عنوانه واهميته (تداعيات المشهد الاجتماعي على سيكولوجية اداء الممثل المسرحي) بإعطاء مساحة للممثل ان يكشف عن وعيه وامكانياته الادائية ويتعامل سيكولوجيا مع المتغيرات في المشهد الاجتماعي وانعكاسه على المشهد المسرحي, لاسيما وان اختيار العينات الثلاثة ومؤشرات البحث والنتائج التي تكشف عن قدرة الممثل للتعامل مع اي معطيات فكرية اجتماعية ثقافية ومسرحية تنتج قدرة واسلوب للتعبير الادائي المسرحي وامكانية الممثل المسرحي.

الكلمات المفتاحية : المشهد، الاجتماعي والمسرحي، الممثل الواعي، السلوك، الخطاب.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

ان المشهد الاجتماعي يتكون من العادات والتقاليد والاعراف التي تحيط ببناء اي مجتمع ضمن منظومة اجتماعية معينة وكذلك تتأثر على جميع المستويات السياسية والدينية والثقافية ضمن التكوين اجتماعيا ومجتمعينا وبالتالي تنشأ داخل هذا النظام المستويات الطبقية المتأثرة ماديا ومعنويا على جميع الاصعدة وهنا يتحدد سلوك وحضور الافراد كنسق من انساق هذه المنظومة. لذا التقلبات التي تحدث في كل مجتمع ينتج ثروات طبيعية ويعيش على ارض تمتلك امتيازات جغرافية وتمتلك حضارات عريقة ويكون امتدادها وتأثيرها على ثقافة وحضور افراد هذا المجتمع وبالجانب الاخر تكون محل اطماع وامزجة تسلطية وسلطوية يحاولون السيطرة عليها بجميع الطرق هنا الفرد يتأثر ويتغير سلوكه سواء بالسلب والإيجاب وينعكس ذلك على العلم والمعرفة والابداعات الفكرية والمشاهد الاخرى لذلك المشهد الأكثر تأثر بهذه التقلبات والامزجة هو المشهد الثقافي والفني اي المسرحي والادبي منها والرؤى تتغير والحالات النفسية على مستوى الشكل والمضمون تتفاعل مع المحيط بشكل مباشر وغير مباشر, وهنا يظهر المشهد الدرامي والمسرحي متأثر جماليا, وفلسفيا ونفسيا وتكنيكيا وانعكاس المحيط على مشهده وانتاجه للرؤيا الفنية والقضايا التي تطرح ضمن هذا المجتمع القراءات والاستنتاجات الحاضرة

والمستقبلية وتداعيات الازمات التي تحدث اجتماعيا تلقى بظلالها على المشهد التمثيلي لأداء الممثل وهو يحاول ان يصل الى عمق الاحساس والمشاعر ويعد التصورات الخيالية الى صورة تجسيديه ضمن قدراته الجسدية والذهنية والنفسية منها.

لذا الممثل المسرحي الذي ينشأ من بيئة معينة ويكون محدد بمرجعيات اجتماعية ذات قيم وعادات احيانا تسيطر على قدرات وامكانيات الممثل نفسه وتأثره سيكولوجيا تحديا يساهم احيانا في خلق فجوة بين ثقافته الاجتماعية وثقافته الفنية المسرحية

[1] مدرس / كلية التربية - شارزور- حلبجة

واحيانا تشاهد ادائه ينبثق من هذا البعدين وهنا يأتي دور الجانب العلمي والدراسي والتدريبات للفلترة او لصقل قدراته وموهبته بالاتجاه العلمي والفني المدروس وصولا للوعي الذي يمتلكه الممثل و بهذا يكون الاداء التمثيلي خالي من هذه الفرضية التي جعلت الممثل المسرحي احيانا رهين بها، اي ان ديناميكية جسد وحضور الممثل يتأثر على سلوكه الفني والادائي وهذه التحولات المشهدية اليومية ترسم خيالات وانطباعات ووعي يكسر قيوده باتخاذ المواقف والاحداث وطريقة تناولها بمتغيرات ومساحات ادائية ترتبط بمشهدية اللحظة التي يعيشها الممثل قبل الاداء وبعده لاسيما وان الممثل بطبيعته شخص ذات حساسية عالية المشاعر والتعبير واغلب الاحيان لا يؤمن بالتأثير الجمعي للفكر الا بحالات معينة يفرضها المشهد الاجتماعي من خلال النص او العرض المسرحي عليه, لكن الممثل يخرج منها بطريقة ادائية مغايره للحصول على صورة اكثر عمق وتصور للحالات الانسانية التي يعبر عنها الفنان دائما اي الممثل وخاصة باللحظات المشهدية الدرامية.

لذلك جميع المنظرين والمخرجين العالمين وولدت تجاربهم من ضغوطات المشهد الاجتماعي مما اثر على تجربتهم المسرحية على مستوى النص والعرض وتدريبات الممثل المسرحي لاسيما اوجدوا صياغة للمشهد الدرامي يتناسب مع نوعية وعي المتلقي ومرجعياته وثقافته وما بين الحالات والمعالجات والقضايا التي تمس الواقع للمشهد اليومي من تداعياته بكل جزئياته وكلياته وهذا ما جعل المشهد المسرحي معقد ودقيق بالطرح لأنه يناقش منظومة فكرية وحسية ونفسية جميع هذه المتناقضات يتصارع عليها المشهد الاجتماعي والمسرحي للوصول بكشف الحقائق والاسباب, وبالتالي المشهد المسرحي يحتاج للصانع او المؤدي الممثل ليحقق هذه المعادلات ضمن اساليب ومدارس متنوعة ومتعددة على مر العصور والازمان واختلاف الثقافات والاعراف والتقاليد فالممثل يتأثر بهذه التحولات ثقافيا وبدنيا ونفسيا, وهذه المعطيات ما تجعله قادر على مسايرتها مهما تغير الواقع او المشهد الاجتماعي ارتفع وعي وحاجة الممثل لابتكار اساليب ادائية فنية وبنفس الوقت تحاكي المشهد المسرحي بعقل منطقي مهما كانت عبثية الصورة المسرحية يبقى الممثل المسرحي هو المسيطر على مراكز طاقته ويبحث في ايجاد اداءات تجريبية مغايره ومن هنا الباحثة اختارت موضوع بحثها(تداعيات المشهد الاجتماعي على سيكولوجية اداء الممثل المسرحي).

اهمية البحث

البحث عن تطور عملية اداء الممثل رغم تأثيرات المشهد الاجتماعي عليه

هدف البحث

الكشف عن تداعيات المشهد الاجتماعي ومراحله على سيكولوجية اداء الممثل المسرحي.

حدود البحث

-الحد الموضوعي: تداعيات المشهد الاجتماعي على سيكولوجية اداء الممثل المسرحي.

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

المبحث الاول

متغيرات المشهد الاجتماعي وتأثيره على اداء الممثل

المسرح ينحو باتجاهات واساليب فكرية غير مألوفة تنقد وتكشف وتعرض واقعا اجتماعيا متغيرا لذلك عملية التمثيل او المشهد الادائي هو تجسيد لحالة اجتماعية توثيقية معينة فمثلا نوعية الاداء عند الممثل وتقنياته باستخدام شكل او اسلوب ادائي معين قادر على اعطاء صورة واقعية فنية تلمس الحضور الاجتماعي داخل الحضور المسرحي الادائي لذا المدارس المسرحية التي ظهرت على يد مخرجين ومنظرين وطرق فنية مختلفة مرورا بجميع النظريات والاساليب جميعها نتاج لمشهد اجتماعي اثر على التطور الادائي للممثل وانتقل به الى مناخات وفضاءات واسعة الافق.

وهنا نشيران المشهد الاجتماعي الذي هو بكل عاداته ومعتقداته في حالة بحث وتطور وذلك مرتبط بطبيعة حالة الكائنات البشرية هي "كائنات اجتماعية لقد تطورنا لنعيش في مجموعات ونظام الحياة هذا له فوائد عظيمة لنا فنحن نستطيع ان ندعم ونتعلم من بعضنا البعض حيث نكون مجتمعات وثقافات تتعاون معا لمشاركة المعلومات وزيادة الرفاهية"(Rolls,&Riggs,2021,p.84),لذا عمل الممثل جزء لا يتجزأ من واقع اجتماعي معين لكن طريقة الطرح وتناول القضايا مختلفة مع بناء علاقات درامية معنية

بأحداث واشكال معينة من اجل ايصال فعل درامي متصور من الحياة اليومية الاجتماعية بالتالي عملية التأثير متبادلة بين المشهد المسرحي والمشهد اليومي الاجتماعي بكل تجلياته وافكاره وتوقعاته.

ان المسرح باللغة وخطاباته لديه اشارات واضحة لما يحدث داخل النظام الاجتماعي, اي من خلال عملية التمثيل والاساليب في طريقة اداء الممثل نقرأ المشهد بكل تصوراته الفكرية والحضارية والثقافية وهذه الانتقالات تتشكل ضمن الية البناء المشهدي على مستوى طروحاته شكلا ومضمونا بمعنى نحن نواجه ثقافة امه وامتداداتها الثقافية حسب كل مرحلة والمتغير الذي طراء عليه, لذا الانتقالات الاجتماعية فتحت مجالات متعددة للرؤيا المسرحية ودراسة عمل الممثل بطريقة تتماهى مع نظريات العمل المسرحي بظهور اتجاهات ادبية ومسرحية ونقدية رسمت الصورة بواقع اجتماعي متغير نتيجة التأثيرات والتطورات على مستوى نهضة الصورة الاجتماعية بالوعي والتطلعات والاحتياجات وتمدن الفرد بسبب النهضة العالمية وتأثير ذلك على المجتمع وعلى مستوى قراءة المشهد الاجتماعي وبناء العلاقات بشكل عقلاني واكثر واقعية يبحث عن ذاتية الفرد واحساسه بوجوده وكينونته.

