تحولات الفعل الدراماتيكي للممثل الصامت في العرض المسرحي العراقي

The transformations of the dramatic act of the silent actor in the Iraqi theatrical performance

م.م. مروج حاتم مشرف

Muroj Hatem Mishref

مديرية الرصافه الثالثه

Al-Rusafa Third District

Mrojhatam93@gmail.com

ملخص البحث

يمكن القول التحولات الأدائية والفعل الدراماتيكي بانها تحول ايقاع الجسد ادائياً من شخصية المؤدي على الخشبة الى ذات الشخصية الدرامية محققاً تنوع وتغيير وفق معطيات وشروط مناسبة اضاف الى التحول الصوتي من شخصية الى الشخصية المؤدية التي يتم من خلال الجسد والصوت هو احد المعاني المعروفة للتعبير يتم في اطار وحدة متغيرة يطلق عليها التحولات لذلك حاولت التركيز حول مشروع تحولات الادائية لدى الممثل الصامت، وقد وضعت الباحثة سؤالا لمشكلة بحثها هو: كيف يؤدي الممثل الصامت تحولا في الفعل الدراماتيكي وما هي أشتغالاته؟ ووفقا لما تقدم صاغت الباحثة عنوان بحثها الموسوم (تحولات الفعل الدراماتيكي للممثل الصامت في العرض المسرحي العراقي).

الفصل الأول: احتوى مشكلة البحث ثم أهمية البحث واهداف البحث، وحدود البحث المكانية والزمانية والموضوعية والتعريفات الأساسية التي ارتكزت عليها الباحثة في موضوع بحثها، في حين جاء الفصل الثاني الإطار النظري يشمل على مبحثين: المبحث الأول **تحولات الفعل الدراماتيكي مفهايميا**، اما المبحث الثاني سلطت الباحثة الضوء على **التحولات الأدائية في الفعل الدراماتيكي للممثل الصامت عالميا وعربيا**. واختتم الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري.

اما الفصل الثالث: الإطار الاجرائي وشمل مجتمع البحث وادوات البحث وعينة البحث وتضمنت مسرحية البحث (مسرحية توبيخ) بما يتلائم مع موضوع البحث وحدوده المكانية والزمانية، اما الفصل الرابع يشمل النتائج والاستنتاجات ومن ثم المصادر والمراجع.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يتسع نطاق البحث العلمي بشكل كبير، وتزداد الأسئلة الحاجة للرد كما تقدم الأنسان نحو الحقائق وبهدف الحصول على الحقائق التي تم الاتفاق عليها كمنهج علمي وأكاديمي، فكيف هو الحل عندما يتم الوقوع لموضوع أو محتوى معين وفي هذه الحالة لابد من وجود حلول لا تقبل الشك، وما دمنا تحديدا في مجال

الفن، لذلك كونه الفن لا يخضع لقاعدة ثابته، وكذلك لأننا في المسرح توجدنا تكون واقعيين أكثر كون التعامل يتم مع الأنسان، و الأنسان في المسرح جسد وعقل وانفعالات وذات وقد اسعفنا الحقول المعرفية، بالعديد من الدراسات عن الأنسان وطاقته وأداءه وأيضا قدرة الأنسان الذهنية وهي التي توفر لنا القدرة على السيطرة والحكم نحو مقنع، والباحثة هنا تصديها لما تراها مشكلة تسعى لوضع ما جاء به في منطقة ينتفع بها المسرح ودارسيه، ففعل الممثل الصامت بشكله الأول والبدائي هو محاولة لعلمية التواصل مع الأخر، كما كان في الوقت ذاته هو محاولة للحفاظ على البقاء والاستحواذ على الطبيعة وهذه المحاولات كان هدفها إبراز البصمة المعرفية والفطرة الجمالية لدى الأنسان، وقد وضعت الباحثة سؤالا لمشكلة بحثها هو: **كيف يؤدي الممثل الصامت تحولا في الفعل الدراماتيكي وما هي أشتغالاته؟** ووفقا لما تقدم صاغت الباحثة عنوان بحثها الموسوم (التحولات الأدائية واشتغالاتها في الفعل الدراماتيكي للمثل الصامت).

أهمية البحث: تتمثل أهمية البحث في كونه يؤسس لحلول بحثية يُضع فيها إداء الممثل الصامت كعنصر فاعل في صياغة العرض المسرحي المرئية بشكله ومضمونه وبالنظر لإمكانياته التحويلية من شكل إلى آخر.

هدف البحث: الكشف عن التحولات الفعل الدراماتيكي للممثل الصامت في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: الفعل الدراماتيكي وتحولاته وكيفية تحقق ذلك بأداء الممثل في عرض الصامت، الحد الزماني: ٢٠١٠-٢٠٢٠، الحد المكاني: العراق.

تحديد المصطلحات:

التحول: يعرف التحول من خلال مقارنته بقيمة الثابت، اي "قيم الثبات الماضوية، وقيم التحول المستقبلية"[١] هي ما يحدد التحول، وأيضا التحول "هو الغلاف الذي يحوي المتغيرات والانتقالات في النظم التركيبية للأشياء ولا يتم ذلك إلا باتخاذ العناصر التركيبية شكل نظام جديد"[٢]، وعرفه سامي عبد الحميد على انه "قيام الممثل بأهلال صفات الشخصية الدرامية محل الصفات الذاتية للمثل وتشبه عملية التحول هذه عملية تبديل الأنسان للأقنعة التي يرتديها خلال حياته، وأن ظاهرة التحول تتعلق بقدرة الانسان على تجاوز حدود الوجود الأعتيادي والدخول إلى حالة جديدة من الوجود إي إلى واقع جديد"[٣].

الادائية لغةً: عرف معجم اللغة العربية المعاصرة "أداء [مفرد]: تمثيل (كان أداء الممثِّل أمام الجمهور أكثر من رائع) ... تأدية: طريقة القيام بعمل ما الأداء الحكوميّ"[٤]

اصطلاحاً: يعرف الأداء التمثيلي على انه "قيام الممثل بمهمة إيصال أفكار مؤلف المسرحية إلى المتفرجين بوساطة صوتهِ، وذلك عن طرق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وصورها المخرج، ةقد كان غرض التمثيل ومازال خلق الشخصية من الحياة ونقلها الى المسرح"[٥].

التعريف الاجرائي للتحولات الأدائية: هو تحول إيقاع الجسد أدائياً من ذات شخصية المؤدي على الخشبة إلى ذات الشخصية الدرامية محققا تنوع وتغير وفق معطيات وشروط.

الفعل الدراماتيكي: كان أول ظهور لكلمة (الدراما) عند اليونان ثم انتقلت إلى بقية اللغات الأخرى لذلك فسرت تفسيرات عديدة أما عن معنى الكلمة فإن " معناها في اللغة اليونانية هو الفعل"(٦).

ويعرفه (الجلبي) هو "الهيكل الدرامي المتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً لإحداث تأثير معين في الجمهور"(٧).

التعريف الإجرائي للفعل الدراماتيكي: هو فن أدائي يشكل الهيكل الدرامي في التمثيل المسرحي الصامت ويتحقق بفعل تمكن الممثل من تبني صفات الشخصية الدرامية وإظهار تلك الصفات في العرض المسرحي.

