آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي

د. مصطفى تركي السالم
فائز طه سالم العبيدي
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول: المقدمة

ولدت (المحاكاة) من رحم الحياة، فكشف الإنسان البدائي عن طريقها ، بعضاً من صيغ التعبير عن حاجاته وغرائزه مثل (الخوف، والجوع، والفرح..... الخ)، وذلك بتأثير تفاعله وصراعه مع الطبيعة، متمثلة بوسائل تجسدت بالإيماءات والإشارات التي اتخذت فيما بعد صيغاً اجتماعية مثل الرقصات التي مارسها الإنسان في طقوسه الدينية والاجتماعية، وما تتضمنها من حركات موضعية وانتقالية وإيماءات.

إلا إنها مع ذلك لم تخرج عن وظيفتها الحياتية فـ "الرقصات البدائية للإنسان الأول ، كانت تتضمن حيوية الرقص دون أن يكون لها طابع الفن"[١]. وبتطور حياة الإنسان وتعقد حاجاته المادية والمعنوية ، تطورت وسائله التعبيرية ، فأصبح للتعبير الصوتي أهميته في تعزيز تلك الإيماءات والإشارات الحركية ، واحتلت بذلك وسائله الصوتية والحركية مكانتها ضمن ممارساته الطقسية البدائية والتي تطورت فيما بعد إلى مظاهر (شبه مسرحية) ، ومن ثم إلى شكل مستقل بذاته سمي لاحقاً بـ (فن الدراما)، والذي تجسد بدوره بشكل واضح في (الحضارة الإغريقية القديمة).

وتبلور عمل الممثل كضرورة وظيفية (نفعية) ارتبطت بالعبادة والممارسة الطقسية الدينية ، وفنية تبعت جوانب ذوقية ارتبطت بالمتعة ، وعلى وفق ذلك اكتسب (الممثل المسرحي) أهميته من تشكل الظاهرة المسرحية ، وذلك من حضوره وتفاعله معها في حدود تنظيم قدراته وأمكاناته الذاتية (الصوتية والجسدية) تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي وما يتطلبه من محاولة تطوير قدراته وأدواته التعبيرية ، فكان الممثلون "يتلقون دروساً وتدريبات في هذه الناحية تستغرق منهم كثيراً من التمرينات اليومية المستمرة والمجهدة، ولم يكن على الممثل أن يتقن فن الكلام فحسب بل كان عليه أن يحكم الإلقاء والإنشاد والغناء بمرافقة الموسيقى"[٢].

وبتطور حركة المجتمع وتعدد أنماط العلاقة بين الفرد ومحيطه، وبتقدم العناصر الفنية والتقنية للعرض المسرحي وظهور الأساليب والاتجاهات المسرحية وما رافقها من

تنظيرات ودراسات وتجارب فنية وجمالية ، تهيأت للممثل المسرحي إمكانية اللعب في حدود استراتيجياتها ، والتي بدورها أفرزت أساليب وطرائق أدائية مختلفة تبلورت عبر الأزمنة المسرحية ومراحل تطور فن الممثل والمسرح ، فاختلفت بذلك القيمة الفنية والجمالية للممثل المسرحي تبعاً لأنساق طروحاتها بين العناية بـ (الممثل) كعنصر أساس وفاعل في العرض المسرحي، وهيمنة بقية عناصر العرض عليه وتسيد فعل احدها على الآخر، وابتداءً من الإغريق القدماء ومروراً بالطروحات التي تخص عمل الممثل من (ديدرو) مروراً بالدوق (ساكس مننغن) و(ستانسلافسكي)... إلى أخر التجارب المسرحية التي عنيت بعمل الممثل وتطوير قدراته التعبيرية وهذا يعني أن دور الممثل المسرحي لم يهمل كعنصر فاعل في خطاب العرض المسرحي، إلا في حدود فنية وجمالية ضيقة.

لقد شكل حضور الممثل المسرحي وفعل دوره ضرورة صاحبت مجمل العروض لما يمتلكه من طواعية باستجاباته الجسدية والذهنية العاليتين، تلك الميزة التي بلورتها الدراسات النقدية الحديثة في حدود قراءاتها الجديدة للعروض المسرحية وأنشطتها، من خلال رصد دقيق لمقومات وظائف الممثل المسرحي وتخصصها وطرق وسائله التعبيرية، كاشفةً عن أنساقٍ جمالية جديدة.

ويأتي مفهوم (فن الأداء الحديث)[*] الذي شخصته تلك الدراسات عن سابقه (الأداء التقليدي) لتتمازج معه وتحلل أواصره وتعيد تركيبها في شبكة أنساق جمالية مفترضة جديدة ، حاضراً فيها بشكلها الجديد ضمن بنية أداء الممثل المسرحي والتي تشتمل فيها مساحات داخلية من قدرات مكتسبة وفطرية (عقل ،غريزة ، مشاعر، خبرة، خيال ، تجربة حياتية ، شعور جمعي ، ارتجال....) ، وقدرات خارجية من (صوت وجسد).

حيث يتجسد فعل مهاراته في (الرقص، الغناء، العزف وألعاب السيرك، والمبارزة... الخ) والتي من شأنها أن تحقق المتعة والتسلية بشكل مباشر ومبهر، ليتجسد فعل حضور الممثل (الداخلي والخارجي) من حضور فعل قدراته التعبيرية والتي شخصت من خلال فعالية وحضور المرجع بأنساق جمالية مختلفة كان لها تأثيرها على أداء الممثل وفي ضوء ذلك يشير المخرج (بومان) إلى الأداء: " أن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية ، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في حدود ذهنية مقارنة بنموذج أخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة ، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل"[٣].

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

في ضوء ما تقدم فقد تراوحت أساليب عروض المسرح العالمي بين أن تقدم الشكل على المضمون ليخرج خطاب العرض المسرحي بصرياً جمالياً، أو أن تقدم المضمون ليتسيد العرض فيقدم خطاباً فكرياً، أو أن يتوازن فيهما تقديم الشكل والمضمون.

وبين هذا وذاك انعكست تلك المضامين على أداء الممثل بشكل خاص وفي صلب توظيفه لقدراته وإمكانية التحكم بها.

فالمسرح العراقي شانه شان بقية مسارح العالم قد تأثر بتلك الطروحات والتجارب، ومن خلال إطلاع الباحث على العروض المسرحية التي قدمت على خشبة المسرح العراقي خاصة لاحظ أن معظم العروض المسرحية الحديثة (التجريبية) انحازت لتقدم الشكل على المضمون بل وهيمنته، على الرغم من حضورهما معاً في العرض، أما من خلال (سلب النص) أو تصدير (النص) كخطاب صريح ومباشر، ولما كان (خطاب العرض المسرحي) شاملاً باتجاهاته وأهدافه الفكرية والاجتماعية والنسقية الجمالية ومرتبطاً بدلالاته الثرة، والذي يعد الممثل المسرحي عنصراً محركاً فيها من خلال حضوره التعبيري النابض ليشكل نافذة واسعة ورحبة لذلك الخطاب المتناسق بين (الشكل والمضمون) وأن الإخلال في معادلتهما تشكل قصوراً وتشويشاً في إيصاله، مما يضيع هدفاً مهماً يسعى اليه العرض هو (الإيصال والتوصيل) فيحدث لذلك عجز وقصور لقدرات الممثل المسرحي من خلال غض النظر وإهمال قدراته الإبداعية التعبيرية (الداخلية أو الخارجية).