ان تغير المشهد المسرحي بكل مستوياته وابعاده والطروحات للتفكير الابداعي بطريقة تناقش حياة الانسان وذاته واثارت التساؤلات الاجتماعية انعكس ذلك على مفهوم النص الادبي والمسرحي وظهرت مواضيع وقضايا تعنى بمعاناة الانسان وواقعه لذا التيارات والاتجاهات ظهرت ومنها الطبيعية وكان هذا الاتجاه يريد ان يخرج من عباءة الثقل والتحجيم التي فرضتها الكلاسيكية ولكن ليس بالتقليل من طرح عمق المواضيع لكن الصناعة مختلفة اي اهتمت الكلاسيكية بصناعة ابطال وصيغة بعيدة عن الواقع الاجتماعي الملوس فالمسرح كان رمز لبطولات الهية واشخاص واهنين بالبطولات الخارقة, لذلك الثورة الادبية والفنية بأسلوبها الطبيعي والتيارات التي اتت بعدها كانت معنيه بالذهاب الى المشهد الاجتماعي الحياتي من اجل الاقتراب من هموم المتلقي وجعل المتفرج يشارك فكريا وحسيا مع الحدث المسرحي ويعيش القضايا بشكلها الطبيعي وايقاعها اليومي لذا كانت المدرسة الطبيعية من كتابها وأدباءها "ارادوا ان يضعوا الناس امام الحقيقة التي فطروا عليها وضعا صادا مكشوفا لا لبس فيه والغموض ولا تعتيم ,وصرحوا الطبيعيون بان غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو ان يفهم المصلحون حقيقة النفس الانسانية قبل ان يحاولوا اصلاحها" (Khushaba,2020,p.176),لذا كان من اشهر الكتاب قائد الحركة الطبيعية (اميلزولا) صور شخصياته بشكلها الطبيعي وهذا كان بسبب تأثيرات المشهد الاجتماعي على فكره واسلوبه في رسم فعله الدرامي ونمطية شخصياته الدرامية وسياق الاحداث بأسلوب واقعي طبيعي بدون اي تزييف للحقائق او اعطاء صورة مثاليه لها وذلك كان زولا لديه ميول سياسية لذا وظف افكاره للمتلقي ليقترب من قضاياهم, وهذا يدل ان الضغوطات السياسية او الدينية تدفع بالبنية الاجتماعية الى التوعية والتغيير والمسرح يفكك الحالات والمدلولات لخلق متفرج واعي ويساهم بتغير مشهده الاجتماعي وبالتالي فعل المشهد المسرحي يمتلك هذه الجرئة بسبب الممثل وقدرته على ايصال اسلوب تمثيلي يحفز الطاقات الحسية الانسانية ويعطي الايعازات ووجهات النظر العقلية، لان تأثيرات المشهد الاجتماعي يعطي مساحات وجاذبية للحدث المسرحي والصراع المتغير فالممثل يحاول انتاج نفسه وقدراته وفق كل لحظة او حدث في اسلوب ادائي مغاير ومتدرب عليه بتهيئة مراكز اجهزته المادية والحسية.

لذا كان منهج ستانسلافسكي يسعى الى تعزيز حضور الممثل المسرحي باكتشاف اسلوب جديد من واقع تجربته الشخصية لذلك شكل حضور الممثل بطريقة مغايرة وهنا صاغه المشهد الخاص من نظرية الواقعية السيكولوجية بسبب تحليل ابعاد الشخصية الدرامية ولاسيما الفكر السائد بالنص وطريقة العرض المسرحي مرتبط بالحضور النفسي والجسدي للممثل والقرارات المصيرية التي يأخذها الأبطال في النص المسرحي وهذا عندما تغيرت البنية الدرامية في النص المسرحي والمشهد المسرحي من خلال المواضيع والقضايا الاجتماعية الواقعية والأسلوب، فان عمل الممثل يتأثر ادائه وطريقة رسم جسده بالفضاء المسرحي وفق معطيات المشهد المسرحي وتداعياته على المستوى النفسي من خلال اسلوب الالقاء والحركة الجسدية واختيارات المفردات الملائمة للفضاء المسرحي, ومن ناحية اخرى فالممثل يخرج من اساليب تقليدية في التمثيل واستخدام التعابير والحركة الجسدية وفق نوعية الاداء سواء كان طبيعي او تعبيري او رمزي او عبثي وهو يتكيف وفق كل طريقة او نوعية اداء لذا يتعامل الممثل حسب النظريات المدرسية للتمثيل وهذا ما اشار له ستانسلافكي بمنهجه التمثيلي ان يكون الممثل المسرحي لدية بعد سيكولوجي في اداء الدور المسرحي لكي يلتمس الحس الداخلي وان الفعل يبدء من الداخل ليحرك جميع حواسه ويجعل حضوره انساني حيوي يشعر بمعاناة الحالة التي يجسدها, وهنا نشير الى اهمية الحالة الفكرية للمشهد المسرحي قبل التجربة الفنية, وهذا بسبب الواقع

الاجتماعي الذي استسقى ستناسلافسكي النظرية منها," يذكر ستانسلافسكي في مذكراته بان (النظام) الطريقة ستعطي يوما ما خطط لها لتكون منهجا يهدي الطريق امام رجالات المسرح في محاولاتهم الابداعية لخلق الشكل الفني والاسلوبي بوجهات نظر جمالية نقية نابعة من حياة المجتمع وفق اسس وقوانين التطور الاجتماعية"(Khalil,2019) ,وهذا يدل ان جميع النظريات ومن ضمنها نظرية التمثيل ستناسلافسكي هي ارتداد لما يحدث في المشهد الاجتماعي وانعكاساته المستمرة على الوعي والفكر و التفكير وجميع اساليب الحياة ومن ضمنها المسرح وعمل الممثل يتأثر بمشهدين الفني والاجتماعي ويأتي باداء يناسب اللحظة والفكرة والاداء للعرض المسرحي.

لذا منهج ستانسلافسكي هو دراسة وتشريح الجانب السيكولوجي قبل الفيزيكي مهم للسلوك الاجتماعي والجماعات واثره على السلوك الفني المسرحي, وذلك لمعرفة سيكولوجية الشخصية الدرامية حسب وجود هذه الشخصية في كل مجتمع وتعرضها لمعاناة متعددة, وهذا يظهر بواسطة السلوك الافراد لذا عمل الممثل المسرحي حسب نظرية ستناسلافسكي والكثير من المخرجين والمنظرين لنظرية المسرح وعملية التمثيل والمؤلفين منهم جميعهم قراءة وانعكاس لواقع اجتماعي يؤرخ اسلوب حياة لبيئة معينة, فكان اداء الممثل المسرحي يرتبط بهذه الحالة التصورية ويؤثر عليه نفسيا من خلال تشكيل ادائه وفق معطيات المشهد الاجتماعي بكل تداعياته من خلالها اظهار اساليب ادائية وتكنيكية تتماشى مع تصورات المشهد المسرحي.

حتى نظرية مايرهولد بمنهجية اداء الممثل تأسست نتيجة الضغط الاجتماعي والمتغيرات في سلوك بناء المشهد اليومي الواقعي مما جعل من مايرهولد يشبه الفرد في مجتمعة مثل الاله غير قادر على التعبير عن حرية رايه بسبب بعد اجتماعي سياسي جعل سلوك الفرد ممنهج لفعل او دور يؤديه حسب تعليمات المشهد العام للبعد الاجتماعي وضغوطاته ,وهذا ما استثمره مايرهولد من خلال نظرية البايوميكانيك في جعل الممثل يؤدي فعل سلوكي معين على خشبة المسرح ليوصل ان المجتمع واقع تحت سيطرة عقلية ومفهوم ايدلوجي معين ولا يمتلك الحرية المطلقة لحضوره في بناء المشهد الاجتماعي ,لذا كان المسرح في تلك الفترة يمتلك الصلاحية لمناهضة هذا الفكر المتسلط رغم الضغوطات التي تعرض لها مايرهولد حاول تقديم وجهة نظره كمخرج باكتشاف الية للتمثيل وجعل الممثل يغير ادائه بطريقة تحاكي الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه, لذا وظف الكثير من النظريات من العلوم الانسانية ومن ضمنها النظرية النفسية التايلورية ليغير من سلوك الممثل سيكولوجيا على مستوى طريقة ادائه المسرحي وكذلك من اجل استخدام تمارين لتوظيف جسده وادائه المسرحي بالحفاظ على ادارة الوقت والحركة والاقتصاد الحركة الجسدية في الفضاء المسرحي وكيف الممثل يخزن طاقتة الادائية والجسدية ويستخدمها ضمن نظرية البايوميكانيك لانها تحتاج الى تقسيم حركة وتعبير الجسد الممثل, اي"اهتم تايلور بعلم دراسات الوقت والحركة حتى يستطيع ان يحدد الحركات الضرورية وغير الضرورية في اداء العامل او الموظف"(Sadie,2019,p.107) , فكان مايرهولد يقصد الحالاتين للممثل اكتشاف اسلوب ادائي ونقد المجتمع من جهة اخرى,اي ان جميع فئات الشعب واغلبهم هم من الطبقة العامله وهذا يدل ان المجتمع ووضعهم الاقتصادي محدود ويحتاجون الى تقسيم طاقتهم باستثمار جهودهم البشرية بشكل يفيد المجتمع لا يستغلهم ويستغل طاقتهم وكان هذا ثورة ضد التيار البرجوازي, وهذا ساعده في تبرير نظريته باستخدام اداء تكنيكي وايضا اكتشاف سينوغرافيا باسلوب هندسي يلائم حركة جسد الممثل حسب هذا البعد التكويني وتشكيل وضعيات جسدية تبرر الفعل المسرحي المقصود لاداء الممثل.

لذا سعى مايرهولد ان يختار متلقي لعروضه المسرحية وكان مؤمن الجمهور المتنوع ومن الطبقة المختلفة للمجتمع يقرر المصير ويخلق متفرج مسرحي واعي وليس فقط فن لاجل الفن, وهذا من تداعيات الصورة الاجتماعية التي فرضت على فكر واسلوب مايرهولد ليكون صورة مسرحية مختلفة تخرج عن الاطار التقليدي للنقد والتأويل, لذا "كان مايرهولد مجددا بطبعة اي ثوريا لا يتوقف عند حد عندما يسعى وراء هدف فني ما بينما الثورة بالنسبة للشوعيين انتهت باستلام السلطة وتصفية المنادين بالديمقراطية، لذلك تحول ميرهولد بتجاربه الفنية إلى شخص مزعج للقياديين في الحزب، لاسيما مساعيه لجذب جماهير شعبية إلى المسرح عبر تقديم عروض تتناول في رموزها الشفافة همومهم الكبيرة.(Al-Jaf, 2012, p.75)".

لاسيما وأن الفعل المسرحي يجمع العلاقات الثلاثة لبناء الصورة المشهدية على مستوى الجانب الاجتماعي والسياسي والديني بالمواضيع والقضايا ضمن الحوار المسرحي، لذا كان مايرهولد مؤمنًا بقضايا واحتياجات مجتمعه بالتمتع بالحقوق كما الواجبات، وهذا ما ينادي به المسرح أن يذهب إلى الناس ويناقش القضايا المرتبطة في النظام المجتمعي، لذا كان يُسمى مايرهولد بفنان

الشـعب. لذلك مايرهولد "لم يؤسـس مسـرحًا فحسـب بل أوجد جمهورًا مسـرحيًا جديدًا، لقد حاول ميرهولد توحيد نزعتين في المسـرح: الأولى من المصـادر الكلاسـيكية للماضي، والأخرى من الوعي الناشئ الجديد لدى الناس(Al-Jaf, 2012, p.78) "، لذا حلل العلاقة الديالكتيكية في عمل الممثل وأدخل الشرطية والأسلبة، وتطور نظرية فن الممثل ليتوافق نظام شكله الأدائي مع النظريات التي وظفها في عمل الممثل وفي عروضـه المسـرحية، لذلك الممثل المسـرحي في منهج مايرهولد يسـتسـقي أداءه من الفعل الواقعي وتعرض الأفراد إلى إسـكات حرية الرأي، في حين كان الممثل يحمل على عاتقه فيزيكيًا أي بعده الجسـدي جميع فرضـيات في استحضار أسلوب أدائي تمثيلي يمثل الواقع ويرتقي بالأسلوب أو المنهج التمثيلي المسرحي من خلال معاناة التعبير الجسدي.