المبحث الأول: تحولات الفعل الدراماتيكي مفاهيميا

هنالك العديد من المتغيرات التي احدثت تحول في أداء الممثل مسرحيا، عبر أزمنة مختلفة بأبعادها الفنية والجمالية، منها من قدمت الشكل على المضمون أو العكس، أو ممن حسبت توازن حضورهما الجمالي والتقني معاً، مما انتج ذلك بنية خاصة تلامس أداء الممثل، وتوظيفه لقدراته التعبيرية والتحكم بها على وفق ارتباطها المشروط بالرؤية الجمالية والفنية لتقديم شكل العرض ومنهجه (٨)

هذا يؤكد على أن عمليات التحول في الأداء التمثيلي، أو حركة المؤدي يعتمد على طبيعة الجوانب الاجتماعية والنفسية، وما تعكسه من تصورات "بين أن يراه نتاج عدد من الظروف التاريخية والعوامل البيئية المتغيرة، أو بين من يراه نتاج مجموعة من القوانين التاريخية الحتمية، فإذا اعتنق المنظور الأول فقد يسعى إلى إقامة علاقة توحد وجداني كامل مع دوره (٠٠) أما إذا اعتنق المؤدي المنظور الثاني (٠٠) فقد يرفض مبدأ التوحد الوجداني مع الدور ويعده وسيلة لصرف الانتباه عن الحتميات التاريخية، ويتخذ نتيجة لهذا موقف المشاهد المتأمل لدوره والمنفصل المغترب عنه" (٩)

وعلى ضوء هذا الشكل المتحول في أسلوب الأداء الكلاسيكي أو الواقعي أو أسلوب الأداء الممسرح "– الميتا– مسرح"، بقي الممثل داخل ازدواجية مركبة في الصورة أو "الأنا – الآخر" وهذا يخلق سلسلة من المفارقات التي يثيرها أداء الممثل وتجسيده لشخصية تتحول في الفعل الدراماتيكي(١٠).

اولا: التحولات مفاهيميا:

لابد من الاشارة إلى ان الفنون الإنسانية في مختلف الحضارات والثقافات هي نتاج جمالي يكشف عن تحول الابعاد الفكرية وعن آليات الاشتغال المتنوعة للتعبير عن مفاهيم المعرفة، وما تم انتاجه عن تنوع في طريقة الاداء من اجل اظهاره بصيغة جمالية فكرية.

وهذا ينعكس طبيعة التحولات لدى الممثل، والتي ترجع اساسا الى المرجعيات التاريخية والجمالية، المتعاقبة بين ممارسات الاحتفالية والطقسية، وامتدادها إلى عروض مسرحية متخصصة، نشأت عبر تطور صور توظيف "الافكار" التي تركز على تشكيل وتأثيث الحدود المهنية للممثل، كصيغة من صيغ التعبير والتجسيد بوسائل المحاكاة المتاحة بالتقليد أو المشابهة عن طريق وسائل الاقناع المرتبط بفعل التحول إلى صفات أخرى.

على ضوء ذلك نرى هناك مغايرة تعمل على توظيف الفعل الادائي وتحولاته زمنيا، تبعاً للغاية النفعية والجمالية، التي تكون أحياناً ستاراً للوجه الذي يخلو من أي تعبير، أو قد يكون أحياناً أُخرى صورة لآدمي أو حيوان أو مخلوق ما. كما أن مفهوم التحول يكون له دوراً رئيسياً بالعديد من العروض في مسرح "البانتومايم" وحتى في بقية العروض التي تتضمن التراجيديا والكوميديا، مثالا على ذلك: "الكوميديا دي لارتيه" الإيطالية التي تعتمد على الشخصيات النمطية الثابتة، إذ تختزل شخصياتها مجموعة من الاشكال، وفي هذا الشأن تعددت وتغايرت التنظيرات والتجارب والطرائق لاحقاً، واجتهد منها ليُنضج صيغ جديدة في أداء الممثل وتعبيره، بعد أن تأثر هذا المفهوم كثيراً بما طرحته وبحثت فيه العلوم "النفسية والاجتماعية". وقد ساعدت ذلك بشكل كبير على دراسة "ظاهرة الممثل" وفن أدائه، إذ فتحت آفاقاً علمية تحليلية باتجاه هذا التخصص (الممثل)، بعد أن كانت متداخلة ومتشابكة ضمن منظومة العرض المسرحي. (١١)

ومن جانب آخر نرى ضرورة معالجة عمق تأثيرات التطور التقني الحالي، عبر التلاقح العملي للتقنية والتأكيد على أشركها في المسرح لتنتج رؤى ادائية دراماتيكية تؤثر على حياة الإنسان، عبر طرح مشكلة الإنسان بشكل مباشر. وبالتالي فإن مفهوم التحول الادائي يؤكد على وعي الممثل، وعلى طبيعة وأسلوب أدائه، الذي يشمل التحول تقنياً وجمالياً وفق متطلبات الفعل الدراماتيكي للمثل الصامت.

ثانيا: الفعل الدراماتيكي مفاهيميا

تستند اغلب الاشياء على الفعل، والفعل حياتياً كان أم دراماً فهو مشروع للتأويل، والتحليل والاكتشاف، بوصفه اللبنة الفاعلة في تشكيل الواقع بنحو عام، والتحول الادائي لدى الممثل بشكل خاص. فـ "الفعل أكثر العناصر غموضاً". وهذا ما تتفق عليه معظم الدراسات على اعتباره روح الدراما واشتغالاتها الادائية والتقنية، إلا إن هذه الآراء تختلف في النظر إلى معنى الفعل، فقد ظهرت مجموعة من التعاريف "للفعل" اختلفت في إيجاد تعريف عام وشامل، ولو تتبعنا سبب هذا الاختلاف لوجدنا، إن أساسه أتى من تعريف أرسطو للدراما، إذ يقول إنها "محاكاة لفعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الإجراء"، لذا علينا أن نوضح بان هناك ثلاثة مظاهر من الأفعال "فعل محسوس: وهو الفعل الذي يعتمد على التجربة وتنمية الحس الإيقاعي لدى المشتغل في المسرح، الفعل المرئي أو ما يسمى فعل السلوك: وترتيب فعل السلوك يعتمد على تقنيات ميكانيكية هندسية

والثالث هو، الفعل الانطباعي: الذي يرتكز في الحد التكويني الكامل للمسرحية" ولما كان مفهوم الفعل يشكل اساسا لبناء منظومة العرض بكل مفاصلها الحركية والتعبيرية. (١٢)

عديدة هي الاشكاليات التي تعيق مفهوم التحولات الادائية، وهذ ما يمكن الكشف عنه عبر دراسة أنشطة تحولات الفعل "الداخلية والخارجية" لدور الممثل وبين ما هو مجرد وواقعي، روحي مادي، مرئي ولا مرئي، يقع تحت مسمى الوسيط الذي هو (الممثل)، لتنتج طبيعة تلك التحولات الشاملة وآلياتها التي تكون نسيجه الفني الإبداعي، المركب بـ "أنساق" الشكل الادائي الذي يفرز نفسه ضمن مفاهيم "التشخيص، التجسيد، التقديم، الاندماج، التقمص، الإيهام أو اللاإيهام"، لتدرك أن التزامن الجدلي بين وعي الممثل عبر الوجود الوهمي (الذات الأخرى التي يمثلها – التظاهر)، ووجوده الحقيقي عبر (ذاته –الكينونة). فمفهوم "الفعل التمثيلي الدراماتيكي "الذي نشاهده على المسرح، هو "تلك الممارسة التحولية الواعية بذاتها، فهذا الفعل المركب والمبني على رغبة التحول الكامنة في أعماق كل منا، هو ما لا نجرؤ على ممارسته إلا في سياق خفي لا شعوري _ داخل صور الذاكرة، أو المدرك الافتراضي، لتحقيق بذلك ما استحال علينا في الواقع"(١٣) .