لذا تولد لدى الباحث التساؤل حول الكيفية التكاملية لوسائل تعبير الممثل المسرحي (الصوتية والجسدية) وإمكانية توظيفها عن طريق وظائفه (المرجعية والأدائية) بآلية تحقق توازناً فكرياً وفنياً وجمالياً تبعاً لضرورات التحول بين عناصر العرض، وما تشكله تلك من ضرورة وأهمية بالغة تستحق الوقوف عندها لدراستها وشمولها بالبحث والتقصي، لذا لجأ الباحث إلى صياغة عنوان بحثه فوسمه بـ:

(آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي)

ثانيا: أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في إنه يفيد:

١. الممثل المسرحي بشكل خاص، للتعرف على الوظائف المرجعية والأدائية للممثل والكشف عن آلية عملها، وأهميتها في تكاملية أداء الممثل المسرحي.

٢. المنابع المختصة بالتمثيل (كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة، الفرق المسرحية الحكومية والأهلية، وجميع المؤسسات الفنية التي يدخل فن التمثيل ضمن عملها).

٣. العاملين في مجال المسرح بشكل عام (مؤلفين، مخرجين، تقنيين، نقاد)، وذلك لما يقدمه من سعة معرفية وشمول، من خلال انفتاحه على أنساق جمالية وفنية عديدة تساهم في تطوير القدرات التعبيرية للعرض المسرحي، وكل حسب اختصاصه بأفق مفتوح بمدياته العلمية والفنية وبالتالي يخلق وعياً إبداعياً.

٤. كونه إغنائة نظرية لم تقف عندها أقلام الباحثين بشكل متخصص.

ثالثاً: أهداف البحث:

يسعى البحث إلى التعرف على:

١ . العلاقة التركيبية بين الوظائف المرجعية والأدائية في أداء الممثل في المسرح العراقي.

٢ . آلية تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للممثل المسرحي في ظل المتغيرات الفنية والجمالية والتعبيرية.

رابعاً: حدود البحث:

تتحدد الدراسة في تناولها لموضوع البحث على وفق ما يلي:

١. إنها تتناول العروض المسرحية المقدمة للفترة من ١٩٨٠ – ١٩٩٩.

٢. إنها تتحدد بالعروض المسرحية المقدمة في بغداد باعتبارها الأنموذج المتميز للعروض المسرحية العراقية.

٣. تتحدد الدراسة في تناول أداء الممثل المسرحي في تلك العروض.

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها:

١. **آليات تكامل:** ثبات مهارة وأداء الممثل للمراحل المتعاقبة والمركبة لمعطيات شخصية الدور (الداخلية والخارجية) وتآلفها في وحدة جمالية متجانسة دالة.

٢. **الوظائف المرجعية Referential function:** مهام وعمل مكونات السياق لبنية أداء الممثل المسرحي (فنياً وفكرياً وجمالياً) لأفعاله الصوتية والجسدية التي تساند فعله الدرامي .

٣. **الوظائف الأدائية Function – Performance:** مهام وعمل لأنساق أنشطة الممثل (الصوتية والجسدية)، ولمهاراته العلامية (المركبة والمركبة للنسق

الكلي للعرض) التي تشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على وسائله التعبيرية.

الفصل الثاني: مرجعيات الممثل المسرحي في التعبير الدال

من خلال دراسة أدبيات الاختصاص، كمدخل تنظيري لموضوع البحث، وتلمس المؤشرات الرئيسة التي تؤسس معايير لاستنباط نتائجه، عبر محاور عدة: (مرجعيات فن المسرح، مرجعيات الممثل في عروض المسرح العالمي)، توصل الباحث الى الحقائق التالية:

١- اتسم حضور دور الممثل المسرحي منذ عهد الإغريق إلى يومنا، ليشكل معادلة انقادت معاييرها بين ان يكون أداءه فيها تقديمياً (Presentaional) أو تمثيلياً (Representaional) ، تشكلت كلتاها عبر فرز مضامين نحتت قدراته الأدائية والتعبيرية الذاتية عن طريق أدواته الداخلية (الذاتية) والخارجية (الصوتية والجسدية).

٢- إن تطور أداء الممثل عبر الأزمنة (العصور) ، توازن وبناء قدراته التعبيرية النفسية والنسقية الجمالية ضمن خطاب العرض ، فقد كشف عن توزيع قدراته بهيئة وظائف ارتبطت وتأثرت بمرجعيات احتلت مستويات ومدارات عمل الممثل المسرحي في حدودها الداخلية للدور (فطرية ومكتسبة) مع مصدر يحقق فعل هذه العلاقة ويجسدها وهو ما يخص موضوعة مرجعية أداء الممثل في ان تحيلها إلى مصادرها الفكرية، أو الفنية، أو الجمالية، وداخل تلك الحدود والمدارات ينشط ويتبلور فعل (الوظائف المرجعية) للممثل المسرحي ليحقق فعل الاتصال، وآخر يسهم في بناء الجانب الخارجي للدور، فيستقر ضمن مدارات توظيف الجانب المهاري للممثل المسرحي متمثلاً بقدراته (الصوتية والجسدية) ويتحرك بدلالات مصدرها (أفعال الذات الداخلية) وانعكاساتها ، ليولد فعلاً وموضوعاً بتبنيها قدرات الممثل الخارجية من فعل أدواته (الجسدية والصوتية) فيشمل تأثيرها تحرير الصورة المنطوقة أو الحركية التعبيرية من الخارج إلى الداخل أو بالعكس ، فيحظر فعل قدرتها متمثلاً بـ (الوظائف الأدائية).

٣- بامتداد عروض المسرح العالمي تباينت درجات حضور وفاعلية عمل مستويات تلك الوظائف (المرجعية والأدائية) لدى الممثل المسرحي، فكانت مرهونةً دوماً حسب تفاعلها وتطورها مع ظروف العرض المسرحي وعناصره واتجاهاته، فأخذت تتراكب تزامنياً في حضورها الأدائي في العرض، بين أن يؤشر أداء الممثل المسرحي حضوراً طاغياً لوظائفه المرجعية، أو الأدائية، وتقدم إحداها على الأخرى، أو انسحابها

وتوافقهما تبعاً لمعايير خطاب العرض، فيشخص بذلك اتجاهاً وأسلوبا تمثيلياً في أداء الممثل.

٤- كان لأسباب حضور التجاور والالتصاق بين ما أسفر عنه أداء الممثل وقدراته الذاتية (التعبيرية) أن جاء محكوماً بتأثيرات وأنساق جمالية، فكرية، وتقنية (فنية) دخلت في صلب أدائه وأثرت عليه، على امتداد حضور ظاهرة المسرح والى الآن، لتشكل فعل حضوره وتأثيره.

٥- إن ما كشف عن مرجعيات فن المسرح، في حدود فعل المرجع بين (السيمياء والفن والمسرح)، قد حدد الكيفية التي عمل بها، لينساق بعد تحديده، إلى ان يشتغل في حدود أداء الممثل المسرحي فينقسم حضور المرجع فيه تبعاً لتأثير انتماءاتها الجمالية المتعددة لأنواع تأثير المرجع وهو يحدد وجهة التأثير وشكلها الفني والذي بدوره قد اثر كل منه حسب نوعه وصفته على وفق ما يأتي:

أ. **مرجع فكري**: ويشمل تأثيرات أفكار النص (الاجتماعية والأيدلوجية) والأفكار الشخصية (فكر المخرج، فكر الشخصية)، على أداء الممثل المسرحي.