إن التطورات الاجتماعية والمشـهد المتحول فيه يأخذ مسـارات واتجاهات متعددة الأشـكال، فالنظام يتغير والفكر وتظهر صـيغ اجتماعية متنوعة حسـب التطور الحاصـل فيه، لذلك المسـرح جزء من هذه المواكبة، والأدب والفن وأي صـيغة علمية هي كذلك تتأثر بهذا المنجز اللحظوي، لذا المسـرح والاتجاهات والمذاهب المسـرحية والتمثيلية تنبثق من الفضـاء الاجتماعي وينعكس على حرية الفكر والطرح والذي يحاول أن يجد صداه من خلال المسرح. وكان أيضًا مسرح بسكاتور ينحو باتجاه المسرح ليس من أجل المسرح وإنما المسرح هو لعرض القضايا الموجودة في المجتمع، لذا "فالمجتمع الجديد بحاجة ماسة لخلق مسرح جديد، ومن أجل تحقيق هذا الهدف لا بد من تدمير المسـرح البرجوازي القديم، وعلى المسـرح أن يصـبح جزءًا من النضـال الاجتماعي، ووسـيلة تسـتطيع الطبقة العاملة من خلالها أن تحدد وعيها الذاتي(Evans, 2000, p.106) "، وهو لا يختلف عن نظرية مايرهولد وهدفه والنظريات الأخرى، لاسيما وأن المسرح وُلد للحاجة إلى التعبير، وأيضًا هو يعرض قصصًا وحكايات وقضايا من الفعل الاجتماعي اليومي، لذا كان نقدًا للطبقات الاجتماعية التي تحتكر السلطة والأموال، فكان المسرح عند بيسكاتور يبحث عن الآلية المتنوعة في أداء الممثل المسرحي وطريقة العرض المسرحي، لذا جعل "إعادة تشكيل العلاقة بين الإنتاج والتلقي، ولذلك فهو لجأ إلى تقنية وضع الممثلين بين المتلقين(Al-Gawdhari, 2024, p.61) "، وهذا يدل أن مسـرح بسـكاتور يبحث عن مواضـيع تشـغل المشـهد المسـرحي بهموم الواقع الاجتماعي، وبالتالي الممثل لديه ينفذ مشـاريع من أجل خدمة الفكر والمعنى المسـرحي، وهذا يتطلب بعدًا نفسـيًا من الممثل وتناغم أدوات الممثل مع أسلوب العرض المسرحي لبسكاتور.

لذا إن تأثيرات المشـهد الاجتماعي تؤثر على واقع سـلوك الفرد وإنتاجه سـواء بالفكر أو بالتصـرف والتصـورات المختلفة، وهذا ينعكس لدى الباحثين والمفكرين والمنظرين والنقاد، وبهذا كان المخرج المسـرحي بريخت أيضًـا مسـرحه هو مسـرح وُلد للتعبير عن المجتمع الألماني، وكان مسـرحه مسـرحًا سـياسـيًا ملحميًا وتعليميًا، وهذا ما جعل بنيته الدرامية تكون بطريقة مغايرة تمامًا عن مفهوم البنية الأرسطية لأنه متأثر بالواقع الاجتماعي وبتطور حركة المشهد المسرحي.

إن بناء الأحداث والمشهد الدرامي في مسرح بريخت في حالة بناء وهدم للحالة أو اللحظة المشهدية، وذلك بسبب المواضيع والقضايا التي طرحها، أنتج فنًا مسرحيًا وأسلوبًا خاصًا به، وتطور فن الدراما وانتقل من الدراما الأرسطية إلى الدراما البريختية بكل أبعادها وتفاصيلها، لذلك الأسلوب المسرحي يتطور بتطور الأسلوب المحيط به ولا يكون وليد لحظة تكنيكية فقط، وإنما هو نتيجة التأثير بالتيارات الاجتماعية على الفعل المشهدي الواقعي. لذا اعتمد بريخت في منهجه المسرحي على مستوى بنية النص والفعل والأداء، فالمسرح هي عملية إنتاج وتجريب بخلق ثقافة مسرحية وفكر فني جمالي، وبنفس الوقت قضية اجتماعية يناقش معاناة مجتمع، لذا نجد بريخت "يركز في مسـرحه على إفراز التناقضـات الاجتماعية ضـمن بناء عقلي متعدد العناصـر يعزز من خلاله قانون الديالكتيك الذي يحرك عقلية المتفرج وبمنحه الحافز للدخول في مجرى الأحداث(Al-Bashatawi, 2011, p.61) "، وبالتالي سلوك الممثل المسـرحي سـيكولوجيًا على مسـتوى الأداء يتغير ويذهب إلى إنتاج أدواته حسـب متطلبات المشـهد المسـرحي ونوعية العرض المسـرحي كما هو مسـرح بريخت، فالممثل يوظف أدواته حسـب التكنيك المعتمد في كل منهج تمثيلي معين. لذا إن طريقة إعداد التمثيل وعمل الممثل "حيث ينبغي على الممثل ألا يذيب شخصيته في شخصية الدور الذي يؤديه، وإنما عليه أن يعرض الشخصية في حيادية، كما لو أنه راوي، نائب عن شـخص يسـرد أحداثًا وقعت للآخرين(Sharji, 2013, p.169) "، وهنا كان بريخت يعزز الصورة المسرحية بثراء الأداء وتكثيفه حسب كل مشهد ليعطي الممثل لديه مزيدًا من حرية التعبير الجسدية واستعراض الحركات والأداء الصوتي، فإن تقنية أداء الممثل المسرحي لديه مغايرة عن الأساليب الأدائية المسرحية، وهذا مرتبط ببناء اللغة المسرحية وحسب تداعيات المشهد المسرحي وحضور الممثل فيه.

جميع المخرجين يطورون نظرياتهم حسب الواقع البيئي الذي يحيط بهم، وأيضًا تطور المشهد المسرحي على مستوى الشكل والمضمون وجماليات العرض المسرحية ولغة خطاباته المتعددة والمتجددة ووسائل تدريب الممثل والتمارين التي تنشط من فعالياته وإمكانياته على المستوى الأدائي والتكنيكي. مثلًا نظرية غروتوفسكي ومسرح الفقير الذي ارتكز على جسد ممثل خالٍ من بهرجة شكلية مستندًا على روحية وطقسية الممثل أثناء عملية التمثيل، واصفًا هذه الحالة بصوفية التعبير الداخلي عندما يتوحد الفرد مع الشيء، كذلك الممثل عندما يتوحد مع ذاته المتهيئة للتعبير ليصل إلى حالة حسية تعبيرية قادر من خلالها أن يوصف مشهده الاجتماعي بشكل مسرحي فني. وهنا في هذا الأسلوب التجريبي لمسرح كروتوفسكي، وهو يُعتبر من المجربين الذين اعتمدوا فيزيقيًا على حضور وجسد الممثل المسرحي، فهو أراد من الممثل أن يحفز قدراته الجسدية والأدائية للوصول إلى الشخصية الدرامية ويفهمها دون القيام بعملية التفسير، فيقول غروتوفسكي: "لقد بحثنا في مضى عن عدم تمثيل الشخصية، وكانت الفرصة المطروحة هي أننا نقوم بتمثيل الشخصية في حياتنا اليومية المعتادة، وذلك هو عبارة عن الضغط الاجتماعي المسلط علينا، فنحن لا نعيش أنفسنا مطلقًا ولا نعيش جوهرنا بل نعيش ما هو اجتماع(Biatli, 2020, p.168) "، وكان هذا التكنيك يستخدمه غروتوفسكي من أجل الوصول للمتلقي، وعليه أن يشعر بالأحداث والشخصيات الحقيقية وليس من صنع مؤلف كما في النص المسرحي. فكان غروتوفسكي يسعى إلى إظهار قدرات الممثل وروحه الداخلية معتمدًا على مفهوم التصوف الذاتي وتطهير روح الممثل من أجل التوحد مع الحالة المسرحية والشعور بها. ويقول كروتوفسكي من خلال نظريته: "إن العرض المسرحي نوعًا من العلاج النفسي-الاجتماعي(Krotowski, 1986, p.45) "، أي أن الممثل يدخل في ذاته ويتماهى مع أسلوب الأداء الكروتوفسكي وتوظيف جسده وقدراته نفسيًا ليصل إلى حالة إنسانية عميقة وبطريقة أكثر مدروسة. بالتالي مسرح الفقير "لا يقدم للممثل إمكانية النجاح على الفور ويتحدى مستوى المعيشة البرجوازية ويقترح الثروة المعنوية كبديل للثروة المادية(Krotowski, 1986, p.43) "، وبهذا مسرح كروتوفسكي يقرأ ويحلل عملية التمثيل وأداء الممثل حتى يصل إلى حالة الصدق بالتعبير والحركات الجسدية ويزيل الأقنعة المزيفة التي يفرضها عليه المشهد الاجتماعي اليومي، فإن الممثل حسب المنهج التدريبي عند كروتوفسكي يغوص بإظهار وتدريب جسده للوصول إلى لحظة مسرحية صادقة التعبير، لذا يكيف أجهزته فيزيقيًا ونفسيًا ووفق متطلبات المشهد المسرحي وآلية تكنيك الممثل.

نظرية مسرح كروتوفسكي لعمل الممثل واسعة التعبير والتكنيك للولوج إلى عمق التصورات الإنسانية والأدائية في بنية عمل الممثل المسرحي، لهذا هو يرى: "أن الممثل هو الذي يستطيع تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به هي لغة الأصوات والحركات، التي تمكنه من إزالة كل عنصر معوق كي يستطيع تخطي كل قيد يمكن تصوره(Al-Yousef, 2010, p.97) "، فالممثل هنا يتعامل نفسيًا على مستوى تشغيل وتفعيل أجهزته ومراكز الطاقة لديه على المستوى العصبي والحسي والانفعالي وإيجاد وسائل متنوعة في عملية التمثيل والتعبير.