اعتقد بوساطة ذلك الفعل ينحسر معظم النشاط المعرفي (التقني والجمالي) الملامس لعمل الممثل، في حيز أدراك المركب المتمثل "بعملية التحولات" عند الممثل، قبل وأثناء وبعد قيامه بالفعل التمثيلي، واعتقد إننا في التحولات الادائية نستطيع أن نشهد بالضبط عملية التحول التي يمر بها المؤدي _ سواء كان ممثلاً أو راقصاً أو مغنيا، ليخلق دوره ويجسد الشخصية بشكل دراماتيكي من خلال ارتداء الزي او عمل الماكياج وحتى الاكسسوارات ليعطي دلالة على التحول المشهدي للفعل. هذا فضلاً عن إن هدف المرحلة الأولى لأعداد الممثل للدور الذي يشمل "إيقاظ إمكانياته وتحويلها إلى مستويات مختلفة، أي تحويل الجسد من وضعه الاعتيادي إلى جسد مسرحي: جسد يمثل بعدين، لأن الجسد هو مجال الفعل، وهو من يقوم بالأفعال، ومن خلال ذلك يقوم بالكشف عن حالته وإمكانيته" (١٤).

يعد المسرح من الفنون الإبداعية المتضمنة لجماليات الطابع الفكري المعاصر، لبنية النص الدرامي الصامت، وذلك لاعتماده بشكل كلي على فعل الاداء الدراماتيكي، عبر الأصوات المنطوقة أو الحروف المجردة، أو في المسرح الصامت بوساطة تقديم حكاية تضع داخل إطارها الدراماتيكي الصامت، والتي يمكن ان تجرد من حكايتها بعيدا عن صفات الحكي، وبما يجعلها عملا مختلفا يمكن إيجاد مصطلح جديد له يتلاءم وطبيعة الاستخدامات الجديدة لهذه الحكاية. لقد اعتمدت أغلب النصوص أو العروض الصامتة ومنها عروض الرقص الدرامي على التاريخ البشري، الذي جعل من المادة أساسية وموضوعة ومثيرة بسبب الخزين الدرامي الذي لا يحتاج الى جهد متفرد من اجل التحولات الى جنس درامي إبداعي صامت. (١٥)

ليبقي النص المسرحي الصامت، وعلى الرغم من المحاولات الجادة لتجنيسه أدبيا، محددا بحدود السيناريو الكتابي، فهو فعل يحقق غاية ما أو هدفا عن طريق الحركة. أما المسرحية الصامتة فهي تعد تجاوز لتلك المختصرات وتلك الرموز والتي هي وصف عام لحالة الفعل المستقبلي في أغلب الأحيان، ولمساراته الدرامية. وكلما أسهب النص في الوصف كلما ازداد اقترابا من الأدب المسرحي وعليه فان النص المسرحي الصامت الذي نبتغيه هو نص يزاوج ويصاهر العديد من الفنون والآداب، في بوتقته كحاضنة لكل تلك الفنون. (١٦)

اذن الفعل الدراماتيكي مفاهيميا هو عملية بناء المظاهر التي ظهر فيها، لأننا عندما نتحدث عن الفعل في الدراما لا نعني به الفعل الفيزيائي بمعناه، الذي لا يشمل سوى جزء من العملية، على اعتبار انه لا يمكن للفعل العمل الحركي للجسم فقط، وإنما على جوانب درامية عديدة يمكنها أن تحتوي على فعل عظيم يسيطر على الجمهور من بداية العرض حتى نهايته دون أن يكون هناك إلا القليل من العنف الجسمي، لان الفعل العاطفي والفكري هما الحاسمان. وان أهمية الفعل الأدائي سواء كان مقروءاً أو معروضاً تأتي عبر قابليته على خلق عنصر الترقب والشد حتى يساعد على الإمساك بالمشاهد واجتذاب انتباهه والسيطرة على هذا الانتباه طيلة الوقت".(١٧)

إن الفعل من وجهة نظر "حسين رامز محمد رضا" هو "نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث، ويتضمن هذا الإعداد والتحقيق تغير التوازن، وهذا التغير هو جزء من مجموعة المتغيرات الحركية في التوازن بشكل تدريجي ليكون الفعل مركباً بسيطا، غير إن أجزاءه جميعا يجب أن تكون منظورة ومتطورة وذات معنى". لذا يرى الفعل إن اختلاف التوازن بين القوى المتصارعة والتي تشكل الأساس المنطقي للدراما سيعطينا نتيجة تلامس الفعل وأسلوب بناءه.(١٨)

على ضوء ذلك اعتقد أن التفريق ما بين الفعل الدرامي والفعل المسرحي الادائي فيه الكثير من الاجتهاد لان المسرحية تعتمد بشكل أو بآخر على اداء الممثل وتحولاته، وهذا ما يميزها عن الأعمال الأدبية الأخرى، فضلا عن أن حركة الممثل ونشاطه الجسماني لا تأتي إلا عبر فهمه لفعل المسرحية الأساسي الذي نجده في النص.

المبحث الثاني: التحولات الأدائية واشتغالاتها في الفعل الدراماتيكي للممثل الصامت عالميا وعربيا.

يعد الفن وتحولاته وسيلة إنسانية، فإنه يقع ضمن الحاجات الأكثر رسوخا في تاريخ البشرية، وأنه نوع من الاتصال الإنساني، إذ اتخذ هذا النوع من النشاط وجوها متعددة ومختلفة، ومن الواضح أن علينا أن نفهم الفوارق النوعية التي لا ينبغي إغفالها أو تجاوزها في طرائق التعبير بدءا من البدائي وصولا الى التقنيات الرقمية والذكاء الحركي، بوصفها وسائل تنبني على فكرة واحدة من حيث المحتوى، ألا وهو التعبير. وبالتالي فإن التحولات لا يمكن أن تكون مجرد توالي حركات ، بل حركة معبرة دائمة التحول (١٩)

تعد التحولات الادائية من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه، وتحويل الحركة الى صوره نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها، وابعادها التركيبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى، لإنتاج معطيات معرفية وجمالية لها ابعاد تشاركية بين العرض والمتلقي، ولها ردة فعل ازاء الشيء أو ضده أو تجسيدًا لماهيته[٢٠]. على ضوء ذلك لا بد ان تكون الحركة متوافقة مع ادواتها التي تحركت باتجاهها ومع فكرة التحول الادائي، سواء أكان هذا التحول قصدي ام اعتباطي، فالهدف منه يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعياتها داخل العرض، إذ ليس هناك من يكشف عن مضمون المسرحية ولغزها اكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يتوارى خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقة الشخصية واضحة المعالم.[٢١]

في التشخيص ومسارات الفعل الدراماتيكي الصامت، اعتمد المسرح كـ "غيره" من الفنون الإبداعية، الحكايات ذات الطابع التراثي والمعاصر على حد سواء، وسخّرها لخدمة النص الدرامي الصامت، تحديدا، لاعتمادها كليا على فعل الحكي المنطوق المبني على أساس الكلمات التي تؤدي معنى محددا وليست مجرد أصوات منطوقة أو حروف مجردة، وفي المسرح الصامت يمكننا أن نقدم حكاية ما، ولكننا ما أن نضعها في إطارها الدراماتيكي الصامت فإننا نجردها من حكائيتها، ونبعدها عن صفات الحكي بما يجعلها عملا مختلفا يعمل على إيجاد مصطلح جديد له يتلاءم وطبيعة استخدامنا الجديد لهذه الحكاية أو تلك. إذ يمكن أن نرى أنفسنا ونتطابق مع الشخصيات، ونعاني مع المعاناة، أو نشعر بالغضب مع المتذمر عن حق، أو نضحك من ذواتنا المنعكسة في المرأة[٢٢].