ب. **مرجع فني**: ويشمل تأثير تقنيات العرض وملحقات الممثل، مثل (الإكسسوارات، الأزياء والماكياج...) ودورها في أداء الممثل المسرحي.

جـ. **مرجع جمالي**: ويشمل تأثيرات الرؤيا المتخيلة، والرؤيا الإخراجية وتأثير المدارس والأساليب (كلاسيكية، واقعية، طبيعية، رمزية، تعبيرية، سريالية) على أداء الممثل المسرحي.

٦- كان لمصادر المرجع تأثيراتها في رسم معالم الأداء لدى الممثل المسرحي كمصدر يستند عليه في إنشاء الشكل التعبيري له ويرسم ملامح أدائه منها:

أ. **النص وحيثياته**: اعتمد الممثل النص المسرحي كمرجع ، إذ استند عليه في تجسيده لمعالم شخصيته ودوره.

ب. **الطقوس والأساطير والملاحم**: وفي غياب (النص) كمرجع للممثل، تكون مادة الممثل المسرحي ومصادره هي ما تضعه الملاحم والطقوس والأساطير ونسيج خيالها الخصب أن تشكل له (مرجع) ينطلق منه لتجسيد العرض.

جـ . **محيط الممثل في فضاء العرض**: وقد يستل الممثل المسرحي مادة مرجعة من العرض من خلال سينوغرافيا العرض، أو من خلال الممثل المقابل أو الجمهور.

وقد تعمل المصادر مجتمعة أو منفردة أو مزدوجة فيؤدي تأثيرها وعملها في حدود أداء الممثل المسرحي ووظائفه المرجعية والأدائية.

٧- ومن خلال تنوعات المراجع الفنية المسرحية وتعدد مصادرها، عبر مسيرة المسرح العالمي، كان لها ان قادت إلى مستويات عملت بها (فعالية المرجع)، في أفق شمل حضور أداء الممثل المسرحي عبر مسيرته فيشخص أساليبه واتجاهاته الخاصة، فكان لها ان عملت على وفق محددات لوظائفها المرجعية والأدائية ، ومن خلال ذلك أمكن تشخيص الاتجاه أو الأسلوب الذي تنتمي إليه وبالعكس، ويمكن تقسيم فعالية المرجع للممثل المسرحي كما يلي :

أ . الوظائف المرجعية تقود الى الوظائف الأدائية، (المسرح الواقعي والطبيعي).

ب . الوظائف الأدائية تقود إلى الوظائف المرجعية، (المسرح الإغريقي، كوميديا دي لارتيه المسرح الشرقي، مسرح اللامعقول).

جـ. الوظائف المرجعية توازي الوظائف الأدائية، (المسرح الملحمي، المسرح الفقير).

وبذلك فان حدود أداء الممثل المسرحي ووظائفه المرجعية والأدائية قد عاشت ونمت بين ثنايا تلك المحددات، ويمكن معرفة عمق انتسابها من خلال معرفة آلية عملها، عند إخضاعها لمعطيات عصرها، فتتكشف هوية مسرحها، وبالعكس.

ويوضح الشكل المرفق المستلزمات العامة للممثل المسرحي في حدود رسم أداءه من خلال تأثير محددات المرجع (الفكرية، الفنية والجمالية) والتي تشير إلى طبيعة أداء الممثل.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

لغرض تحقيق أهدف البحث قام الباحث بالإجراءات آلاتية:

أولا: مجتمع البحث وحدوده:

أحتوى مجتمع البحث على العروض المقدمة على مسارح بغداد لجهات متعددة منها كلية الفنون الجملية – جامعة بغداد، الفرقة القومية للتمثيل، منتدى الأدباء الشباب، والفرق الأهلية للمدة من (١٩٨٠-١٩٩٩)، كما خصت الدراسة في تناولها لأداء الممثل

المسرحي العراقي في تلك العروض وذلك لتنوع أساليب الأداء والاتجاهات الأدائية المختلفة.

ثانياً: عينة البحث:

اختيرت عينة البحث قصدياً وذلك بسبب إن العرض المختار ينتمي بطبيعته إلى الاتجاهات الإخراجية المعاصرة لنص كلاسيكي، ومن ثم فانه لا بد ان يتضمن أساليب ادائية مختلفة.

ثالثا: منهجيه البحث وطرائقه:

لا تتبين قدرات الممثل المسرحي الأدائية إلا من خلال تتبع ارتباط تلك الخصائص (شكلا ومضمونا) بشبكة أنساق علامية متوالدة ذات دلالات متعالقة بإيقاع العرض الذي يعكس فيما بعد التأثيرات المرجعية (الفكرية، الجمالية، والفنية) في أداء الممثل. ولرصد طبيعة وكيفية بناء الوظائف (المرجعية والأدائية) للممثل في عروض المسرح العراقي عبر النموذج المنتخب، والكشف عن آلية تكاملها، أتخذ الباحث من (المنهج الوصفي التحليلي) وسيلة في دراسة منطلقاته التنظيرية وتحليلاته اللاحقة، وقد أتخذ من (دراسة الحالة) طريقة في إجراءات البحث وتحليل عينته.

رابعا: أدوات البحث:

استخدم الباحث الأدوات الآتية:

١. الوثائق: حيث استخدم (كتب، مجلات، صحف، اطاريح، رسائل، أشرطة فلمية [فيديو تيب]) .
٢. المقابلات الشخصية مع بعض الممثلين المشاركين في العرض.
٣. مشاهدات الباحث المباشرة للعرض.

خامساً: تحليل العينة:

مسرحية الملك لير *(King Lear)* (*)

تحليل العرض

في المشهد الأول من الفصل الأول يظهر على خشبة المسرح (لير) وهو جالس على عرشه ومن حوله حاشيته وبناته ومرافقوه، ليعلن بكلمات واثقة عن عزمه في تقسيم المملكة على بناته، فيرد في حواره:

الملك لير: أعلموا أننا قد قسمنا

مملكتنا ثلاثا: فقد وطدنا العزم على ان

ننفض عن شيخوختنا كل شغل وهم، مضفين إياهما على الفتيين قدرة، بينما نحن
نسعى نحو الموت دون عبء. يا ولدنا كورنوول
وأنت يا ولدنا البني ، يا من لا تقل عنه حبا لنا ، لقد صارت الآن مشيئتنا الراسخة أن نعلن عن مهر كل من بناتنا، اتقاء من الآن لكل نزاع في المستقبل حيث أننا الآن سنتخلى عن الحكم، وامتلاك الأراضي، وهموم الدولة
من منكن ستقول أنها تحبنا أكثر من أختيها؟ فنجل أغزر الجود حيثما يضاف إلى حب الوالد حب أولاده له.
جونريل، يا بكرنا، تكلمي أنت أولا.(٤)