إن عملية التمثيل وأداء الممثل لا يقتصر على أداء حالة معينة بقدر الانصهار العميق إلى اكتشاف سلوك الثقافات، لذا كان يعتمد (يوجينيو باربا) و(أريان منوشكين) بالبحث عن أنثروبولوجيا الممثل ضمن ثقافات اجتماعية توحد الفعل الدرامي مع سلوك الممثل الفني من ناحية لغته التعبيرية على مستوى الإشارة والإيماءة، وذلك لخلق ممثل يعبر عن المشهد المسرحي بسبب تأثير المشهد الاجتماعي على حضوره المسرحي. لذا اعتمد مسرح باربا على دراسة سلوك الممثل في تنمية طاقته الأدائية مستعينًا بالثقافات الشرقية على مستوى الرقص والتعبير الجسدي وتدريب الممثل على فضاءات جمالية وحسية متلونة حتى يصل إلى لغة جسدية تنفتح على جميع الثقافات الأدائية والاجتماعية، وأيضًا اعتمد على النظريات السايكولوجية ومنها نظرية بافلوف بإيعاز الرد للفعل عند الممثل وكيف يستطيع الممثل تكييف سلوكه بإيعازات الفعل ورد الفعل، وهذا ما يجعل الممثل بحالة انسجام مع أدواته ومراكز طاقته في الكشف عن سلوكه كممثل وإظهار حضوره كجسد فاعل في الفضاء المسرحي، وهذا ما يعزز قدرات وإمكانيات الممثل بذاته وثقافته.

لذا كان باربا يبحث عن الثقافات المشتركة لحركة الفعل الجسمي والتعبير الجسدي والبدني للممثل "من خلال المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح، ووجود أنساق متكررة للحركة الجسدية في المسارح شتى أرجاء العالم (Basnett & Lefevere, 2022, p.163)"، وهذا يعني أن جميع الثقافات المجتمعية تشترك بنقاط فعل الحركة الجسدية، وهذا مرتبط ببيولوجية حركة الإنسان

بشـكل عام، وبالتالي هذا السـلوك يكون جزءًا من حركة الجسـم، ولهذا باربا أراد البحث وإظهار النقاط المشـتركة ويجعل اللغة واضـحة ومتفق عليها نسـبيًا، وهنا تكمن أهمية القدرة على التعبير كون فعل الحركة موجود، وهذا يسـاعد الممثل أن يؤدي دوره المسـرحي لأن عملية التمثيل متداخلة مع حركة البشـر، وهنا يأتي دور الممثل في تجميع الحركات الإنسـانية وتطبيقها بشـكل فني وجمالي.

وبالتالي مسـرح باربا وأيضًـا وكذلك أريان منوشـكين يعتمدون في فرقهم على ثقافات مختلفة من الممثلين حتى يصـلوا إلى الثقافة المشتركة، وهي الثقافة المسرحية الإنسانية على مستوى التعبير والأداء واللغة المسرحية، وأيضًا متأثرين بالمسرح الشرقي والثقافة السلوكية عند ممثلي المسرح الشرقي، وأنهم كيف متأثرين بأساطيرهم وحضاراتهم وتوظيف هذه التفاصيل ضمن أدائهم المسرحي ليخلقوا أداءً مسـرحيًا يعبر عن حالة الإنسـان، وهذا من تأثيرات النظام الاجتماعي على ثقافتهم المسـرحية، لذا كان باربا وأريان منوشكين يعتمدون بتدريب الممثلين واستخدام لغة تعبيرية بأجواء طقسية مسرحية لغلب الصورة المسرحية كفعل وحضور.

إن عمل الممثل على المسـتوى التكنيكي يتطور وفق إيقاع الفترات الزمنية ويوظف قدراته ومهاراته وفق إيقاع المشـهد الاجتماعي الذي ينعكس عليه كونه أداة قابلة للتأثيرات السـايكولوجية والسـوسـيولوجية والبيولوجية، من خلال نوع العروض وحرية الأداء التمثيلي نتعرف على مناخ الشـعوب والحريات الفكرية التي تطرح في فضـاءات العروض المسـرحية وأنواع المسـارح التي تنشـأ في البلدان الواعية ونسبة الحرية المتصدرة للمشهد الاجتماعي، لذلك مسرح الارتجال أو مسرح الإمبرو يتميز بالمجتمعات التي تقبل حرية الرأي والفعل المسرحي، لذا مسرح الارتجال "لا يمكن أن يحدث دون إعطاء الحرية المطلقة للمرتجل (...) حل بديل للمسارح التقليدية التي تعتمد على نظام مغلق وسلطوي(Omar & Qardakhi, 2024, p.18–19) "، وهذا نوع آخر من المسارح أو الأسلوب المسـرحي الذي يعطي لفعل الممثل الحرية للتعبير، كون المشـهد الاجتماعي الذي نشـأ منه هذا المسـرح يعطي فضـاءً مختلفًا لعمل الممثل وأدواته لطرح نفسه بطريقة مختلفة للتعبير المسرحي.

لذا إن عملية الأداء في هكذا نوع من العروض أو الأنواع من المسـارح تجعل الممثل وأدواته الجسـدية والخيالية والأدائية في حالة تطور وإنتاج من أجل التفاعل مع المتلقي، وهذا ما يبرز مهارات الممثل وقدرته الأدائية على التواصـل بشـكل مرتجل مع الحدث والفعل وجلب انتباه المتفرج، إضـافة إلى ذلك يسـتطيع هذا النوع من العروض إشـراك المتلقي معهم واللعب بين الممثل والمتفرج، وهنا يظهر عنصر التشويق والتسلية وإظهار القدرة على التعبير والتفاعل بين الطرفين المؤدي والمتلقي، وأيضًا الاستفادة من الرأي الآخر، وهذا يساعد النظام أو المشهد الاجتماعي على التطور كون هذا الأداء المسرحي معيار وقياس لثقافة مجتمع معين.

لذا أهمية المسـرح وعمل الممثل المسـرحي وحضـوره بكل أبعاده هو من أجل التفاعل والتواصل مع المشـهد الاجتماعي اليومي، مهما كانت تأثيرات البعد السـوسـيولوجي، فإن سـايكولوجية وأدوات الممثل قابلة للتماهي مع الأسـلوب الواقعي اليومي في رسـم وحضـور المشهد الدرامي المسرحي بكل تقنياته وأساليبه.

المبحث الثاني

توظيف اداء الممثل وفق بيئة الحضور المسرحي نصا وعرضا

إن الممثل المسـرحي من خلال قدراته ومهاراته الفنية تحديدًا يسـتطيع أن يوظف آلياته بشـكل علمي فني مخطط له، ويتعامل وفق معطيات الشـخصـية الدرامية التي يؤديها من النص وفرضـيات العرض المسـرحي والمفردات التي يتناولها هذا العرض على مسـتوى الحوار والأحداث الدرامية والأدوات والإكسـسـوارات ورسـم الشـخصـيات في بيئة يخلقها العرض المسـرحي ضـمن تداعيات أو فرضيات النص الذي انطلق منه رؤية العرض المسرحي، وذلك على مستوى (التمثيل، والممثل، ونوعية النص، والعرض المسرحي).

لذا إن عملية التمثيل المسـرحي تتجلى بواسـطة الممثل وإمكانياته على خلق صـور أدائية بتوظيف جسـده وتعبيراته المسـرحية باسـتعراض حالات ومواقف للدور الذي يؤديه، وهنا يتميز الممثل كإمكانيات قادر منها بإظهار اللغة التعبيرية بشـكل تقني مدروس على مسـتوى التعامل مع الفضـاء وأبعاده بالمكان والزمان واختبار تأثير الأفعال على المسـرح باللحظة التعبيرية، وبالتالي عملية التمثيل وعمل الممثل لا يرتبط بقانون ثابت وإنما هو قانون الاكتشـاف والتطور، وهذا يجعل عمل الممثل بحالة بحث واسـتمرار بواسطة الاكتشاف وخلق عجلة من المهارات واستخدام أفكاره وجسده وخياله من أجل التطبيق من بعد اختبار هذه التفاصيل، وبذلك "إن عملية التمثيل ليس هدفها مجرد اسـتعادة الموضـوع، ولكن تأسـيس نظام علامات يبني صـورة جديدة، والتي تحيل

بدورها للموضوع(Pizzo, 2025, p.37) "، هذا يعني أن الممثل يظهر ذاتية إنتاج المواضيع التي يطرحها من أدواته الجسدية وإعادة إحياء الفعل الدرامي بهوية مغايرة، ينطلق الفعل من أدواته كممثل ورسم الأداء بواسطة جسده وذاته بفعل متصور ومرئي يطرحه بأسلوبه المسرحي الخاص به.

وهذا يعني أن الممثل يمتلك أدوات تعبيرية منظمة على مستوى لغة الإشارة والإيماءة وحركة الجسد بالفضاء بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس وردود الأفعال، ويقترب من التصورات الإنسانية الواقعية وأن تتحول إلى صور مرئية متجسدة على شرط جميعها لها علامات ودلالات ترتبط ببيئة واحدة أو تعبر عن حالة شعورية إنسانية عامة، لاسيما عملية التمثيل تطمح أن يكون "التمثيل وظيفة أساسية لكل لغات(Pizz, 2025, p.36) "، لأن الأداء يعبر عن طاقة شعورية وإرادة داخلية تساعد جميع الأفراد للتعبير عن ذواتهم ليس فقط بعملية التمثيل المسرحي، وإنما عملية الأداء يجب أن تكون ضمن ثقافة الشعوب من ناحية المعرفة ومهارات التواصل مع الآخرين، فالتمثيل هو حالة أو قدرة تعبيرية عن ذات الإنسان مستغل الثقافة المسرحية وتوظيفها حسب الحاجة إليها حسب الأبعاد الاجتماعية والفنية، لذا الممثل المسرحي يعبر عن ثقافات وشعوب وفكر يجعل من مهمته تتناغم مع الموجات والمستويات الثقافية والمجتمعية والعلمية، فإن ثقافة الشعوب ترتسم من فنونها وآدابها وتحديدًا الممثل هو الشعلة الحاملة لهذه العلامة الثقافية ومستوى تطور مفهوم شعوبهم إنسانيًا واجتماعيًا وثقافيًا.

إن التيارات الفنية والمسرحية أتاحت للممثل استخدام الآليات والأساليب للعمل على مراكز الطاقة لديه وتوظيف أجهزته وأدواته حسب كل تجربة مسرحية يستطيع من خلالها تطويع أبعاده بتشغيل منظومته الجسدية والنفسية بشكل واعٍ ومدرك معتمدًا على الخيال والمخيلة والقدرة على التركيز، ولاسيما "أن الممثل يحتاج إلى خياله، لا لكي يخلق فحسب بل لكي يبث حياة جديدة فيما خلقه(Marini, 1996, p.145) "، وبذلك فالممثل هو الذي يمتلك القيادة في توجيه نفسه وذاته وإدارة العرض المسرحي وفق معطيات النص والعرض المسرحي ويبني علاقات حسية وتعبيرية بخلق عوالم وفضاءات فلسفية وجمالية وفنية داخل الفضاء والمكان الواحد.