كما في العرض المسرحي الاردني سبعة (٧) تأليف واخراج "دعاء العدوان" إذ لم تقدم لنا حكاية شخصيتها الرئيسة، بل قدمت لنا التحولات البشرية بكل مراحل تطورها ابتداءً من المخاض وانتهاءً بآخر ما توصل اليه التطور الناجز من طرق ووسائل وأساليب قهرية. وحسنا فعلت الكاتبة حين أطلقت على شخصياتها اسماء مغايرة تزيحنا الى شخصيات القرقوز، وايضا التحول الادائي بأفعال الشخصيات ما بين الصغار والكبار، اعتمدت المخرجة الموسيقى كـ "صوت" يمثل ملايين الأصوات البشرية بغض النظر عن أهمية التسمية أو بعيدا عن أهميتها، لأن المسرحية الصامتة تستغني عن تسمية الشخوص إلا ما استثني منها لأغراض بيانية، أو نصية (نص صامت مقروء وغير معروض). وهو يمثل نص حركي تجريدي يستمد من الواقع لكنه يشتمل افعال الخبرة الحقيقية[٢٣]. إن مسرحية (٧) تضمنت شخصيات درامية وليست مجرد صوت يطلق في حالات الخوف والسعادة والدهشة. الخ. وعلى هذا الأساس تعاملت المؤلفة معها عبر تحولات الشخصية الادائية كـ "صوت" يطلق للتعبير عن حالات مختلفة أربكت المتلقي، حتى وأن الشخصية كسرت حاجز الصمت الى النطق.

لقد اشتغلت أغلب النصوص أو العروض الصامتة ومنها عروض الرقص الدرامي على تاريخ البشرية أو تاريخ الخليقة فجعلتها مادة أساسية وموضوعة مهمة، بسبب خزنها لطاقات درامية قد لا نحتاج الى كبير جهد لتحريرها وتحويلها الى جنس درامي إبداعي صامت. وهناك العديد من العروض والنصوص الصامتة التي اعتمدت في مضمونها التحولات الادائية واعتمادها الفعل الدراماتيكي، مثل" "حدث منذ الأزل" أو العروض الراقصة مثل "نار من السماء" و"قبل الطوفان" إلا أنها اختلفت عنها بما يضمن تفردها وتميزها الواضحين. عبر ما تجسد من خطوط وأشكال غير موضوعية هدفها التنويع من أجل الحركة وليس التعبير[٢٤].

اعتمد الفعل الدراماتيكي في الاداء المسرحي الصامت، على فعل الوصف، لما يحققه من غاية أو هدفا عن طريق الحركة وتحولاتها الادائية على شكل رموز ودلالات تجاوز العديد من المختصرات، تعد الرموز وصف عام لحالة الفعل في أغلب الأحيان، ولمساراته الدرامية. وعليه فان الاداء الصامت الذي يسعى اليه في العرض يعمل على الانزياح مع عدد من الفنون الأخرى ومنها الادبية كـ "السيناريو" والقصة والفوتوغراف والشعر والاوكروبايتك والرقص. الخ، كتحديد للمسارات الدرامية وبالتالي تحديد المعنى العام لفكرة التحولات الادائية للمثل الصامت، ومن ثم يجسد صور متعددة عن طريق الجسد الذي يشتغل على الحركة والإيماءة والسيرك الدرامي. بحسب "لابان" فإنه من الممكن لحركات الجسد أن تكون مقسمة إلى الخطوة، وحركة الأذرع والأيادي، وتعابير الوجه.[٢٥]

كما يعتمد الفعل الدراماتيكي حركة وصول الغايةُ منه، وزج الداخل في لعبة العرض الذي يقوم عن طريق الأفعال التكميلية بإنجاز معاني العرض وبيان فكرة حتمية التطور وتأثيره سلبيا على الكائن البشري، وعلى سلسلة الأفعال التكميلية التي تمثل بدء تطور ونمو الافكار في مجملها والدخول الى العصر الحديث، عبر مجموعة العروض القابلة للمشاهدة الحية من على خشبة المسرح، وهي واحدة من الصوامت التي يجب ان يستكمل فيها المؤلف أغلب شروط وقوانين الاداء الصامت وتحولاته التي تشتغل في الفعل الدراماتيكي المحدث. الذي يستخدمها استخداماً تخيلياً لقول شيء يتعلق بعناصر الشخصية والمواقف والمكان والجو المسرحي.[٢٦]

في التحولات الادائية لا يجوز ان تكون الحركة اعتباطية لان لكل حركة تبريرها فلا يجوز الانتقال من موقع الى اخر دون إقناع المتلقي بتبرير ذلك الفعل الدراماتيكي تبريرا موضوعيا لا مزاجيا او كيفيا كما يفعل الكثير. وللحركة أسبابها المتعددة منها ملء الفراغ توحيد العناصر البصرية والحركية كما إنها لا تأخذ اتجاها واحدا فأما ان تكون مباشرة اي تأخذ مستوى واحد او تكون غير مباشرة، ولكل منها معنى ومدلول معين، تقاس عليه بالزمن المستغرق لإنجازها حيث تكون سريعة تأخذ وقتا اقل وتكون بطيئة تأخذ وقتا أطول وعبر حركة الممثل نراه يمر بسلسلة من التوترات والاسترخاءات، والصفة الأساسية الأخرى لتحولات الممثل الادائية، هي مرونة الحركة، إذ يجب أن يكون قوامه لدناً وشديداً في الوقت نفسه، لتلبية المتطلبات المتناقضة لخفة الحركة والثبات[٢٧] ، ففي الاولى تخزن الطاقة الحركية وفي الثانية تتحرر الطاقة الحركية وهناك انواع عديدة للحركة كل نوع له أسبابه ومبرراته واتجاهه وأسلوب توظيفه خلال الفعل المسرحي، فمثلا التحول التي يقوم به الممثل يكون إلزامي، ففي حالة تخلفه

عن القيام به يؤدي تنفيذه إلى توقف العرض المسرحي حيث تفرض هذه الحركة افعال دراماتيكية ضمن الرؤية البصرية. ونضرب على ذلك مثال لإحدى المسرحيات العالمية كمسرحية "عطيل" فمثلا يسقط المؤلف شكسبير المنديل من عطيل على الأرض مستهدفا من وراء ذلك التقاطه من قبل ايميليا حتى يصل بين متناول يد "ياغو"، الذي يساعده في تحقيق مؤامرته حينما يسلم المنديل إلى عطيل، إذن ان التقاط المنديل هو إلزام من قبل المؤلف شكسبير على اميليا لكي يستمر الحدث الرئيسي للمسرحية بالتنامي [٢٨].