لقد كشف أداء (سامي عبد الحميد) لشخصية الملك (لير) عن طبيعة الشخصية (الدور) لنتلمس منها جانبا أدائيا مستقلا وحاضرا تميز فيها عن شخصيته (كمرجع)، فقد البس (لير) وعل وفق ذلك أبعاده الطبيعية والنفسية (الخارجية والداخلية) من خلال ارتكازه على جملة معطيات فنية وجمالية منها استناده الى (النص) والاعتماد على معطياته الفنية والفكرية (كمرجع) للإنطلاق منها وتوظيفها في استقصاء ودراسة ابعاد شخصية (لير) البطل التراجيدي في المسرحية في الوقوف عليها بغية تقديمها على وفق معادلة التوافق والملائمة للوصول إلى الدور، فيشير (عبد الحميد) في ضوء ذلك "كان لي أن أنقب وبدقة بين حوارات النص (الشكسبيري) لأجد (لير)، ولأتمكن من فرز أفعاله (الداخلية والخارجية) كان لا بد أن تكتمل الصورة لي لكي أقودها على وفق أدواتي التعبيرية لتشكل حضورها (شكلا ومضمونا) في العرض"(٥). فنرصد من ذلك حضور مقومات الدور للممثل بين الهيئة الخارجية (جسد وصوت) والتركيبة التعبيرية الداخلية (للشخصية) وأفعالها السلوكية، فقد كشف (عبد الحميد) عن طريق فهمه وتعامله مع الدور في لحظة شروعه الأولى لأدائه في المشهد على وفق بنائه (الداخلي والخارجي) للشخصية وهو ما جسده في ضوء دراسته و تنقيبه للدور بدقة (حسب ما ورد في قوله) ، إذ ربط بإحكام بين مضمون الدور وأبعاده (الخارجية والداخلية) في حدود الانسجام ليوظفه كعامل محرك يحفز به قدراته على وفق معطيات النص (كمرجع) فانتزع منه تشخيصه لأبعاد الدور (لير) بين (طبيعية، نفسية، اجتماعية)، وبين ما وظفه (عبد الحميد) من قدراته كممثل (صوتية، جسدية)

لمتطلبات الدور ففي تقنيات صوته (إلقائه) قد وظف (التقطيع، النبر، الوقف، الإيقاع والتنويع والتنغيم) لجعلها متوائمة ومعطيات (لير) كشخصية يجسدها في العرض، لتظهر في تشكيله الصوتي عبر إبراز تقنيات إلقائه، فتمثلت في تهدجه المقصود لصوته كدلالة لتقدم السن، مع المحافظة على نمط إيقاعه الكلاسيكي في الإلقاء الذي بدا مضخما بشيء من المبالغة المقصودة (غير الواقعية) تساعدها دفقات من موسيقية إلقائه مع همهمات وحشرجة يقابلها صوت مفتوح لانعكاس طبيعة الشخصية من خلال ثقتها بنفسها كـ (ملك).

فتقود تلك المؤشرات الأدائية للممثل مجتمعة إلى إضفاء ملامح الرفعة والقوة والقرار الواثق، مع ممازجتها بجانب التأثيرات العمرية (كبر السن) ليظهر فيها (عبد الحميد) بإلقائه فيضفي عليها سمة الحيوية الباهتة والتي تظهر في قسمات صوته وتعبيره.

أما ما أظهره (عبدالحميد) في أدائه الجسدي (الحركي) فقد كان متوافقا والطبيعة السلوكية المكتسبة (كملك) من حركات وإشارات مقننة لليد ، خاصة عندما يومئ بها إلى قرار وأمر معين، واضعا في نظر اعتباره الحدود العمرية للدور، إذ (جاوزت الشخصية الثمانين من عمرها).

ولذلك حدد (عبد الحميد) خصائص تشكيل جسده على وفق النظرة إلى مرجعيات الشخصية في النص فتخيلها بهيأة منحنية قليلا إلى الأمام والذي يشخصه في تحدبه الملحوظ من أعلى العمود الفقري عند الأكتاف، مع إنحناءات الرقبة المتدلية إلى الأمام قليلا بثقل الرأس الأشيب مضافا لها قصة الشعر (الرومانية) كما يرافق ذلك المشية المتأنية المترنحة قليلا عند الحركة بفعل قلة التركيز والثبات والتي بدت على المسرح وكأنها البوادر الأولى لمشية الطفل.

وهذا يعني أن الممثل (عبدالحميد) وعلى وفق ذلك قد اقترب من النص كـ (مرجع) في تشخيصه للدور، مبتعدا عن شخصيته ومواصفاتها الذاتية كـ (مرجع) ليتغرب عنها لصالح سياقات ومؤشرات الدور (لير) وينطلق على وفقها بمرجعية جديدة، هي مرجعية الدور فأشار (عبد الحميد) في ضوء ذلك: "عندما فكرت أن أضع ملامح لدوري (لير)، كان لي أن أبرر لنفسي وللشخصية طبيعتها ، فوضعت محددات العمر كعامل يؤثر في فيزيائية الجسد، مع وضع الاعتبارات لطبيعة العمل (المهنة) وتأثيرها في الهيأة ليظهر

(لير) بالرأس المنحني إلى الأمام قليلا بفعل ثقل وضع التاج عليه، مع إنحناء الظهر قليلا بفعل دلالة ارتداء الملابس الملكية الفخمة الثقيلة (فراءات)"[٦].

ومن ذلك التصور المستند إلى النص كـ (مرجع) مضافا إليه مخيلة الممثل تبلور تشكيل هيئة الدور (لير) الخارجية المبنية على وفق أسس بناء الشخصية (داخلية)، فطبيعة حواراته وإلقاءها وحركاته وإيماءاته متوافقة مع مضمون فعله الداخلي من خلال توظيف قدرات الذات واستعداداته النفسية والشخصية وعلى وفق محددات أنساق الممثل ومهامها المهارية (الصوتية والجسدية) التي تراكبت جماليا لديه بكفاءة وسيطرة ارتبطت بتعبيره وحسه الداخلي فانها وعلى وفق ذلك يكون (عبدالحميد) قد حقق فعل الوظائف الأدائية، وفي حساب تلك الموازنة يشير (عبدالحميد) لها "لقد كانت حيويتي كممثل أكثر من حيوية الشخصية (لير)، ولذلك وعلى وفق مؤشرات الدور الذي أدركته وجب علي أن أحول أو (اضعف) حيويتي أزاء متطلبات الدور لمطابقتها، وهي لحظة إلهام"[٧] ويعني في ذلك أن (عبد الحميد) قد أدرك مرجعيته كممثل وفرزها عن مرجعية الدور كـ (شخصية) ليحيد جوانبا فيه لحساب متطلبات الدور، وهو جانب يكشف لنا عن طبيعة وعي الممثل في أدائه وتجسيده لدوره من خلال فرزه لخصوصية الدور المستلة من دلالات النص كـ (مرجع) وصولا إلى أن يحقق إيهامه للمشاهد بالدور.

لذلك جاء أدائه معبرا ولا سيما في لحظات الانفعال (الهياج) والمشاهد الوجدانية (الحسية)، فقد أخضع (عبدالحميد) آلية جسده وصوته لمرونة وسيطرة واعية وعالية نتلمسها على خشبة المسرح. وهو توظيف منظم لمنظومته التعبيرية (المرجعية والأدائية) المرتكزة لتأثيرات مرجعيات (فكرية، فنية، جمالية) شاملة بين النص والعرض، فيحقق فيها الممثل تواصله وتأثيره في فضاءات العرض، وهذا بدوره أعتمد على قدرة تحرير الممثل وتفعيله للطاقة الكامنة والتي شكلت باعثا عكس وحرك تفسير الافعال النفسية والفكرية والعاطفية للشخصية لتخرجها بهيأة قيم ودلالات (فكرية، عاطفية، دينية، نفسية، اجتماعية).