لذا الممثل هنا يكون ضمن معيارين: الممثل التقليدي، وهو الممثل الذي يعتمد على تعليمات المخرج أو النص ولا يخرج عن هذا السياق، إضافة إلى ذلك تمثيله حاضر ويجهز بالفعل ورد الفعل بالطريقة التقليدية لعملية التمثيل المسرحي.

أما الممثل المتعلم الواعي، ونقصد الممثل الذي يلتزم بقاعدة فكرية مدروسة ينطلق منها في أداء جميع أدواره المسرحية، أي أن الممثل المتعلم الواعي الذي يفكر خارج المألوف والحدود بالتصورات التي لديه والقراءات المختلفة بمعنى الوعي، وهنا دراسة "جميع الملاحظات الذاتية أو التقارير الذاتية، ملاحظة سلوك الآخرين وقياس الوظائف الفسيولوجية(Davidov, 2015, p.72) "، هذا الوعي هو الذي يجعل الممثل في حالة إدراك شعوري عالٍ التطبيق، وذلك بسبب قدرات الممثل على التركيز من الناحية السايكولوجية والفيزيكية لديه وقدرته على التعبير ومواجهة مشاعره وأحاسيسه، ويستطيع أن يجعل أدواته التعبيرية بكل دلالاتها ومدلولاتها قابلة للتواصل مع أي ثقافة أو لغة نصية، لذا قدرة الممثل تبدأ من مواجهة ذاته أولًا والمعرفة بطبيعة سلوكه ثانيًا، وهذا ينطلق من المركز الرئيسي لجميع وظائفه المادية والمعنوية ومنها منطقة الفكر والتفكير في رسم حضوره المسرحي والفني.

لذلك الممثل المسرحي يعتمد على وظائفه الفسيولوجية وتشريح جسده، وكل عضو كيف يعمل وأهميته في كل عملية أداء أو إنتاج حالة تعبيرية يقوم بها هذا الجسد بكل عوامله الأدائية، وهذا يبدأ تحديدًا من المخ للممثل عندما يستعد بالتخطيط بعملية التمثيل ومواجهة هذا التحدي على خشبة المسرح، ويؤكد هنا ألن فرانسيس: "إن المخ هو أعظم تعبير في الكون عن نظام الاتزان الداخلي، فالمخ هو المتحكم الرئيس في وظائف جسمنا، أفكارنا، مشاعرنا، سلوكياتنا(Arafa, 2020, p.69) "، لذا أدوات الممثل شريطتها أن يصلح الممثل للتعامل مع نظامه وأن يكون لديه القابلية والمعرفة على إظهار آلياته الداخلية والخارجية من أبعاد ثقافته الجسدية والمسرحية والإيعازات التي يعمل بواسطتها.

إن الممثل المسرحي يصقل إدراكه ووعيه بالتجارب والمحاولات الأدائية ليصل إلى عمق وأحاسيس التجربة المسرحية وشعوره كممثل وصانع للحظات الجمالية والفنية، ليكون صاحب تجربة وذات أسلوب ممنهج ومخطط له لأنه اكتسب التجربة الأدائية ومخاضاتها لتجعل منه ممثلًا مسرحيًا منهجيًا وأكاديميًا ذا تجربة مرتسمة بقدراته المهارية الواعية، فكلما ارتفع وعيه بكل دور أو أداء مسرحي كلما امتلك الرؤيا الإبداعية في جميع شخصياته المسرحية التي يطرحها.

لاسيما وهنا الممثل بهذه الحالة لا يتوقف مع نوعية عرض أو نص مسرحي سواء كان محليًا أو عالميًا لأن تجربته المستمرة بقدراته الواعية قادر منها على اجتياز أي عقبة تحصل أمامه، لذا الممثل المدرك والواعي بأدواته ومراكز طاقته وطريقة أدائه مع كل دور يجسده ويعبر عنه بواسطة وظائفه الجسدية ويترجم نصه الخاص به، بمعنى قدرته على تحويل الحس الداخلي إلى شكل متجسد بحركة وتعبير الجسد ويؤثر بها على أي نوع من المتلقي، وذلك أدوات الممثل أشبه بأدوات النص المسرحي العالمي الذي يُترجم إلى عدة لغات لأهمية العناصر المسرحية المتوفرة لديه.

فإن بيئة العرض المسرحي على مستوى النص والشخصية وما يدور على خشبة المسرح والجانب التقني ونوعية التكنولوجيا المستخدمة على مستوى السينوغرافيا، جميع هذه البيئة تنتج فعلًا دراميًا يحمل تداعيات فكرية مختلفة على مستوى التلقي والتحليل والنقد، إضافة إلى الأحداث سايكولوجيًا واجتماعيًا وسياسيًا وفنيًا وقضايا متنوعة مرتبطة بالفكرة والموضوع، لاسيما وأن لغة الخطاب تتماهى مع تغيرات فعل المشهد الاجتماعي والحضور في المشهد المسرحي، أي بمعنى: "الخطاب المسرحي يتشكل من عنصرين جوهريين هما: النص المكتوب والنص المعروض، على أساس أن ثمة علاقة متضمنة بين النصين (Al-Khudairi, 2016, p.105)"، لذلك النص المسرحي هو الأداة التي يستند عليها العرض المسرحي بتهيئة المشهد المسرحي وخلق بيئة أدائية وجمالية، فهنا النص بكل مغامراته الفكرية وأسلوبه ومنهجيته يتحدد وفق معايير مستوى النص ودرجة آلياته بالكتابة وتأثيرات النص على الساحة الفنية والتغيرات الفكرية الاتجاهية والثورية التي يحدثها هذا النص وتصوراته وعمقه الفكري والفني المسرحي.

فإذا كان النص يحمل الصفات المسرحية بكل معاييره ومعطياته العلمية والاستراتيجية في اللغة المسرحية والبناء الدرامي ويمتلك الحبكة الدرامية والصراع المنطقي على مستوى الحوار والمعنى والموضوع وبناء الشخصيات، فالفعل هنا يتجه إلى لغة وخطاب يحاكي جميع الأفكار والثقافات مثل كثير من النصوص العالمية المتجسدة في العروض المسرحية، وأبرزهم (شكسبير، إبسن، تشيخوف، آرثر ميلر، مكسيم غوركي، بريخت، يوجين أونيل)، وكذلك الروايات والأدب وحتى النصوص الكلاسيكية القديمة، وهذا يدل أن الفن المسرحي يمتلك لغة خاصة به.

لذا النصوص المسرحية تلعب دورًا مهمًا في العملية المسرحية، فهناك اتجاهات وأساليب فكرية وإشارات كجزء من التاريخ الحضاري والثقافي وهو إرث اجتماعي لكل تيار فني وأدبي، فالنص رهين لهذه الأفكار والانعكاسات، لذا "النص عزيز المنال وهو أيضًا سريع الهروب والانقراض المكين، يتطلب تمكنًا من آليات الكتابة(Al-Khudairi, 2016, p.109) "، وبالتالي يأتي دور الممثل المسرحي بتجسيد هذه الفرضيات النصية والمستوى التقييمي لطرحها وتجسيدها وتهيئة البيئة المناسبة لعملية الأداء المسرحي حتى يستطيع الممثل المسرحي أن يستخدم أدواته النصية على مستوى الشخصية وذاته كممثل بكل تداعياته في أن يرسم حضوره المسرحي بشكل واعٍ ومدرك وأن يمتلك الحرية في استعراض قدراته ومهاراته في بيئة العرض المسرحي، وهو يشكل الكلمة والمعنى والحوار بفعل جسدي مرئي لعملية التمثيل.

إن الممثل بهذه القدرات يستطيع أن يتعامل في منهج أو بيئة نصية أو أسلوب عرض مسرحي فُرض عليه العمل، بمعنى هناك الأسلوب المحلي المحدود سواء بالعرض أو النص، هنا الممثل يعتمد على مهاراته المدروسة في إظهار صيغة أدائية قادر منها على التعبير الذاتي للفعل، وذلك بسبب بعض النصوص وبنائها الدرامي يرتبط بآلية منهجية محدودة تخص معنى وثقافة بيئية واحدة معينة نسمها النص المحلي الذي لا يخرج من ظلال رسم الفكرة والحدث ثم الشخصية، كون طبيعة النص المحلي يناقش قضية مجتمع وليس فرد، أي بمعنى البطل هنا القضية، وليس طرحًا لذاتية الشخصية، بمعنى الأحداث هي التي تسير البطل في النص المحلي، وهنا آلية التمثيل وعمل الممثل يكون في تحدٍ درامي مختلف لبناء ذاتية الشخصية الدرامية ويتجلى بها وفق مفردات ولغة محلية الصنع، ففي فن المسرح تحتاج إلى مهارات وممثل واعٍ يخرج بقدراته كممثل يمتلك لغة عالمية التعبير مهما كانت هذه البيئة، فهو يحتكم إلى بيئة أدواته وحضوره كممثل بالرغم من فرضيات موجودة بالنص محلي أو بنص مسرحي محدود بتنوع الفضاءات الأدائية وفق معايير رؤية التأليف لهذا النص، وبذلك الممثل صاحب الخبرة والتجربة يستطيع أن يخلق أرضية متوازنة بين قدراته الذاتية وإثبات حضوره الفني والجمالي متكيفًا مع ظروف وآلية النص المحلي تحديدًا وتداعياته.

لذا عمل الممثل وعمل النص وفضاء العرض المسرحي هو تحويل المكتوب إلى مرئي سواء بالأداء أو بلغة الصياغة، لذلك يعتبر "بناء النص المسرحي وتحويل التشكيل من مجرد صورة إلى فكرة وتحويل الفكرة إلى رمز، وتحويل الرمز إلى سياق منشئ للتفكير

الجمالي(Zaidan, 2023, p.8) "، بالتالي سياقات النص امتلاك البناء الدرامي والمعايير النصية المسرحية ذات الحبكة والصراع وبناء الشخصيات والأحداث بسياقات منطقية أكثر عمقًا تحمل معاني ومقاصد للمشهد الاجتماعي بكل خباياه، كون النص المسرحي يحمل الجانب الأدبي، لذلك يكون لدى هذا النص قراء على مستوى التلقي في المسرح وعلى المستوى الآخر المطالعة الثقافية للقارئين، وهذا يحدث في القصص المسرحية العالمية ومن الكتاب المسرحيين العالميين، فهذه تشكل رؤيا وفضاءات منتجة للمعرفة المسرحية لمسألة ثقافة المسرح والجمهور الذي يتماشى مع الثقافة المسرحية.