يقوم الممثل الصامت بالحركة في الاداء بإيعاز من المخرج للمساهمة في تكوين او تشكيل الصورة او لخلق التوازن في الصورة او التضاد فيها، وأن التحولات الادائية لها أشكال معينة كل شكل له مدلوله.. قوته وضعفه.. سرعته وبطئه.. فمثلا الاستقامة في الحركة تدل على المباشرة والتصميم اما الانحناء فتدل على الالتواء وعدم الرضا والزوغان، أما الانكسار أو الحركة المنكسرة فتدل على عدم الاستجابة وعدم المباشرة وجميع هذه الأشكال الحركية تكون ثقيلة او خفيفة، تكون ثقيلة عندما تكون الطاقة مخزونة، وتكون خفيفة عندما تكون متحررة او تكون سريعة او خفيفة بمعنى كم تستغرق للزمن المعين، وهناك الحركة العمودية زائدا الحركة الأفقية فالأولى تدل على الشموخ والارتفاع والقوة والهيمنة والثانية عكسها. ويفضل هنا العمل بنظام المثلثات لان في ذلك عمق وهناك قيم كثيرة للحركة نذكر منها أنها تعبر عن المشاعر وعن بناء الجو الذي يساهم مساهمة كبيرة في تصعيد الحدث المسرحي، كذلك أنها تعبر عن الصبغة المحلية، وللحركة فوائد كثيرة نذكر منها أنها تسند الحوار وتحافظ على إيقاع المسرحية والجو العام لها. مجسّدين بذلك الفكرة الرئيسية، فما يضيفه المعاصرون هو أنه علينا أن نفهم الفعل الصامت الذي يتجسد عن طريق التحولات والحركات الرشيقة والذي كان أساساً لخصوصية الإداء الدرامي[٢٩] ، في هذا النوع من الفن يجب أن تتوفر في ممثل الاداء الصامت عدة خصائص منها: الذاكرة والحساسية والذكاء وسرعة الإدراك واللباقة والحكمة، وأكثر من ذلك يجب أن يكون قادراً على تمييز الموسيقى الجيدة ورفض الرديئة، ويجب أن يكون تناسقه الجسدي كاملاً، دون أن يكون طويلاً بشكل غير مقبول أو قصيراً كالأقزام، ولا يكون بديناً أو نحيلاً حتى الهزال. والصفة الأساسية الأخرى للممثل والذي تساعد على التحولات الادائية، هي مرونة الحركة، إذ يجب أن يكون قوامه لدناً وشديداً في الوقت نفسه، لتلبية المتطلبات المتناقضة لخفة الحركة والثبات [٣٠] ، لذلك أصبح لهذا لفن قواعد وأسس يعتمدها الممثل، ونرى بالأخير قد ابتعد عن استخدام بعض الأساليب التي كانت معتادة، مثل: التهريج وبعض الفقرات التي تنتمي إلى الأداء بدون هدف والابتعاد عن الأداء التقليدي.

يضطر الممثل في الاداء الصامت إلى استخدام التقنية بشكل واسع عندما يحاول أن يجعل من الافعال ميسرة في العرض المسرحي، آذ تستخدم كذلك تقنية التحول لدى الممثل والتحول كما هو معروف أن يتحول الممثل من حال إلى حال أو يتحول إلى شكل آخر أو شخصية أخرى تختلف عن الشخصية الأولى. إضافة إلى تلك التقنيات لابد للممثل في الاداء الصامت أن تتوفر لديه أساسيات هامة وعلى الممثل أن يتبناها، وكما أشار إليها "شريك موريل" إذ قال: هناك متطلبات أساسية عامة لفن التمثيل، لا غنى عنها لأي ممثل وفي أي مساحة ادائية.[٣١]

وهناك العديد من الرؤى التي ذكرناها تلامس العرض المسرحي التونسي "مريض" للمخرج وليد خضراوي، اذ استطاعت هذه المسرحية أن تحوي على مجموعة كبيرة من الأفكار والتصورات ذات المستويات والتشكيلات الجسدية والبصرية المختلفة والمتفاوتة، حيث جاءت التحولات الادائية برؤية تكاملية منظمة، وظفها المخرج لخدمة العرض، عمد فيها الى الرصد الشامل لمكونات الظاهرة الواقعية للكشف عن مراحل تكون الطبيعة الجسدية الجمالية، فقامت الممثلة بالحركة مع القناع الذي وضعه الممثل في قدمه، والتي تدل على انقلاب الموازين، فكيف للوجوه ان تنحدر الى مستوى القدم وكيف للأخرين ان ينتزعون وجوه الفرد من بين قدميه، وتكاثر الانتقال ما بين الشخصيات التي عمدها المخرج بقصدية منه على تعددية الامزجة والاخلاقيات والمبادئ في المجتمعات دون ان يكون هنالك مركزية يسعى لها الفرد. إن اللعب في حجم الحركة واتساعها والمبالغة فيها تكاد لا تفارق اغلب ممثلي الاداء الصامت في حركات الممثلين البارزين.(٣٢)

ايضا في مسرحية "مي" من ايران لفرقة مسرح اناهيتا، اخراج علي رضا اسماعيلي: اظهر المخرج النسق الدلالي لأداء الممثل الصامت له خصوصيته واهميته التي تختلف عن الاداء في العروض التي تحمل اللغة والكلام المنطوق، وذلك من خلال الفعل الحركي ما بين الشخصيات وسينوغرافيا العرض المتضمن الموسيقى، ليؤكد أن الأداء الصامت يحمل في طياته أنساقاً مغايرة لها قابلية على التعدد في التفسير، اذ إن النسق المُضمر فيها يتجاوز الوظيفة الادائية في الخطابات الملامسة للأفعال الدراماتيكية، ليتم تأسيس صورة تبنى وفق مبدأ التعدد التأويلي لدى المتلقي، وهذا قد ينقل المتلقي من النسق التراتبي إلى النسق الانزياحي الذي يتحقق فيه التشكيل الجمالي للصورة الادائية في المسرح الصامت ما بعد الحداثي. أن مدلول العلامة يمكن أن يولد معنى آخر، أي أن ينتج معنى لمعنى، وهو ما يسميه بالدلالة الثانية، وهو عن طريق التعبير "تشكل الإيماءة أدائياً"، ومن سياق الحدث وأنظمته.(٣٣)

على ضوء ذلك ارى أن التمثيل الصامت عالميا وعربيا هو فناً صورياً ايهامياً، يعتمد بالدرجة الاولى على التشكل الادائي، والتحول الإيمائي في الاداء الصامت الذي يتسم بالغموض وعدم المباشرة، وبالتالي يمكنه السماح بانفتاحات متعددة تملك حس حدسي يرتبط بالايدلوجية العامة للمتلقي التي تسمح بانفتاح اللغة وانفتاح الدلالة، وذلك يرتبط بشكل مباشر مع التحول الادائي الجسدي للممثل، الذي يعبر عن الأحاسيس والأفكار، بالإيماءة والإشارة والحركة وفي الافعال الحركية التي تمتلك كل منها دلالات تعبر عن فعل ما، أو جوانب من عناصر الطبيعة، التي تتم محاكاتها بشكل مؤثر وملموس عن طريق مجموعة من الرموز الإيمائية والإشارية للجسد.

مؤشرات الاطار النظري:

١. الفعل غاية اساسية للممثل يسعى لتحقيقها في تجسيد الشخصية للأداء الصامت
٢. تساهم المحاكاة في بناء الافعال الدراميه للوصول للتحول الفعل الدراماتيكي
٣. التحول الادائي يعتمد على آليه اشتغال الممثل على جسده وصوته

٤. يعتمد الفعل الدراماتيكي في اداء الممثل الصامت على فعل الوصف

٥. تحولات الفعل الدراماتيكي عند الممثل ناتجه من خلال دراسته للشخصية

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على منهج التحليل (الوصفي) في تحليل عينة البحث.

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من عروض عراقية قدمت على خشبت مسارح العراق في الفترة الزمنية ٢٠١٠-٢٠٢٠م

عينة البحث: هي عينة قصدية تتوافق مع عنوان البحث ختارت الباحثة مسرحية (توبيخ).

تحليل العينة: توبيخ

تأليف واخراج: أنس عبد الصمد

تقديم: فرقة مسرح المستحيل

دائرة السينما والمسرح ٢٠١٩/٨/١.

فكرة العرض المسرحي:

تضمن العرض أحداث وتحولات يراد منها ايضاح لعبة التوبيخ، عبر الحياة الواقعية وبوجود افتراضي. يشير هذا العرض الى أن لعبة تحريك الواقع تأتي لا من الواقع ذاته بل من خارج ذلك الواقع وبصفة رسمية. جسد المخرج مجموعة العلامات التي اعتمدها العرض كمنظومة بصرية عملت على تأثيث الفضاء المسرحي، منها: الداتا شو ومنظر ثابت يتألف من: طاولة مكتب رسمي وساعة متوقفة على الثامنة إلا بضع دقائق، كراسي متقابلة أمام طاولة المكتب، جهاز استنساخ، مايك، برّاد ماء، ملفات، رؤوس من الجبس مرمية بين مقدمتي المسرح، مسؤول يحمل ملفا بزي رسمي، امرأة منقبة.