وهذا يقود إلى ان (عبدالحميد) في أدائه يمثل الدور وبدرجة من التقمص فلم يظهر أنه يقدمها (يعرضها) للجمهور، وهي تعكس حدود إيمانه واقترابه من الشخصية التي يؤديها وتبني مواقفها (المشهدية) في النص ، ليؤكد في ضوء ذلك : "من خلال قراءتي لـ (لير) نفذ في داخلي كشخصية أولا، وكفكرة (عقوق الأبناء) المتمثلة بموقف البنتين

(الكبرى والوسطى) ولسوء تقديره اتجاه ابنته الصغرى (كورديليا) وصدمته، حيث كانت تلك الافعال واضحة في أدائي"[٨]، وبذلك يكون الممثل قد تبنى موقفا فكريا واجتماعيا استمده من النص ليحفز أداءه ويلهمه فعل التعبير، فهو ينطلق من وعي لا يقف على مستوى موقف الشخصية فحسب ، ولكن على مستوى الوعي بجوانب النص وهدفه الذي ربطه (عبدالحميد) في وحدة واحدة مع أداءه.

وفي سياق ذلك يجيب (عبدالحميد) عن طبيعة أدائه وخصائص دوره في العرض، على انه: "قد دخل الإلهام (التوحد) بيني وبين الشخصية بشكل رئيس، ففي لحظة معينة لاحظت وأحسست بعالم آخر، هو ليس عالم (سامي عبدالحميد) وقد تحققت بذلك لدي لحظة غياب الرقيب، وتكرر هذا في كثير من المشاهد في العرض، ثم أعود لأمسك بعدها زمام القيادة (الرقيب) فأدركت في قرارة نفسي أني واجهت تلك اللحظة"[٩]، فهذا الحضور والغياب لرقيب الممثل يفسر لحظات الاندماج (التقمص) والإيهام الذي تلبس به الممثل أثناء أدائه لدوره ، مع حضور مؤشر السيطرة والتحكم بأدواته لمسك زمام الشخصية، فيرى (عبدالحميد) في ذلك : " إن الممثل فعلا عندما يتحول إلى الشخصية لا يهمل ذاته ، كما ان حضور فعل المبالغة في التعبير قد شخصته أثناء التمرينات ، ولكن في العرض غابت لدي ، فالتحول لدي (بين الشخصية كممثل والدور) حدث قبل العرض بقليل ، حيث كانت لي لحظات توحد صادقة (لصفاء الذات) وتنظيمها وبالتالي تداخلها مع الدور بحضور ذات الممثل"[١٠].

كما أثرت محددات الرؤيا الإخراجية والجانب التصوري الجمالي والفني للمخرج في تفسيره النص على وفق رؤيته الجديدة في العرض، منطلقا من تصوره لظاهرة مسرحية يحددها المخرج (القصب) بأنها (مسرح الصورة).

فهو في ضوء ذلك "لا ينظر إلى المسرح على انه ظاهرة نفسية أو أدبية، بقدر ما ينظر اليه على انه ظاهرة تشكيلية، ولذلك حاول المخرج ان يقدم النص بشكل تحتل فيه الصورة المكان الأول في العرض"[١١]، وهذا يعني ان العرض ارتكز على وفق رؤية المخرج (القصب) لمرجعية (جمالية) خاصة به مبتعداً عن فكرة تقديم عرض كلاسيكي، أو الاهتمام بتقديم مرجعياته الطرازية التاريخية، لقد تناول النص الأصلي ليوظفه في العرض من خلال التقاءه معه كروح، موظفا مفرداته الجمالية والتقنية (الفنية) الخاصة لخلق مناخ أو (جو) مشهدي متميز، حدوده بناء وإنشاء الصورة المعبرة وثراءها الدلالي المعبر

والمميز على تأثير قوة الحوار والكلمة لتتقدم على وفق رؤيته (الصورة) وتتصدر خطاب العرض لتكون لغته، وهنا قد وظف المخرج حركة أجزاء (الملحقات) كمظهر دال ذا طاقة تعبيرية دالة يؤسس منها مناخا مشهديا له، أي حالات فلسفية دالة، توحي للممثل والمتلقي بالأخص بمرجعية المكان وخصوصيته المشهدية من خلال توظيف دلالات مفرداته التقنية (هياكل حديدية، قماش، آلات موسيقية، لباس موحد ....) ليشكل منها (مملكة ، ساحة حرب ، باحة قصر ، غابة ، ٠٠٠الخ) وهنا تتفاعل الأدوار (الشخصيات) على وفق مناخاتها المشهدية (الجو) مع غياب صريح لسمة الطراز فيها، عدا حضور جوانب جمالية وفنية صريحة خصت أداء الممثلين عبر تقنيات (الصوت والجسد)، حيث التزم الممثل بالجانب الأدائي الكلاسيكي من حركات وإيماءات وإلقاء عكس بذلك حضور طراز الفترة وجوها العام والخاص في نكهته (الشكسبيرية) ، فهذا الانسجام (التوافق) يشخصه (عبدالحميد) في أداءه بين نظرته للدور ، ورؤيته كممثل، المرتبطة برؤية المخرج في حركة العرض بشكل شامل فيحررها الممثل من مخيلته ليسخر قدراته وفقها لخصائص دوره فيشير (عبدالحميد) جوابا لسؤال حول منطقة الممثل والدور "عندما مسكت الرداء الطويل (وهي مفردة العرض وأحد ملحقاتها التي وظفها (القصب) فلسفيا وجماليا في العرض) دخلت في مناخ المسرحية الأصلية، وفي لحظة الشروع تحولت إلى (لير) مع توافق رؤية المخرج للإيحاء بالرداء"[١٢]، ومن ذلك نرصد ظاهرة في أداء الممثلين بشكل عام ، فبالرغم من عدم الألفة المنطقية بين مرجعية العرض في ملحقاته وديكوراته مع مرجعية المسرحية (كنص) كلاسيكي له طرازه وأزياءه وفترته ، إلا أن الممثل قدم الشخصية على وفق ذلك الوعي المرن المنسجم لقدرات وظائفه المرجعية والأدائية فحقق ذلك الانتماء الفني الجمالي بين أداءه ورؤية المخرج، ويشير (عبد الحميد) في ضوء ذلك الى "ان المخرج ضمن رؤيته لمسرح الصورة لا يفكر بنقل المرحلة الطرازية، بل يفكر في الإيحاء اليها، انه يفكر بخلق جو ينتمي فيه إلى السريالية ، ولذلك يجب على الممثل ان يعي ذلك المزاج والمناخ لكي يوحي (يوهم) نفسه بانتمائه الجديد ليظهر أداءه على وفق ذلك ملائما ومؤتلفا مع المعطى الجمالي وليس جسدا غريبا عنه"[١٣]، وفي سياق الإشارة إلى الرؤيا الفنية للمخرج (القصب) وانعكاسها على تصوره الجمالي للعرض يشير (عبدالحميد) إلى "ان الفن لديه (القصب) حلم منظم، عكس الحياة (الواقع)" [١٤].