وبالتالي المسرح جزء من ثقافة النظام الاجتماعي والمجتمعي على مستوى طرح المواضيع والقضايا والأساليب والفكر الذي ينتجه الفن المسرحي، وهنا الممثل المسرحي يعي ذلك وهو أيضًا ينمي مهاراته الفنية والمسرحية وفق التأثيرات التي تحدث في الواقع الفني والاجتماعي بنفس الوقت، وهذا ما يجعل الممثل الواعي يحمل هذا الإرث المعرفي والثقافي بتفعيل وعيه التمثيلي والأدائي وكيفية تعامله مع البيئة المسرحية، علمًا أن النصوص المسرحية العالمية هي قابلة للترجمة إلى عدة لغات، وهذا ما يجعل الممثل بحالة الشغف والمعرفة المستمرة لتطوير آلياته حتى يستطيع أن يؤدي هذه النصوص ذات الشخصيات المدروسة في بنائها الدرامي والتي من خلالها الممثل يؤمن بقدراته الإنسانية والتعبيرية لأن جميع هذه النصوص تحمل الطابع الإنساني ووجود الذات في رسم المشهد كفكر فردي وليس تبعية كذاتية جماعية.

لذلك آلية النصوص العالمية تعطي مساحة للبطل أو للشخصيات بتسيير الأحداث، فهناك دافع ذاتي ونفسي تمر بها الشخصيات الدرامية، لذا النص المسرحي العالمي يعطي فرضيات أدائية وفضاءات يبرز من خلالها الممثل المسرحي، وهنا يكون بحالة إثبات لذاتيته كممثل وذاتية الشخصية الدرامية، وهذا ما موجود في البناء الدرامي في النصوص الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة العالمية. وبالتالي جميع الثقافات الاجتماعية تستطيع أن تتناول هذه النصوص في أكثرية مسارحهم كون هذا أشبه بقطعة موسيقية عالمية يستطيع كل عازف عزفها، وهذا عكس إذا كانت قطعة أو آلة موسيقية محلية لا يستطيع العزف عليها إلا من يمتلك هذه الثقافة الخاصة بهذه البيئة، وهنا البحث ليس بصدد مناقشة نوعية النصوص بقدر الإشارة إلى قدرات الممثل وكيفية تعامله مع بيئة العرض المسرحي أو النص المسرحي، لذا هو يتناغم بأفعاله الجسدية والتعبيرية لإنتاج فرضيات أدائية متنوعة ليخلق مسافات حسية وانفعالية يثير بواسطتها إيقاع وتكوين صورة فنية بأسلوب أدائي متميز على خشبة المسرح.

لذا تشير الباحثة أن الممثل المسرحي يفرض مواصفات الشخصية الدرامية ويخلق منها شكلًا وحضورًا مسرحيًا مهما كانت ثقافة العرض المسرحي على مستوى الطرح، فالباعث والإيعاز الفني المسرحي هو ما يحرك الممثل لفرض حضوره داخل المشهد المسرحي، كون الممثل عضو حيوي بايولوجي يحرك وظائفه الجسدية ويقودها باتجاه الهدف المسرحي، وبالتالي الممثل الذي يسعى إلى دراسة الشخصية وليس التدريب عليها فقط، أي أن دراسة الشخصية وفهمها هو الذي يعطي اختيارات واسعة التفكير في رسمها واستيعابها ومن ثم التدريب عليها وإعطائها الشكل على مستوى الحركة والإيقاع والسلوك الخاص بها، وهذا الأسلوب التكنيكي نوعًا ما متبع عند ممثلي السينما بطريقة تعاملهم مع الدور الذي يقومون بتجسيده. إن قدرات الممثل المسرحي لا تتوقف عند حدود التمرين اليومي سواء على جسده أو على الشخصية الدرامية، إنما على الاعتناء بهذه المهارات واختبارها والشعور بأهميتها طيلة وجود الممثل الباحث على خشبة المسرح.

فإن العرض المسرحي وبيئته يتحدد بسلوك الممثل، ليس انعكاسًا وإنما توافق بين بيئة الممثل وبيئة العرض المسرحي مهما كانت أشكال وأنواع العرض، فالممثل لا يتوقف عن التجربة والمحاولة للوصول إلى أهدافه الأدائية مهما واجه الصعوبات والاصطدامات في هذه البيئة، فهو مخزون للاكتشاف والانفراد بذاته كممثل، وحضور ينسج أداءه بأدواته وطاقته الجسدية والتعبيرية. وهنا يشير بيتر بروك أن الممثل خارج حدود المسرح شخص عفوي ومتحرر باستخدام أدواته، لكن على خشبة المسرح يتصرف وفق البيئة المسرحية كون هناك متلقي، وهذا ما يجعل الممثل بحالة الشعور الجاد بإظهار أدواته وفق معطيات هذه البيئة التي تمتاز بشكل أدائي مختلف: "لذا في عملنا نستخدم بساطًا نحدد به منطقة التدريبات، لهدف شديد الوضوح، خارج هذا البساط فإن الممثل في الحياة اليومية يستطيع أن يفعل ما يشاء، يبدد طاقته، ينهمك في أداء حركات لا تعبر عن شيء على وجه التحديد، يهرش رأسه، ينام... لكنه حالما يجد نفسه فوق البساط فإنه يقع تحت الالتزام بأن يكون واضح النوايا، وأن يكون في أقصى درجات الحياة ببساطة لأن هناك متفرجًا يراقب .(Brook, 2002, p.495) "فالممثل يراقب أدواته ومنظومته الجسمانية والبدنية ليحافظ على

بيئته كممثل وحضوره المسرحي، ومهما كانت معطيات وظروف العرض المسرحي وانعكاساته على أسلوب الأداء للممثل، لكن الممثل المسرحي يحمي وجوده وذاته كصانع لهذه الحالة الأدائية بكل انفعالاتها وأحاسيسها وتصرفها بردود الأفعال، فهو لا ينسى وجوده وهدفه ضمن المشهد المسرحي.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١- حضور الممثل في المشهد المسرحي وتوظيف أساليب متنوعة الأداء حسب كل منهج أو نظرية.

٢- أن جميع النظريات المسرحية والتيارات استغلت المشهد الاجتماعي وتداعياته من أجل إظهار المشهد المسرحي بأسلوب تكنيكي فني.

٣- أن سيكولوجية الممثل تتطور من خلال التأثيرات الاجتماعية على الحضور المسرحي من خلال قدرات الممثل على التعبير الجسدي.

٤- أن جميع المدارس والتيارات المسرحية اهتمت بالواقع الإنساني بالقضايا والمواضيع، وهذا ما جعل حضور الممثل متميزًا من مخرج إلى آخر.

٥- الممثل قادر من خلال أدواته ومهاراته وطاقته أن يتفاعل مع أي نص مسرحي لا يمتلك الشروط المسرحية في بنيته الدرامية، فهو يعتمد على إظهار وعيه وإدراكه للتناغم مع هذا النص.

٦- الممثل الواعي والفاهم والذي يدرس الشخصية الدرامية من جميع نواحيها.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث :يشمل مجتمع البحث جميع عينات البحث في العروض الثلاثة في السنوات ٢٠١٥–٢٠١٨.

عينات البحث:

اختارت الباحثة العينات القصدية التي تسير باتجاه هدف البحث للأسباب التالية:

-1العينات من النصوص والعروض من بيئة اجتماعية وثقافية واحدة.

-2العينات تعتمد على مجموعة من الممثلين في العمل الواحد مما تعطي للبحث التحليل الصائب.

-3تنوع الأداءات حسب كل تجربة مسرحية ومهارات كل ممثل مع هذه العينات.

منهج البحث :اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي للعروض المسرحية.

أداة البحث:

اعتمد هذا البحث على العروض الموجودة بالسيديات أو الموجودة على مواقع اليوتيوب ومشاهدة العروض مباشرة.

تحليل العينات

العينة(1)

مرض الشرق الديمقراطي

إخراج د. هيثم عبد الرزاق

العرض في مهرجان فرنسا

شكل هذا العرض رؤية فنية بطرح مواضيع تخص البعد الاجتماعي والإنساني الذي أنتج أفراده هذا العرض بواسطة أداء الممثلين، وهذا العرض يحمل دلالات وإشارات على مستوى استخدام الفضاء ورسم سينوغرافيا العرض بجميع إكسسواراته المستخدمة بمفردات مثل: (الكراسي، السيارات، الطبلة، أزياء الممثلين، المرآة، الأوراق، الوشاح)، كل مفردة كانت لديها مدلول في الحضور المسرحي، إضافة إلى ذلك الممثلون في هذا العرض كانوا من العراقيين والفرنسيين، فكانت بيئة العرض تتكلم عن بيئة الممثل بأي نوع من الثقافة كانوا، المهم لديهم الحضور الثقافي المسرحي في لحظات الانسجام الأدائي فيما بينهم. ومن جهة أخرى عن تداعيات العرض يحمل أفكارًا أخرى تمس المشهد الاجتماعي وما حصل به من صراع مختلف بأنواع من الاختلاط بين البيئتين الغربية

والشرقية على المستوى البعد السياسي والاقتصادي وسيطرة الآخر في أحداث الفوضى وارتباك المشهد الاجتماعي، فكان هذا العرض يرسم لوحته الأدائية من خلال هذه النظرية ضمن سياق العرض المسرحي.

لاسيما وأن حكاية الصراع بين الدول الكبيرة والصغيرة وبين الصراع الغربي والصراع الشرقي من خلال رسم الفكرة المتجسدة في أداء الممثل، إذ كان العرض داخل حلبة مع كتلة الممثلين الذين يتحدثون باللغة العربية والفرنسية واللغة المسرحية واللغة الإنسانية، والجميع يصارعون فيما بينهم ضمن حلبة النزاع وإثبات الوجود والحضور، فكان دائمًا خارج هذه الحلبة صوت غربي يتحكم في هذا الصراع، وهذا على مستوى فكرة العرض المسرحي.

إن بيئة النص عراقية محلية، لكن الأداء المسرحي وطريقة العرض تجريبية على مستوى الأداء الإخراجي وسينوغرافيا العرض، وهنا الممثلون لجؤوا إلى تكنيك أدائي فني مسرحي في صورة جمالية تميل إلى الاستعراض الفني لبناء الصورة المشهدية بالأداء والصوت والحركات الجسدية.