اشار المخرج الى توقف الوقت الى ما سيحدث قريبا، تحت دلالة الاميال الساكنة والتي لها إرادة وقوة تحريك الواقع حتى وإن تغاير بالمأساة والفعل الموجع إلا أنه حقيقة يدور ويجتر نفسه بذات الصيغة والنمطية، وعبر كل زمن او مرحلة. كما أن وجود الكراسي له دلالة السلطة التي تمثل تلك اللعبة عبر حياة صاخبة بما يزعجها من قلق وموت وصخب على رؤوس الكثير من البشرية، وعبر نوبات من السلوكيات المكررة والمشؤومة من الألم والنفور والازعاج وسلطة قرار تلعب على تحريك ذلك الواقع بما يضفي أنها سلطة عنف سواء كانت معنوية او كانت مادية.

تحليل عينة البحث:

عمد المخرج الى تأثيث فضاء العرض بدلالات تمنح المتلقي فرصة المشاهدة وتأويل القراءة من خلال مسرحية توبيخ: ذلك العرض المسرحي المتلبس بأرواح ومصير العديد من الناس في هذا العالم. فهو يعكس الفرجة لنا وعلينا في آن واحد. إذ جسد هذا العرض الفعل الساكن فوق الخشبة، والذي حرك فينا غضبا واشمئزازا وكرها يكاد أن

يتفجر على شكل افعال لها تحولات ذات معنى ملامس للأفكار التي رسمت معنى التشوهات التي تصورنا في مرآتنا على أننا مرضى بداء الهذيان الصوري لذكرى الحياة الممسوخة في كل وقت وعلى مساحة واحدة.

هل حقق العرض المسرحي دوافع الذات النفسية للممثل، والتي تؤثر في سلوك الشخصية. هنالك العديد من المتغيرات التي احدثت تحول في أداء الممثل مسرحيا، عبر أزمنة مختلفة بأبعادها الفنية والجمالية، منها ما قدم الشكل على المضمون أو العكس، ومنها ما انزاح لعملية توازن الحضور الجمالي والتقني معاً. في هذه المسرحية يتوقف كل شيء فجأة ، لتصبح الحركة ذاتها ممسوخة، فهي مجرد سكون آخر يضاعف ذلك الوجود الساكن الممل. ليؤكد على أن عمليات التحول في الأداء التمثيلي الصامت، أو حركة المؤدي تعتمد على طبيعة الجوانب الاجتماعية والنفسية، وما تعكسه من تصورات وعوامل بيئية مغايرة، أو بين من يشاهد نتاج الصورة التي لم تعتمد على الحركة. وبقي الزمن على حاله من غير أن يحرك أمياله الى ضفة ثانية من هذا الخراب. وباتت اللقطة الفوتو – درامية على خشبة المسرح لقطة الفعل المشروخ بلعنة التكرار المفضوح، عبر توافق اداء الممثل الصامت مع افعال العرض المتناثرة بمضمونها ومتوافقة في جوهرها الفكري، ليعكس ذلك الاداء الرؤية المتمثلة من ثقب الزمن على موت المجتمع الذي يعتقد أنه يتحرك عبر الحقيقة المقرفة.

وعلى ضوء ذلك نرى ان العرض المسرحي حقق دوافع الذات النفسية من خلال الشكل المتحول في أسلوب الأداء الكلاسيكي أو الواقعي أو أسلوب الأداء الصامت، والذي ابقى الممثل داخل ازدواجية مركبة في الصورة أو "الأنا – الآخر" وهذا يخلق سلسلة من المفارقات التي يثيرها أداء الممثل وتجسيده لشخصية تتحول في الفعل الدراماتيكي الى صورة متوقفة، وذلك عندما يدخل "الممثل" من جهة عرضية لا تحديد لها الا تحديدها القاطع لبناء الصورة المتماسك في سكونه وليمضي نحو المرأة وهو يقطع المسافة الفاصلة بين تلك الذات المجروحة بالألم نحو خطى المعنى او الروح او الشخصية او المجتمع على حد سواء.

وإذ يلتقي بتلك المرأة: أية امرأة على قارعة طريق او صوت مبحوح او سؤال بالوجود ممتلئ بكل جراح هذا الوجود الممسوخ وعلى مقربة من حافة التناسل الأعمى او الدعوة الى ذلك الصراخ الداخلي بالتناسل او اعادة تكرار اللعبة، ولما كانت المرأة منقبة الى الحد الذي تندلع منه رائحة الماضي وبدائية الخطى من الواقع المظلم، كما زيها المظلم حد اللعنة يتعاظم سؤال تكرار الخطى ويشتد التعاظم فيدرك الانسان هنا ان رأسه/ الصنم هو السبب الذي يُجرح به في هذا المصير، وبالوقت الذي يدرك ذلك تطنّ الرأس على ذباب لا تدري النفوس أهو يأتي من خارجها او يأتي من داخلها او أن الطنين فينا وعلينا وإلينا ومنا في آن واحد. لتتفاعل الرغبة بالخروج منه، وبكسر تلك الرأس الصنم التي مثلها المخرج أنس بالاستعاضة الى تمثال جبسي أبيض. يزداد الكسر بمثل ما يزداد الطنين وتتلوى الروح مهزومة منه إليه وكأنها تريد الخلاص ولكنها لا تجد ذلك الخلاص الا في تحول المعاناة من بوح ذلك الطنين: طنيننا كذباب أجوف على قارعة مصير أجوف في حياة ملؤها المسخ والعنف.

ولشدة وقع ذلك الطنين الصارخ في محيط صامت كالموت يتولع كل من الممثل او المشاهد في وقت المسرحية او وقت مراجعة المصير كتمثيل حي يحدث في نفوسنا نوع من المراجعة التي نعيد من خلالها ذات التجربة فنتناسل على أخطائنا بتكرار مصيرنا المجهول الذي ينقلب فيه الانسان الى مجرد حشرة وضيعة. لذا لابد من الاشارة إلى ان الفنون الإنسانية في مختلف الحضارات والثقافات هي نتاج جمالي يكشف عن تحول الابعاد الفكرية وعن آليات الاشتغال المتنوعة للتعبير عن مفاهيم المعرفة، وما تم عرضه هو التنوع في طريقة الاداء من اجل اظهاره بصيغة جمالية فكرية. وهذا يعكس طبيعة التحولات لدى الممثل، والتي ترجع اساسا الى المرجعيات التاريخية والجمالية، المتعاقبة بين ممارسات الافعال الطقسية وامتدادها إلى توظيف "الافكار" التي تركز على تشكيل وتأثيث الحدود المهنية للممثل، كصيغة من صيغ التعبير والتجسيد بوسائل المحاكاة المتاحة بالتقليد أو المشابهة عن طريق وسائل الاقناع المرتبط بفعل التحول الصامت إلى صفات أخرى.