وضمن ذات التوجهات الفنية والجمالية في العرض سعى المخرج إلى تفريغ المحتوى الشكلي الطرازي التقليدي ليضفي عليه تأثير الجانب التقني (كمرجع) بناءا على رؤيته الجمالية في العرض، فالأزياء والإكسسوارات (الملحقات) لها دلالاتها التعبيرية، فملابس الشخصيات موحدة وهي عبارة عن رداء خام ابيض دون أي تفاصيل تميزها عن بعضها، أما الديكورات فعبارة عن هياكل حديدية مربوطة بعجلات تتحرك إضافة إلى آلات موسيقية مختلفة متدلية من أعلى المسرح ، أما الإنارة فهي ذات مساقط متوازية من جوانب المسرح ما عدا (الإنارة الفيضية) المستخدمة في بعض المشاهد، إضافة إلى مفردة أساسية وظفت في العرض ، وهي قطعة القماش الواسعة البيضاء، كذلك استخدم تقنية مقدمة المسرح (الرمب) في الارتفاع والانخفاض للإيحاء بالهوة العميقة التي يقع فيها (لير) وهي مأساته الكبرى، وعليه فقد تعامل الممثل في أداءه مع كل تلك المفردات (التقنية والفنية) باعتبارها دلالات إيحائية ترتبط بعلاقات تركيبية جمالية ضمن شبكة أنساق العرض ، فتحرك فكرة ، وتجسد صورة ، وتغير منظر، لذلك فإن قيم الأداء لدى الممثل ووظائفها المرجعية والأدائية قد ارتبطت وتشكلت عبر تأثير مكونات أنساق مرجعيات (فكرية ، جمالية ، فنية) اعتمدها الممثل في العرض، تمازجت لتحقق بعدها في أداءه وتؤثر فيه ، ومن ذلك كله شخص الباحث حالة الحضور لوظائف الممثل (عبدالحميد) المرجعية والتي ساند بها فعله الدرامي باشارة حضور ذلك التفاعل والتمازج الجمالي فيه لأنساق أنشطته (الداخلية والخارجية) وقدرة توليدها وتفاعلها الجمالي والفني.

وفي ضوء ذلك كله تشير (شذى سالم) إلى أن "المخرج (القصب) يحفز الممثل من خلال تمارينه الأولى وحتى فترة متقدمة منها ، أن يسعى الى عدم ثبات الصورة التشكيلية للمشهد، والذي يحرص فيه على التوازن بين أداء الممثل، وتكوينات ملحقات العرض، فتولد عددا كبيرا من الصور (المشهدية)، حتى يصل إلى الحالة الأكثر نضجا، لينتقي من بينها، صور العرض، على وفق نظام (الكولاج) في اللوحة التشكيلية، ليرسم شكلها النهائي" [١٥]، ولهذا كانت مفردات العرض عاملا محركا وأساسا في أداء الممثل باعتبارها الوسيلة التي جسد بها تعبيره ، فمثلا تشير قطعة القماش الكبيرة إلى أكثر من دلالة حسب توظيفها المشهدي ، فهي تعبر عن المساحة المأساوية للحدث ، كما تشير قطع الآلات الموسيقية المتدلية ، لنذير الجحيم والشؤم والفاجعة، أما الهياكل الحديدية المتحركة

فهي تتحول إلى أشكال وغايات مختلفة، منها (مملكة، باحة في قصر، غابات، خيل... الخ).

كما يشير البوق الصامت للبهلول إلى (إعلان الموت للمملكة، أو مملكة بلا ملك) وتوظف بعض العجلات التي تنقل الشخوص الرئيسة لتشير إلى عجزها وانفصالها عن ارض الواقع الذي تعيش فيه وهي استعارة جمالية تزاوجت مع أداء الممثل ، ذلك ان المخرج " قد وظف المنظر المسرحي في العرض بنية متحركة وعنصرا جماليا، وليس بيئة للأحداث والشخصيات كما يحدث في المسرح الواقعي، وهو منطق اعتمده المخرج في العرض المسرحي بين البناء والهدم في العملية الفنية حتى وان كان بمعزل عن العملية الدرامية"[١٦] وفي حدود حضور الانسجام بين وظائف الممثل (المرجعية والأدائية) وتأثرها بالعوامل الفكرية والجمالية والفنية كمرجع تحرك وفقه ليحقق أداءه المطلوب ، ويشير إلى ذلك (عبد الحميد) بقوله : " فلولا مرجعيات النص الفكرية والعاطفية والجمالية ، ورؤية المخرج لما استخدم الممثلون تلك التقنية بالشكل الجمالي الذي ظهر به الممثل ، ولذلك اعتبره نموذج لمسرح الصورة "[١٧].

وبناء على ما تقدم فان الممثل (عبد الحميد) في (لير) لم يقف في حدود أداء الممثل لدوره (داخليا وخارجيا) بل وظف إبداعه الجمالي الفكري في إنتاج صورة المشهد التي تمازج تشكيله الجمالي بقدرات وظائفه الأدائية والمرجعية ، مع تقنيات العرض ليحقق بها أنساق فنية جمالية ادائية ليشرك المشاهد ضمن منظومتها (جو العرض وخطابه الصوري) ليكون الممثل فيها باثا علاميا أساسيا .

كما تشير (شذى سالم) إلى أولوية الفعل وحضوره في أداء الممثل، فتقول: "إنني اصمم شكل الدور وهيأته وسلوكه منطلقة من موقفه وعلاقاته في النص، وفي (لير) كانت شخصياته نماذج إنسانية مختلفة لها دوافعها ورغباتها، وأنا انطلقت من تبني دوافع الشخصية ورغباتها فكانت أولوية الفعل لدي تنطلق من سلوكها الداخلي (موقفها) الذي يتجسد في سلوكها (الخارجي) الملائم من حيث الإيماءة والحركة والحس، ولذلك غيرت قدراتي الإلقائية والحركية (التعبيرية) على وفق متطلبات الدور"[١٨]، وهذا يفضي الى ان (شذى سالم) قد انطلقت من النص كمرجع لبناء الدور مع تحديد شكل تعبيرها وأداءها على وفق قولها: "كان اقرب تصور إلى ذهني هو ملائمة الطراز في الأداء والاقتراب منه في شكل القراءة المرتبطة لدي في اللاوعي بمناخ النص الكلاسيكي الساحر، وبقي عندي

هذا الانطباع في الأداء على الرغم من الشكل الفني (استبعاد الطراز) ليبقى التصدر للصورة التي تقدم المضمون من خلال الشكل"[١٩]، وبين مضامين الدور (جونريل) ودوافعه يأتي أداء (شذى سالم) متفقا وتركيبة الشخصية وتلونها بين أفعال (المخاتلة، الاستغلال، الجشع...) فتنقلب في لحظة مناسبة إلى كائن جشع بعد ان أخذت من الملك ما تريد ، ويتجسد ذلك في حوارها الذي تتوشح خلاله، ذلك الرداء الطويل الأبيض الذي كان الملك يستخدمه كناية للسلطة ومسكه لزمام الأمور وبسطها ، لتكون هي صاحبة تلك الامتيازات ، بعد ان سلبتها تدريجيا من الأب، وبين حركة الوشاح الدائرية التي تلف بها الأب (الملك) وسط المسرح حتى تثقله وتقيده كأسير مسلوب الإرادة والقرار فتتغير نبرات صوتها إلى ان تكون أكثر حدة وحمق مع إظهار ملامح الوجه الجاحدة القاسية وإحساسها المفعم بالغيظ فترسم حركة أدائها تارة بين حوار تخاطب به الجمهور وتارة ترسم به حركة تلف أباها بالوشاح كشبكة العنكبوت وكأنه يقع فريسة في شباكها، كما يشير حوارها في المشهد الرابع من المسرحية :