إن الممثلين في عرض (المرض الشرقي الديمقراطي) والذي من اسمه يدل على تداعيات المشهد الاجتماعي على فكرة العرض المسرحي وطروحاته والمعاناة التي تعيشها الأفراد داخل نظام اجتماعي معين، وبالتالي خلق منهم أسلوب أدائي تعبيري يصل إلى جميع الثقافات الاجتماعية المختلفة، حيث الممثلون اعتمدوا على التشكيل والتكوين الحركي بالمكان والجسد، فكان فعلهم المسرحي يُبنى على وعي وثقافة الممثلين والدور الذي يجسدونه، رغم أنهم مجموعة على خشبة المسرح إلا أنهم كانوا يتميزون بأدائهم الخاص بهم والحفاظ على هويتهم كممثلين بحضورهم في بناء المشهد المسرحي، فالكل شخص لديه أسلوب أدائي مميز عن الآخر، لكن الذي كان يجمعهم أسلوب حركتهم كفعل مسرحي واحد على المستوى التكنيكي، ولكن ردود الأفعال مختلفة من ممثل إلى آخر، وهذا كان واضحًا جدًا أثناء العرض المسرحي.

رغم أن فكرة العرض تطرح قضية نظام اجتماعي معين تعرض لأزمات سياسية ودينية واقتصادية، فكان العرض يناقش الفساد والصراع على الكراسي، كون العرض اعتمد على صراع الممثلين فيما بينهم على مفردة الكراسي ومن يتراس هذا المنصب، بالرغم أن الجميع امتلك الكراسي، وهنا المفارقة من خلال الكرسي من يسيطر أكثر ويفرض شروطه ومن القطيع منهم، وهذا باسم الديمقراطية الذي أُخذ منها فقط الاسم، والفعل هي ديمقراطية السلب والنهب سواء فكريًا أو ماديًا أو اجتماعيًا، فكانت الديمقراطية هناك من يحركها بأيديولوجية مختلفة، وهنا إشارة إلى القوى الخارجية وكذلك من يطبل لها، وهذا كان واضحًا من خلال دخول إحدى الشخصيات وهو يحمل بيديه طبلة، وعلى إيقاع شرقي يتناغم حركة وفعل الممثل على إيقاع هذه الطبلة، وكانت لغة تعبيرية لها أبعاد اجتماعية بأسلوب فني مسرحي، وهذا المشهد والعزف يدل على البنية الفكرية المهشة في بناء سلوك الفرد في المجتمع الشرقي، أي مجتمع القطيع الذي ينفذ دون تفكير يهتم بجزء وينسى الكل، وهذا الصراع لديه تاريخ طويل وتأثير على سلوك هذه البيئة، لذا الممثلون عبروا بأدائهم الجماعي على فردية التفكك بين الوحدات الإنسانية وقوانين اللعبة التي تدور في هذا العرض المسرحي، فهنا العرض دخل إلى مفاهيم أوسع للتحليل والتفسير وأعطى مديات بالتحكم بفكرة العرض المسرحي ومتطلباته على المستوى الفني والفكري، بالرغم أن النص المسرحي من النصوص المحلية، لاسيما وأن بيئة العرض المسرحي تنقد المشهد الاجتماعي الواقعي، فكان الصراع بين المشهد الواقعي والمشهد المسرحي بكل أدواته ومعطياته.

فالأداء التمثيلي اعتمد على الأسلوب الغروتسكي بالفعل ورد الفعل، فكان جسد الممثل يُبنى على الحركة الخارجية لفعل أداء الممثل، فاعتمد على البعد الفيزيكي في التعبير الأدائي، حتى وإن كانت اللغة العربية أو اللهجة المحلية، إلا أن الممثلين كانت لديهم ملكة الانشغال في الصورة الفنية والحفاظ على آلية التمثيل حسب كل ممثل، لذا كانت لغتهم الجسدية متشبعة بالإشارة والإيماءة بالحركات والأفعال، وتكيّف الحركات الجسدية مع فضاء العرض المفتوح، والممثل لديه مسافة مكانية بحركة الانتقال من مكان إلى آخر، وهذا ما ساهم في رسم الأداء مع معطيات المكان والفضاء المسرحي بإعطاء الفوضى الحاصلة في المشهد الاجتماعي على مستوى العلاقات بين الأفراد وآلية التعبير فيما بينهم، وهذا كان التصورات في بناء المشهد المسرحي في هذا العرض، وحاول الممثلون إيصال هذه الصورة بخلق أجواء وآلية أداء تعبر عن هذا السخط الحاصل في المشهد الاجتماعي، فكان جزء منه تمرد في بناء الحالة الأدائية من قبل الممثل، وهذا في تركيبة الإيمان الأدائي في لحظات الصراع والاحتدام بين الشخصيات، فهنا المخرج رسم صورة نقدية من خلال الفعل الجسدي لحركة الممثلين على مستوى التشكيل والتكوين وحتى على مستوى لغة الحوار

وطريقة الأداء الصوتي لكل شخصية، فكان الصراخ والفوضى بالألفاظ مقصودة في بناء الصورة المسرحية، والمزاج الأدائي المتقلب في أداء الممثلين وحسب تداعيات الأحداث والمواقف فيما بينهم، وهذا يوصف حالات الدمار للبنية الإنسانية وتعامل الأفراد فيما بينهم، لذلك كان الممثلون يتفاعلون في الفضاء مثل سرب الطيور كبعد تكنيكي جماعي متفقين على التوازن الحركي والتعبيري في رسم حضورهم داخل المشهد المسرحي.

العينة الثانية

أحلام كارتون

إخراج كاظم النصار

مكان العرض مهرجان عمان

يبدأ العرض بظهور مجموعة من الممثلين يحملون حقائب بمشهد استهلالي يدل على السفر، وبداية المشهد تظهر بوابة التفتيش وضوضاء المكان والأصوات للاستدلال على بيئة العرض، مع ظهور الممثلين الأربعة على خشبة المسرح، والممثل الخامس يظهر ويختفي، لذا ثلاث شخصيات من الممثلين وهناك ممثلة واحدة في هذا العرض. الممثل الأول الذي جسد شخصية (الرجل المثقف والعلماني)، أما الشخصية الثانية فهو (جندي) الذي كان متفانيًا بخدمة الوطن، أما الشخصية الثالثة (متطرفة دينيًا وفكريًا)، أما الشخصية الرابعة التي لعبت محورًا آخر ومغايرًا لفنانة عانت الكثير وأرادت السفر للتعبير عن الحرية وعن موهبتها.

لذا جميع الأحداث تدور في المطار والطائرة، والكل بحالة الانتظار والسفر للخلاص من حياة عاشتها الشخصيات المسرحية داخل مجتمع معين تعرض لموجة تطرفية الفكر الذي ناقشه العرض المسرحي ضمن العالم الافتراضي الممتزج بين المشهد الواقعي والمتخيل وبناء الصورة الفنية المسرحية والأمنيات المختلطة بالمفاهيم والأفكار التي طرحها العرض المسرحي، وحاول الممثلون بأسلوبهم الأدائي أن يصلوا إلى عمق المعاناة الإنسانية للشخصيات المسرحية، وتوظيف أسلوب أدائي تعبيري وتكنيك لإظهار الحالة الواقعية للمشهد اليومي بفعل درامي فني، والصراع على هوية الذات والتعايش السلمي بين الأفراد.

لذلك في هذا النوع من العروض يحتاج إلى ممثلين يمتلكون الخبرة والتجربة واستخدام أدوات أدائية تظهر حرفة الأداء التمثيلي، كون معطيات النص ومفرداته محلية وأبعاد الشخصيات مرتبطة ببيئة مجتمعية معينة، ولغة النص تمتلك الجملة الحوارية الخبرية بالمعلومات بالأحداث والمواقف التي تعرضت لها هذه الشخصيات، ولذا كان الممثلون يحاولون تحويل الصورة النصية الحوارية إلى بعد تشكيلي بالصورة المرئية لحركة وفعل الجسد، لهذا اعتمد ممثلو هذا العرض على ثقافتهم الجسدية والتعبيرية ووعيهم في إيجاد تكنيك يلائم هذا النوع من العروض، لاسيما وأن الممثل بطبيعة الحالة يتكيف حسب معطيات كل نص أو عرض مسرحي ويحاول الخروج بأسلوب أدائي متقن، وهذا أسلوب في الأغلب يمارسه مجموعة من الممثلين بشكل عام والذين يعتمدون إبراز قدراتهم ومهاراتهم مع كل دور يجسدونه للحفاظ على حضورهم وذاتهم بصناعة اللحظة المسرحية، لذا هذا الأسلوب كان مطبقًا من قبل أحد الممثلين في هذا العرض، وكان شخصية الداعية الذي برز أداؤه وحضوره على أداء الشخصية، ماسكًا بتكنيكه كممثل رغم أن بناء الشخصية الدرامية مرتبط باللغة ومفردة تخص بيئة ثقافية معينة، إلا أن الممثل حاول الاحتفاظ بتوازنه ووعيه الأدائي وإظهار مهارات تكشف عمق أداء هذه الشخصية بتكنيك النقد الساخر وتضخيم لغة الخطاب والتعبير الجسدي والصوتي وطريقة اللعب بصياغات اللفظية بالحوار المسرحي، مع إظهار الرشاقة الأدائية بحركة وضعيات وانتقالات الجسد في الفضاء المسرحي، فكانت الإشارة والإيماءة والإيحاءات جعلت الشخصية ذات البعد الواحد أن تمتلك أسلوبًا تكنيكيًا من خلال مفردات الممثل أن يجعل لها مكانة في لغة التعبير وتحاكي أي نوع من المتلقي، كون الممثل يظهر اللغة المسرحية في شكل أدائي متجسد للدور المسرحي.

كان جميع الممثلين في هذا العرض اعتمدوا لغة خطابية مسرحية محافظين على حضورهم وذاتهم من ناحية التكنيك والتعبير، فكان بناء اللحظات المسرحية ممزوجًا بين العرض الأسلوب النقدي والدراماتيكي، رغم صعوبة هذا الأسلوب لكن الممثلين لم يعتمدوا على أداء الأدوار بشكلها التقليدي بطرح الشخصيات، وإنما الولوج إلى عمق الحالة بتخاطب الإنسان مع ذاته أو مع الآخر، وهذا يدل على وعي بعض الممثلين في هذا العرض، فكان بعدهم السايكولوجي بالأداء على مستوى المشاعر والأحاسيس

والانفعالات مسيطرًا عليه، رغم كثرة الانتقالات بالمواضيع وطرح الأحداث، إلا أنهم شكلوا أداءً ممزوجًا بلحظات تراجيدية كوميدية ونقدية، وهذا واضح من البعد الإخراجي لكل مشهد في هذا العرض.

وبالتالي هذا العمل المسرحي أعطى حرية لأداء الممثل في التعبير رغم المفردات، ولغة الحوار لم تعتمد البنية الدرامية النصية كما في النص العالمي، لكن الممثل وظف أدواته وإمكانياته والتنوع بالصوت والحركة الجسدية والأداء التمثيلي ليصل إلى تفسير الشخصيات وإظهار الأقنعة الخفية وكسر التابوهات بأسلوب، وهذا من ممثل لآخر يختلف، فهناك ممثل يصنع وجوده مع الشخصية، وممثل آخر يفرض حضوره وقدراته بإدارة الدور الذي يجسده بشكل مسرحي فني.