هل يؤكد الفعل غايه اساسية عند الممثل ليسعي عبر تحقيقها في تجسيد الشخصية الادائية الصامتة. قد يعمل المخرج ومن خلال اسناده للأفعال الادائية على تأكيد المعنى الدلالي لكل فعل، وذلك عبر تجسيد جوهر ومظهر الشخصية في مساحة الاداء الصامت، وهذا ما رسمه المخرج في مسرحية توبيخ عبر توظيف فعل انتهاء تكاثر الذباب وبصدفة عابرة، ليؤكد أن الحياة او الواقع الذي نعيشه هو قريب لظروف ذلك الطنين او ذلك التكاثر، انما كانت تختزله تلك الآنية التي يحملها الانسان، وقد جسد ذلك الممثل بترميز عالي ودلالي على قوة ذلك الطنين وقرفه، ليعطي معنى يؤدي بنا الى: ان ما نملأ به أنفسنا او مصيرنا او حياتنا في هذا العالم إنما نملأه على فرض الفراغ وتكرار ذلك الفراغ واننا كلما مضينا في هذا الواقع: واقع الفراغ انما نمضي بمسخنا الابدي.

على ضوء ذلك نرى هناك مغايرة تعمل على توظيف الفعل الادائي وتحولاته زمنيا، تبعاً للغاية النفعية والجمالية، جسد ذلك من بعد مشهد نكاح رسم فعل الحياة من نقطة البدء ومن حيث بدأ صغيرا يحمل آنيته الفارغة، وبعد كل تلك المعاناة وكل تلك الاصوات المختزلة في طنين الذباب او التكاثر المسخ على صورة ذباب، عاد الممثل/ الانسان/ المشاهد الى نقطة البدء. كأنما القول من ذلك أننا ندور في رحى ذلك المسخ وان صورتنا المتنوعة في هذا الوجود أصبحت مجرد صورة واحدة، باهتة ومنزوعة الملامح وقد امتلأت بها روح ذبابة في نفوسنا بل امتلأ بها جسد تلك الذبابة أيضا، وبات لا فرق بين انسان يمر في حياة او ذبابة تمر في حياة، وكلاهما الآن قد تماهيا جدا في الفكرة والأداء والمصير. إن التعبير الأدائي الذي يعكسه الممثل عبر تحولاته، يرجع بنا الى الماضي مع تغريب الحاضر، فضلاً عن أبعاد أشكال الأداء الخطابي المبالغ.

هل يعتمد التحول الادائي على آليه اشتغال الممثل بـ "جسده" وصوته. سعى المخرج عبر التكرار في التركيز على فعل الحدث، والحدث نفسه عبر تجسيد ازدواجية الشخصيات والأحداث، للكشف عن الذات التي تعكس جوهراً أدائياً جديداً يعمل عليه الممثل بوساطة ادائه وتكنيكه الموضوعي في الفعل الدراماتيكي الصامت وتحولاته المركبة. هناك

خطاب مغاير نعود اليه وكأنه نهاية الطريق او الخلاص الذي لا يقبل الشك او التغاير او الانقلاب، بل لا يقبل الا نفسه وبأن يكون متفردا في تحديد مصير المجتمع والانسان والوجود برمته مرة واحدة ولا غير. عمل المخرج على تقديم احد الممثلين أمام المايك وهو يعلن سلسلة من الاشارات يمكن اجمالها على نحو: ما فكر به الانسان في سجنه الاول والاخير، ايضا الفهم والايديولوجيا وجهان لعملة واحدة، فضلا عن أن جميعنا أسارى ذات الخطاب الموجه لنا، وعقل الانسان قدمه في آن واحد حين تبلغ الايديولوجيا عنده سلطتها في التنفيذ، وبالتالي مهما خلعنا ثياب التغيير في الاشكال فان ذلك لا ينفع طالما ان معطف الفكرة المؤدلجة واحدة. وبوساطة ذلك ممكن تحقيق دوافع الذات التي تؤثر في سلوك الشخصية. والتي يقدمها الممثل وفق طبيعة "الدور" وتحولاته، وهذا بحد ذاته يستوجب مهارةً، وقدراً معرفياً "نظرياً وعملياً" لتكييف قدرات الممثل وتنظيمها وفق تحولات الدور، الذي يبتعد فيه الممثل عن "الإيهام الدرامي" المرتبط بشكل مباشر بفكرة التحول التي وجدت وفق متطلبات الفعل المتحول والمنقلب على الذات والواقع العام.

هل الفعل الادائي زمانياً ومكانياً يعمل على توظيف التحول الجمالي. إن جدلية التحول في فكرة الصراع مع الذات، باتت جزء من عملية جدلية مستمرة وشاملة "ديناميكية ثقافية لا تتوقف" وهو ما يقارب المعنى الذي يخضع فيه العرض المسرحي لقانون حركة التأريخ والمجتمع، ويقترب أكثر إلى جوانب الحياة الإنسانية. وهذا ما تجسد في تحول أو انقلاب المرأة من منقبة او موشحة بالسواد الى سافرة متزينه بالأحمر، هذه الفكرة تجسد المحاولة الفاشلة التي يمكن اعادة ترميمها بالزي او الاداء في ملف السلطة او الخطاب عبر فرض القوة في الانقلاب الكاذب الذي يرتد من ذات الانسان "الملف" الى نقطة البدء الاولى.

كذلك التناظر بين فعل درامي ظهر يسار مقدمة المسرح ضحيته السلطة، احد الممثلين المتساوق مع الايديولوجيا – الخطاب – السلطة – الفكرة – نهاية الفهم لوجود الانسان ومصيره.. وفعل درامي اوجده المخرج وسط او يمين المسرح ضحيته الانسان، الممثل، الشاهد، أنس عبد الصمد وهو يلوع من افراط الجلد والطنين والتقهقر بالخوف والعذاب والمسخ واصوات الذباب، الدالة على نفايات المصير والحاضر الذي تشوبه كل نزاعات المسخ وتحولاته الحيوانية او عذاباته التي تدخل في جراح كرامة الانسان ووجوده. ليتم بعد ذلك تجسيد شكل الفضيحة بين الانسان والسلطة والطريقة التي يتمثل من خلالها مصيره فيها. ايضا يتم تجسيد الفعل الادائي زمانياً ومكانياً عبر التحول الادائي الجمالي، لنستنتج من ذلك أن الممثل يحاول الابتعاد عن الاسهاب في أدائه داخل تيارات المشاعر و"الضخ العاطفي" الذي يتقاطع جوهرياً مع مهمته والنظرة المجردة الموضوعية، في الكشف عن الواقع الذي يرى أنه بحاجة إلى وضوح وليس ضبابية، وإلى صحوة عقل من خلال مواجهة الحقيقة.

وبذلك فإن التحولات الادائية للمثل عليها أن تحقق توازن داخلي يلامس تغير الظروف الخارجية المرتبطة بتحولات الرؤية كـ "عملية" تحتاج الى التحول والتكيف مع متغيرات الظروف القاهرة ومسبباتها عبر مواجهتها الواقع.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. اعتمد المخرجون في هذه العرض على تنوع الفعل الرئيسي، وابعاده الملامسة لواقع فعل الأداء المسرحي الصامت، لقراءة الصراع واشكاله المتعددة عبر اشكاليات الحياة وصعوباتها في فهم وتحقيق التعامل بأساليب مرنة وناجحة.

٢. تتضح مادة العرض الغنية بمفرداتها وأحداثها وتحولات مع فن المسرح الصامت، وفق طبيعة الادراك البصري الذاتي، وتبادل الأثر الدلالي.

٣. لعبت القيم التعبيرية والتحولات الادائية في المسرح الصامت دورا مهما في الافصاح عن تنوع الرؤى من اجل ابراز الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه، وتوظيف تشكيلاتها الحركية الى صوره نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، لرسم معالم جمالية متعالية القيم.

الاستنتاجات:

١. التأكيد على فاعلية الرؤية البصرية عبر العروض المسرحية للأداء الصامت، والتي تثري الثقافة المعاصرة، وتسهم في تعميق القيم والمثل العليا، لتحقق التجانس عبر التحولات الادائية الصامتة الحية.