جونريل: هذا الاستغراب يا سيدي، شديد الشبه
بألاعيبك الجديدة الأخرى أرجوك
أن تفقه ما ارمي اليه على وجهه الصحيح
ما دمت شيخا جليلا ، عليك بالحكمة ،
انك تؤوي هنا مائة من الفرسان والمرافقين، كلهم عربيد خليع وقح،
حتى بدا بلاطنا وقد أوبأته عادتهم
أشبه بالخان الصاخب . ويفجورهم صار أشبه بالحانة أو المبغى
منه بقصر شريف (...) ولذا فاني اطلب اليك –
والا اخذتُ قصرا ما التمس
ان تقلل من حاشيتك .
وعلى الباقين ممن سيقيمون بخدمتك
ان يكونوا قوما لائقين بسنك[٢٠]

وفي هذا المشهد ظهر توظيف (شذى سالم) لقدرات أدائها، الداخلية والخارجية، حسب اعتمادها على معطيات النص كمرجع فقدمت اداءا تمثيلياً متجانسا ينتمي إلى أسلوب الأداء الكلاسيكي حيث يتقدم الاهتمام بالإلقاء والحركة المرسومة الواسعة

(الطرازية) كمهام تعمل لتجسد وظائفها الأدائية بجانب حضور مهام وعمل الجوانب الداخلية للدور كوظائف مرجعية ساندة. ومن جملة انكسارات ومواقف واجهها (لير) جسدها (عبدالحميد) كتحول في أداء وهيئة الشخصية من عزتها وقوتها إلى عزلها وضعفها لتؤول اشبه بالركام الهامد، فهذا التحول من الشيخوخة المفعمة بالحيوية إلى ان قادتها ماساتها لمجرد شيخ متهرئ يرثا له، فجسده (عبد الحميد) من خلال ذلك في توظيف قدرات صوته وجسده بشكل مدروس من خلال نبرات الصوت الخائرة النادمة وإيماءاتها المنكسرة الضعيفة وتركيبة شكل الجسد الأكثر انكسارا وانحنائا عن سابقتها وكأنه عاجز تماما لا يقوى على الحركة، فتقوده خطواته المتعثرة، وبلا وجهة على خشبه المسرح، وكأنه لا يعرف أين يذهب (تائه) من هول الصدمات المتتابعة، فعقله الواهن يصبح في بهلوله الذي يكون مصدر حكمته أما هو فلا يعدو في نظر نفسه إلا هيكل متحرك فاقد لكل حواسه فيصف نفسه، كما جاء في المشهد السابع :

لير: أرجوكم لا تسخروا مني.

أن أنا إلا شيخ مافون خرف ،

في الثمانين وأكثر، لا ساعة أكثر أو أقل

ولا أقولها بدون التواء،

أخشى أنني لست بمالك تمام عقلي

ولكنني من أمري في شك: فانا اجهل مطلقا

ما هذا المكان، ولست بحذقي في كله

أتذكر هذه الثياب، ولا اعلم

أين أقمت البارحة. لا تضحكوا مني:[٢١].

ويعتبر (عبد الحميد) المشهد الأخير من المسرحية ، قمة المأساة التي انحدرت لتلتقي في ملاذها الأخير، فمقتل ابنته (كورديليا) ، ومأساة مملكته وملكه الضائع، وضياع نفسه وقتل بنته الكبرى للوسطى وانتحارها بعد ذلك، كلها مصائب متراكبة جسدها بقوة أداء وإحساس عال بين الكلمة والحركة والتعبير للصورة البليغة، فيشير (عبد الحميد) إلى ذلك بقوله: "كان علي ان أصل في هذا المشهد وهو نهاية المسرحية إلى قمة وهن (لير) من خلال تسلسل الأحداث المريرة التي مر بها، مع ضرورة تشخيصي لانكسارات الذات الداخلية له التي تدرجت على وفق الحدث وحتى المشهد الأخير الذي حرصت ان

ابقي تعبيره موائما ومناسبا لقوة الحدث بين الجسد والصوت وهنا (هو أكثر من لحظات الشروع الأولى) وان أوصله بحالة واحدة بالتعبير (داخلي وخارجي) متوافقا ومنسجما مع طبيعة الحدث"[٢٢]، كما يشير ذلك في حوار (لير) :

لير: اصرخوا وانتحبوا آه ، يالكم رجالا من حجارة !
لو كانت لي ألسنتكم وأعينكم ، لاعملتها
ميتة هي كالتراب . أعيروني مرآة
فإذا ضبب نفسها الحجر أو لوثه ،
كانت حية ترزق
أهذه هي النهاية الموعودة ؟[٢٣]

ومما تقدم فان الممثلان (سامي عبد الحميد، وشذى سالم) على وفق أدائهما، اتفقا على العناية بالجانب الخارجي من مقومات (الصوت والجسد) لإضفاء أداءا كلاسيكيا من خلال خصوصية النص كمرجع، حقق مناخا أدائيا زاوجه الممثلين مع مرجعيات المخرج (الفكرية، الجمالية) من خلال توظيف رؤيته الإخراجية للعرض.

خلاصة النتائج:

من خلال ما تقدم ... يمكن حصر ابرز النتائج بما يلي :

أولاً: تعامل الممثل العراقي مع شخصية الدور على وفق معطيات خزين تجربته ومشاهداته التي شكلت مرجعاً يتوافق مع سياق محتوى النص وحيثيات تلك الشخصية ومرجعها ، وتجسد ذلك في عملية بحثية تنقيبية أقامها وحدد من خلالها مقومات شخصيته (الطبيعية والنفسية)، أي من خلال بنيتها (الداخلية والخارجية)، ورسم من تلك المقومات هيأة وملامح الدور مكوناً له مرجعاً جديداً يختلف وبناء شخصيته الذاتية التي لا تتوافق ومعطيات الدور معززاً جوانب أخرى ليؤسس مرجعية مستقلة تفضي إلى الشخصية المسرحية المحددة .

ثانياً: تعامل الممثل مع شخصية الدور بمرونة وأدراك لمتطلبات المنهج والطريقة والأسلوب باعتبارها مرجعاً جمالياً تتركب فيها وظائفه المرجعية والأدائية تزامنياً بهدف تحقيق آلية تكامل تلك الوظائف.

ثالثاً : عدم قدرة الممثل، في بعض المشاهد من تلك العروض، على تحقيق الموازنة بين وظائفه المرجعية والأدائية فقد أنعكس ذلك على آلية تكاملها ، مما سبب غموضاً

في أدائه ، إذ ظهر الأداء بهيئة استعراض مهارات وتقنيات لا تتناسب وطبيعة الموقف أو المشهد بشكل عام .

رابعاً: أعتمد الممثل المسرحي العراقي على مقوم دراسة الحالة في تشكيل وظائفه الأدائية (الصوتية والجسدية) بما يتعلق بأسلوب ووسائل وأدوات الأداء ، على وفق النظر إلى مرجعيات الشخصية الطبيعية والنفسية (فيزيائية وسيكولوجية) ضمن علاقات تركيبية تحكمها متطلبات العرض الفكرية والفنية (التقنية) والجمالية كعلامة دالة تشترك في رسم مدلول شخصية الدور المسرحي.