لذا كانت شخصية الداعية بسبب أداء الممثل مطاطة للتعبير، أما شخصية الممثلة التي أعطتها شكلًا أدائيًا مغايرًا واعتمدت على المهارات الحسية في التعبير وتشكيل مركزها الطاقي الحسي لها بطريقة تكنيكية لإثبات حضورها كممثلة، أما شخصية المثقف الذي اعتمد على حضور الشخصية من خلال مسك المصطلحات التي ترتبط ببنية هذه الشخصية وحركة الجسد وطريقة الإلقاء واختيار الأسلوب المنمق والمهذب المبالغ فيه ليصل إلى التعابير الواقعية لهذه الشخصية، أما شخصية الجندي الذي كان يعبر الممثل من خلاله على قوقعة مفهوم هذه الشخصية مستندًا على البعد النفسي لها، مما جعلت أدواته كممثل ينطلق من هذه الفرضيات، لذا الممثل كان يعمل ويفعل أجهزته وفق قدراته كممثل من جهة وأبعاد الشخصية كجانب تكنيكي من جهة أخرى.

العينة الثالثة

(المقهى) في مهرجان الرباط

إخراج تحرير الأسدي

إن هذا العرض اعتمد على فرضيات الصورة الشعبية المتواجدة في المقاهي الشعبية المحلية التي تعبر عن ثقافة مجتمع معين بأنهم كثيرو الكلام وقليل الفعل، والجميع يتواجد في المقهى الشعبي على جميع المستويات الفكرية، لكن فكرة العرض استخدمت الممثل كجزء من بيئة فرضتها على الممثل وعزلته بأسلوب أدائي معين بواسطة سينوغرافيا العرض التي جعلت من الممثلين منفصلين، كل واحد منهم لديه حكاية ورواية كأنهم مجتمع منفرد منعزل على ذاته، وهذا الأسلوب حدد طريقة أداء الممثل بشكل هادئ المشاعر والأحاسيس على مستوى أداء الممثل، وبالتالي أصبح حسه الداخلي منعزلًا مع تقنية إخراج المشهد للحالة المسرحية على مستوى العمل المسرحي.

فقد اعتمد العرض على معاناة المشهد الاجتماعي بكل تفاصيله وأشكاله بمجموعة من الممثلين ارتدوا أزياء متنوعة حسب كل شخصية وأبعادها، فكان الشكل هو الذي يميز الأداء بين ممثل وآخر، وهذا إشارة أن النص في هذا العرض جعل البطل هو الحكاية وليس الممثل أو الشخصية، فالأحداث هي التي تسير الممثلين وليس شخصياتهم، لذا نوعًا ما كان الممثلون يمتلكون نفس حدة الطبقة الصوتية مما جعل أداءهم متشابهًا رغم اختلاف المواضيع والمعاناة المطروحة، لكن هذا العرض استند على فرضية بخلق فضاء مسرحي فني يحمل صورة جمالية مع أداء مسرحي مبالغ فيه أحيانًا عند بعض الممثلين، وهذا مما يدل على تأثير المشاهد في أداء الممثل، فكان أغلب الممثلين يذهبون إلى إظهار تكنيك باستعراض الأسلوب (البرفورمنس) في لغة التعبير واستعراض الحالة الإنسانية بشكل أدائي جاد محايد بين الممثل والدور الذي يؤديه.

وهنا تشير الباحثة أن ابتكار أسلوب أدائي متميز للممثل لا يعني إلغاء شخصيته وحضوره ويصبح جزءًا من تكنيك منفذ، فاليوم الممثل المسرحي المعاصر لا يُهمش حضوره على خشبات المسارح مهما تنوعت الأساليب والطرق الأدائية، فكان الممثل في عرض (المقهى) ينفذ رؤية مخرج لديه تكنيك وحرفية معينة بإظهار بناء الصورة المسرحية والممثل من ضمنها، مما أثر ذلك على بعض من الممثلين في أدائهم المسرحي بشكل مقصود أو غير مقصود، فالمشاهد المسرحية بسرديتها الحوارية غيبت الصورة التجسيدية لأن هذا النوع من الأداء يحتاج إلى وعي ممثل يمتلك جاذبية الحضور والثبات على خشبة المسرح والتواصل مع الحالة بشكل يعتمد على الحضور العقلاني وليس الحسي والانفعالي كما في العروض الأخرى.

ففي العمل المسرحي هذا يمتاز بمجموعة من الممثلين الذين يمتلكون حضورًا ومهارات مختلفة في التعبير من ممثل إلى آخر، فكان صوت المقهى بكل فرضياتها متواجدًا طيلة العرض، ومن ضمنها كراسي ومقاعد الجلوس تتماهى مع حركة وحضور الممثل على خشبة المسرح، إضافة إلى الجو العام من خلال البقع الإضائية والألوان، داخل كل بقعة لها تأثير مع حالة أو أداء الممثلين، وهذا

يدل على التأكيد أن أسـلوب التكنيك المتبع في هذا العرض المسـرحي والذي جعل الممثل ضـمن دائرة هذا التكنيك، وبالتالي ممثلو هذا العرض اسـتعرضـوا قدراتهم وثقافتهم الجسـدية والصـوتية والحسـية في التعبير الأدائي ضـمن سـياق ومعطيات الفكرة العامة لهذا العرض المسرحي.

وهذا يدل أن الممثلين يبتكرون أداءهم ويبحثون عن أسلوب بطرح ذاتهم وطاقاتهم حسب فرضيات أو تداعيات أي مشهد اجتماعي معين، لأن عمل الممثل هو البحث والاكتشاف عن أساليب وطرق للتعبير والحضور المسرحي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

١- العينة الأولى

١- وظف الممثل قدراته وإمكانياته حسب الحضور المكاني للعرض المسرحي، كون العرض كان بساحة والمتلقي يحيط بهم أشبه بحلبة، وهذا ما جعل الفعل المسرحي وأداء الممثل في تحدٍ في لغة التعبير الجسدي.

٢- تقسيم حركة الممثل على المكان والمسافة والزمن بشكل منطقي يتلاءم مع معطيات العرض المسرحي والموضوع الذي طرحه الممثلون من خلال هذا العرض.

٢- العينة الثانية

١- اعتمد الممثلون في أدائهم على تجاربهم في رسم حضورهم في الفضاء المسرحي، كون الشخصيات مألوفة الوجود لاسيما على مستوى أبعادها، لكن ممثلي هذا العرض اعتمدوا تكنيك يعبر عن هذه الشخصيات بأسلوب أدائي مغاير للمألوف على مستوى التلاعب بمعاني وأهداف الحوار والألفاظ، وهنا أظهر الممثل في هذا العرض مهاراتهم مع كل فعل مسرحي قاموا بتجسيده.

٢- الممثل وظف حضوره بآلية أداء مدروسة على مستوى الحضور الفني داخل العرض المسرحي.

٣- العينة الثالثة

١- ممثلو هذا العرض اعتمدوا التكنيك الجماعي على مستوى بناء الصورة المسرحية والفعل التعبيري مع الأسلوب التكنيكي بالسينوغرافيا في توحيد الكتلة المسرحية على مستوى الشكل والمضمون.

الاستنتاجات

١- إن المشهد المسرحي بكل أبعاده وصياغاته الفنية والفكرية والثقافية والتكنيكية يعتمد على حضور الممثل ومهاراته في تجسيد المشهد المسرحي.

٢- إن بيئة العرض المسرحي مهما كانت محددة بشكل أو أسلوب على مستوى النص أو الشخصية أو التكنولوجيا مع السينوغرافيا، يبقى أدوات الممثل وثقافته وحضوره الفني يغلب على أي انعكاسات غير مرئية، لاسيما وأن الممثل هو المرئي والذي ينتج الصورة من خلال لغته التعبيرية والجسدية والصوتية.

٣- الممثل الواعي هو الذي يتحلى بكاريزما وحضور فني وأدائي ومتهيئ سايكولوجيًا لأي فعل مسرحي أو درامي، فالتجربة والإدراك والتدريب ودراسة حضوره مما يجعل أدواته ومراكز طاقته تحت السيطرة.

٤- إن تداعيات الواقع أو المشهد الاجتماعي تخلق من الممثل مساحات تجريبية للحضور الأدائي المسرحي.

References:

Al- Bashatawi, Y. (2011). Theater and Contemporary Issues. Jordan: Academics Publishing.

Al- Gawthri, W. A. (2024). Interactive theatre: From zero to performance. Damascus: Raslan Publishing.

Al- Jaf, F. (2012). The physics of the body: Meyerhold... and the theatre of movement and rhythm. Baghdad: Al-Mada Publishing

Al- Khudairi, N. B. (2016). In the worlds of Arab theatre: Issues and experiences. Amman: Al-Akademion Publishing.

Al- Yousef, A. (2010). Theatrical space between social text and dramatic economy. Damascus: Raslan Publishing.

Arafa, I. (2020). Psychological fragility. Saudi Arabia: Dalail Center.

Basnett, S., & Lefevere, A. (2022). Constructing cultures: Essays on literary translation (M. Anani, Trans.). Egypt: Hindawi Foundation.

Biatli, Q. (2020). Theatrical concepts and methods. Amman: Al-Akademion Publishing & Distribution.

Brook, P. (2002). The complete works (F. Abdel Qader, Trans.). Egypt: Dar Al-Hilal.

Davidov, L. (2015). *Memory* (N. Khazam, Trans.). International House for Cultural Investments.

Evans, J. R. (2000). Experimental theatre: From Stanislavski to Peter Brook (F. Abdel Qader, Trans.). Sharjah: Sharjah Center for Creative Thinking.

Khalil, F. (2019). Introduction to actor preparation. Al-Hiwar Al-Mutamaddin [Website].

Khushaba, D. (2020). Famous theatrical schools and examples of famous plays. Egypt: Arab Press Agency.

Krotowski, J. (1986). Towards a poor theatre (K. Q. Nader, Trans.). Baghdad: General Cultural Affairs Publishing House.

Marini, H. (1996). Actor's techniques. Kenitra: Al-Boukili Publishing.

Omar, D., & Qardakhi, B. (2024). Impro theatre (A. Kanaan, Trans.). Basra: Dar Al-Fonoon wal-Adab.

Pizzo, A. (2025). Theatre and the digital world: Actors, scene, and audience (A. F. Habshi, Trans.). Egypt: Hindawi Foundation.

Rolls, E., & Riggs, C. (2021). The little book of psychology. Iraq: Jarir Bookstore.

Sadie, F. (2019). Principles of business administration and organization theories. London: e-Kutub Ltd.

Sharji, A. (2013). Actor's semiology. Baghdad: Adnan Bookstore.

Zaidan, M. (2023). Rhetoric of contemporary theatrical text. Jordan: Academic Book Center.