٢. استمرارية المسرح العراقي المعاصر عبر التحول الادائي الصامت، بالفعل الذاتي وابعاد الدلالة النفسية التي تفصح عن الأبعاد وانعكاساتها على الصور التركيبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث، وبأبعاد الشخصية الثلاث "الطبيعية والاجتماعية والنفسية

٣. للبيئة المحلية دور مهم في التنوع الادائي الصامت الحاصل لدى المسرحيين العراقيين، وذلك بالحضور الواضح في نتاجاتهم، ودورها ايضا بشكل الملامح المسرحية في المعطيات المعرفية والجمالية التي لها ابعاد تشاركية بين العرض والمتلقي.

التوصيات: توصي الباحثة بعد توصلها الى النتائج والاستنتاجات، بما يلي:

١. إقامة دورات تدريبية خاصة بتطوير اداء الممثل، وغرس المفاهيم الادائية للممثل الصامت.

٢. ادخال التجارب الادائية في الاداء الصامت للممثلين والعاملين في مناهج الدراسة الاكاديمية للتعرف عليها واكتساب مهارات جديدة تضاف الى مهاراتهم.

٣. إقامة ورش خاصة للتعرف على اتجاهات اداء الممثل الصامت، وكيفية اداءه وفق تغيرات اداء كل اتجاه.

المقترحات: تقترح الباحثة العناوين التالية لاستكمال ما بدأته الباحثة في بحثها، وكما يلي:

١. تحولات الاداء الصامت واشتغلاته ما بعد الحداثة.

احالات البحث:

(١) اودنيس ، الثابت والمتحول –بحث في الابداع والاتباع عند العرب ،ج١، بيروت:دار الساقي،٢٠٠٣.

(٢) جون دولوز، البرغسونية ، ترجمة سامح الحاج ، (بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ب.ت)

(٣) موريل رتشارد ، أساليب التمثيل ، ترجمة : سامي عبد الحميد، جامعة الموصل:دار الكتب للطباعة،٢٠٠٢.

(٤) أحمد مختار عبد الحميد عمر وآخرون ، المصدر نفسه.

(٥) اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد ، فن التمثيل ، بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩.

(٦) حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢.

(٧) سمير عبد الرحيم الجلبي : معجم المصطلحات المسرحية ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٣.

(٨) آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٦)، ١٩٩٤.

(٩) هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحه، دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح (٢١)، هلا للنشر والتوزيع، د٠ت.

(١٠) المصدر نفسه.

(١١) أوجينيو باربا وآخرون، طاقة الممثل "مقالات في إنثروبولوجيا المسرح"، ترجمة: سهيل الجمل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١)، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة،:١٩٩٩.

(١٢) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، مكتبة المسرح(٣)، مركز الشارقة للإبداع الفكري هلا للنشر، الشارقة: د ت.

(١٣) برخت برتولد، الرؤية الإبداعية، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب (٨٥٥)، ط١، ١٩٦٦.

(١٤) قاسم بياتلي، حوارات المسرح "معلمو المسرح في القرن العشرين"، السلسلة المسرحية (الدراسات)، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة: ط١، ٢٠٠٢.

(١٥) مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة: منى سلامة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة: ١٩٩٩.

(١٦) عاصي ميشيل، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت: ط٣، ١٩٨٠.

(١٧) أوجستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمة: الحسين علي يحيى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (٩)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة: ١٩٩٧.

(١٨) يوسف عبد المسيح ثروت، المصدر السابق.

(١٩) نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة: نهاد صليحة، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٣٦.

(٢٠) عوني كرومي، وآخرون، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط١، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢، ص ١٨٨ – ١٩٠.

(٢١) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام، "د. ت"، ص ١١٨.

(٢٢) – باري رولف، كتابات في فن التمثيل الصامت، ترجمة : سامي صلاح، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١، ص ٣٣٩ – ٣٤٠.

(٢٣) صفية أحمد محي الدين حمدي، التصميم ألابتكاري لعروض التعبير الحركي، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠٠٧، ص ٢٩ – ٣٠.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٣٢ – ٣٣.

(٢٥) باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطار، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥، ص ٣٥٠ – ٣٥١.

(٢٦) الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة، سعدية غنيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص٣٦٧.

(٢٧) توبي كول، هيلين كريش سينوي، الممثلون والتمثيل، ترجمة ممدوح عدوان، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق: ١٩٩٧، ص٨٠.

(٢٨) ديفيد إنغليز، وجون هغسون، سيسيولوجيا الفن، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٧)، ص ٧٨.

(٢٩) فاسيل انجف، فن التمثيل الإيمائي، ترجمة: محمد سعيد جوخدار، مجلة (الحياة المسرحية)، العدد (٥٦)، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠٥.

(٣٠) توبي كول، هيلين كريش سينوي، الممثلون والتمثيل، ترجمة: ممدوح عدوان، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق: ١٩٩٧، ص٨٠.

(٣١) ايفريت م. شريك، ريتشارد موريل، اساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠١، ص٩.

(٣٢) هنري برغسون، البحث في دلالة المضحك، ترجمة: سامي الدروبي، وعبد الله الدايم، بيروت، دار العلم للملاين، ١٩٨٣، ص ١٠٨.

(٣٣) عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل، المظاهر، آليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت: د. ت، ص٣٢١–٣٢٣.

المصادر والمراجع

- أوجينيو باربا وآخرون، طاقة الممثل "مقالات في إنثروبولوجيا المسرح"، ترجمة: سهيل الجمل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١)، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة:١٩٩٩.
- باري رولف، كتابات في فن التمثيل الصامت، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١.
- نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل: ١٩٨٨.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، مكتبة المسرح(٣)، مركز الشارقة للإبداع الفكري هلا للنشر، الشارقة: د ت.
- اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ط٢، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، ١٩٧٥.
- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة، سعدية غنيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٦)، ١٩٩٤.
- أوجستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمة: الحسين علي يحيى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (٩)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة: ١٩٩٧.
- ايفريت م. شريك، ريتشارد موريل، اساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠١.
- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطار، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥.
- بازي رولف، كتابات في التمثيل الصامت، ترجمة: د. سامي صلاح، القاهرة: المجلس العلى للثقافة، ٢٠٠١.
- برخت برتولد، الرؤية الإبداعية، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب (٨٥٥)، ط١، ١٩٦٦.
- هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحه، دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة، هلا للنشر والتوزيع، د.ت.
- د. صالح سعد، الأنا – الآخر، مطبعة السياسة، الكويت: ٢٠٠١.
- ريكاردوس يوسف ابراهيم، توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد: ٢٠٠٣..
- سامي عبد الحميد، د. وليد شامل، التمثيل الصامت(ثلاثون درساً في التمثيل الصامت)، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.
- عاصي ميشيل، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت: ط٣، ١٩٨٠.
- عبد الله جواد، جريدة الصباح، التمثيل الصامت في فرنسا، صفحة اخبار ثقافية، www.alsabaah.com،٢٠٠٦ .
- قاسم بياتلي، حوارات المسرح "معلمو المسرح في القرن العشرين"، السلسلة المسرحية (الدراسات)، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة: ط١، ٢٠٠٢.
- مارافين شبارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة: المجلس العلى للثقافة، ٢٠٠.
- مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة: منى سلامة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة: ١٩٩٩.
- هنري برغسون، البحث في دلالة المضحك، ترجمة: سامي الدروبي، وعبد الله الدايم، بيروت، دار العلم للملاين، ١٩٨٣.
- يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: د ت.
- ampbell، Joseph: The Masks Of god Primitive Mythology (N.Y : Viking Press، ١٩٥٩) .