خامساً: استند الممثل المسرحي العراقي بشكل أساسي على معطيات النص المسرحي (طقوس ، ملاحم، أساطير ، أفكار اجتماعية) باعتباره مرجعاً فكريا فاعلا في عملية الأداء .

الفصل الرابع

الاستنتاجات:

من خلاصة النتائج ومناقشتها مع أهداف البحث ومؤشرات الإطار النظري استنتج الباحث ما يأتي:

أولا: ان رصد وتتبع المرجع من قبل الممثل المسرحي في عملية الأداء يحدد دور المرجع في بناء شخصية الدور ونوعية وشكل أسلوب التعبير، حيث تشارك محددات نوع المرجع (فكري ، فني ، جمالي) كعوامل مؤثرة ذات فعل مباشر وتأثير كلي شامل ، نسقي ، فني وجمالي في عموم العرض المسرحي بنسب متزامنة ، إذ يتسيد نوع المرجع على حساب النوع الآخر لضرورة فنية أو جمالية ترتبط بطبيعة الرؤيا المتخيلة وتشكيل نوع العرض (كلاسيكي ، واقعي ، تعبيري، رمزي...الخ) فيأتي تأثيره المباشر وغير المباشر على الوظائف الأدائية للممثل وفقا للمعايير الجمالية.

ثانيا : تختلف آلية تكامل الوظائف المرجعية والأدائية لدى الممثل المسرحي تبعاً لمتغيرات العلاقة التركيبية لها ، المرتبطة بالمتغيرات الفنية والجمالية للعرض المسرحي ، فبتسيد نوع المرجع على الأنواع الأخرى تتحدد آلية تكامل ذلك المرجع مع الوظائف الأدائية للممثل .

ثالثا : إن غياب برنامج علمي وعملي (نظري ، تطبيقي) في تدريب الممثل المسرحي العراقي بهدف تطوير قدراته التعبيرية والعمل على تغذيتها بالشكل الملائم وبحسب طبيعة العرض المسرحي ، يولد غموضاً وعدم وضوح لاتجاهات تقنياته الأدائية .

رابعا : إن الممثل المسرحي يشكل علامة أولى بانفتاحه الدلالي على كل أنساق العرض مع اختلاف الرؤيا والمنهج والأسلوب .

خامسا : الارتباط الوثيق بين أسلوب الأداء ومقومات إيصال دلالات التعبير استنادا الى وظائف الممثل (المرجعية والأدائية) ، يحقق تكاملا جماليا تتحدد بموجبه الآلية التي يعتمدها الممثل المسرحي.

التوصيات :

يوصي الباحث بما يأتي:

أولا: التأكيد على دراسة المرجعيات المسرحية وحساب قيم تأثيرها على تشكيل الأسلوب والطراز والمنهج الفني بناءً على الكشف عن كفاية المرجع ومساهمته بشكل مباشر وغير مباشر في تشكيل المنجز الفني، ومن ثم تحقيق آلية تنفيذية في أداء الممثل لتجسد دلالات وابعاد تكاملية وجمالية شاملة.

ثانياً: ضرورة التعرف الدقيق على علاقة أداء الممثل وعمله مع نفسه والدور، على وفق دراسة العوامل (الفكرية، الفنية [التقنية] والجمالية)، وحساب تأثيرها وتفاعلها على وفق المنهج والطريقة وتطبيقاتها للإنتاج المسرحي، وعلى مستويات لا تتحدد في حساب دورها وتأثيرها عبر الممثل المسرحي فحسب، بل تتعداها لتخص دراسة تقنيات العرض بشكل شامل، واستنادا الى بناء النص والرؤيا الإخراجية، والنظر لهما باتجاه تأثيرهما المباشر على خطاب العرض المسرحي وهويته.

المقترحات :

إعداد دراسة تتضمن فعل بناء برنامج ينمي وظائف الممثل الأدائية بشكل متخصص، وبذلك يحقق شمولا في عمل الممثل ووعيا فنيا وجماليا مع حساب اقتصاد القدرة، وإدارة الطاقة في بدن الممثل، وتنظيمها حسب الاتجاهات النسقية الجمالية للعرض، وهي أساس خلق تكنيك أدائه الذي يفترض وجود صفات فنية وجمالية وذوقية مشتركة تسود جميع الثقافات والفنون، ومنها التعبير الجسدي والصوتي ودلالاته، إذ ترتكز على هذا الافتراض أنثروبولوجيا المسرح.

هوامش البحث:

(١) تيري، وولتر: الرقص في أميركا، تر. أورخان ميسر، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٥٦، ص١٧.

(٢) هوراس: فن الشعر، تر. لويس عوض، الهيئة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٢٩.

(*) للمزيد عن فن الأداء (الحديث والتقليدي) ينظر (كارلسون ، مارفن : فن الأداء ، تر. منى سلام، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠٠ ، ص ص١٤-١٨).

(٣) المصدر السابق ، ص١٣.

(*) (مسرحية الملك لير) : تأليف الشاعر الإنكليزي (وليم شكسبير) ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦، أخرجها للمسرح الدكتور صلاح القصب ، ضمن رؤيته التجريبية (لمسرح الصورة) وقد عرضت على صالة مسرح الرشيد ضمن مهرجان بغداد المسرحي الأول للفترة من ١٠ -٢٠/ تشرين الأول / ١٩٨٥ ، وقدمها ممثلين عراقيين منهم : سامي عبد الحميد – شخصية (الملك لير) ، شذى سالم – شخصية (جونريل) ، سهى سالم – شخصية (كورديليا) ، سهير أياد – شخصية (رجان) ، فائز طه سالم – بدورين هما شخصية (دوق كورنوول) و (دوق برجينديا) .

(٤) وليم شكسبير: مصدر سابق ، ص١٦.

(٥) مقابلة أجراها الباحث مع الفنان (سامي عبد الحميد) في كلية الفنون الجملية ، قسم المسرح، بتاريخ ٢٠٠١/٩/١.

(٦) عبد الحميد ، سامي: مصدر سباق .

(٧) المصدر نفسه.

(٨) المصدر السابق نفسه.

(٩) المصدر نفسه.

(١٠) المصدر نفسه.

(١١) عزيز، قاسم مؤنس : التوافق والتضاد بين العناصر الدرامية والعناصر البصرية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٤، ص١٠٢.

(١٢) عبد الحميد ، سامي : مصدر سابق .

(١٣) المصدر السابق نفسه .

(١٤) المصدر نفسه.

(١٥) مقابلة أجراها الباحث مع الفنانة (شذى سالم) ، بتاريخ ٤/٩/ ٢٠٠١ .

(١٦) عزيز، قاسم مؤنس : مصدر سابق ، ص١٠٣.

(١٧) مقابلة (عبد الحميد ، سامي : مصدر سابق) .

(١٨) مقابلة (شذى سالم: مصدر سابق)

(١٩) المصدر السابق نفسه .

(٢٠) وليم شكسبير : مصدر سابق ، ص٤٣ .

(٢١) المصدر السابق ، ص١٣٣.

(٢٢) مقابلة (عبد الحميد ، سامي : مصدر سابق) .

(٢٣) وليم شكسبير: مصدر سابق ، ص١٤٩.