فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي

م. بشار صباح جابر

كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

Bashar.sabah@qu.edu.iq

م.د. هنادي صلاح عزت – جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة

Hanadi.salah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م.د. حيدر عطا الله عبد علي – جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة

Haider.atallah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

تاريخ استلام البحث : ٢٩/ ٥/ ٢٠٢٤

تاريخ قبول البحث : ٣٠/ ٦/ ٢٠٢٤

الخلاصة:

تشكل الفرضية النصية ارتهان كبير في تحديد آلية الاداء التمثيلي من خلال الطروحات الدرامية التي تشكلها تلك الفرضيات وتحديد خط سير العرض بالكامل وبتناسق هرموني مع فكرة المخرج ، وهنا تكون الفرضية النصية منعكسة بشكل تام او بشكل جزئي في العرض المسرحي . اشتمل البحث على أربعة فصول ، تناول الفصل الاول الإطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث التي تركزت في التساؤل (ما هي اشتغالات فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي ؟) . اما اهمية البحث فتكمن البحث في كونه دراسة علمية تبحث عن فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي كجزء من نتاج جمالي يكون للنص حضوره الفعال في الاداء التمثيلي . أما هدف البحث تعرف (فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي) وتضمن كذلك حدود البحث والتي تحددت مكانياً : العراق – بغداد ، و زمانياً : (٢٠١٥-٢٠٢٢) و موضوعياً : دراسة فرضية النص واشتغالاتها في تحديد ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي .

وتناول الفصل الثاني ، الإطار النظري والدراسات السابقة ، متضمناً مبحثين ، عني الأول بدراسة (فرضية النص في المذاهب الادبية)، وعني المبحث الثاني بدراسة (فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العالمي) ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ثم والدراسات السابقة .

وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث، متضمناً مجتمع البحث الذي شمل (١٠) عروض مسرحية ، وعينة البحث البالغة (٣) عروض ، إذ كانت نموذجاً للعروض المسرحية المقدمة ، وشمل الفصل أيضاً منهجية البحث وأداة البحث وتحليل العينة . وتناول الفصل الرابع نتائج البحث التي توصل إليها الباحث ، وكان من أهمها :

١. حددت فرضية النص آلية الاداء التمثيلي بشكل مباشر او غير مباشر من خلال الاسقاطات الفكرية التي يطرحها ذلك النص كما في العروض الثلاثة .
٢. تنوعت آلية الاداء التمثيلي بتنوع النصوص في العروض المسرحية رغم اختلاف المخرجين كما في الاداء الساكن في مسرحية ميت مات والاداء التاريخي في مسرحية مكاشفات .

كما وضم الفصل الاستنتاجات وقائمة بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : فرضية ، النص ، آلية الاداء ، التمثيل.

فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي

م. بشار صباح جابر
كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية
Bashar.sabah@qu.edu.iq
م.د. هنادي صلاح عزت – جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة
Hanadi.salah@cofarts.uobaghdad.edu.iq
م.د. حيدر عطا الله عبد علي – جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة
Haider.atallah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Date received: 29/5/2024
Acceptance date: 30/6/2024

Abstract

Hypotheses are concidered as a main part in the theatrical performance throught out the ideas introduced by those hypotheses,and it controls the performane in a hormony way with the diroctor's idea. That means, the hypothesis is fully or partially exist in the theatrical performance. The research included four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, including the research problem that concentrate on the question (What are the preoccupations of the hypothesis of the text and the mechanism of acting performance in the Iraqi theatrical show?).

As for the importance of the research, the research lies in the fact that it is a scientific study that searches for the hypothesis of the text and the mechanism of acting performance in the Iraqi theatrical performance as part of an aesthetic product in which the text has an active presence in the acting performance. The aim of the research is to define (the hypothesis of the text and the mechanism of the acting performance in the Iraqi theatrical show), and it also includes the limits of the research, which were determined spatially: Iraq - Baghdad, and temporally: (2015-2022) and objectively: studying the hypothesis of the text and its preoccupations in determining the features of the acting performance in the theatrical show. Iraqi.

The second chapter dealt with The second chapter deals with the theoretical framework and previous studies, including two sections, the first focuses on the study of hypothesis of the text in literary schools).

The second section concentrate on the study of hypothesis of the text and the mechanism of acting performance in the theatrical international show.

The third chapter dealt with the research procedures, including the research community, which included (10) theatrical performances, and the research sample amounting to (3) performances, as it was a model for the presented theatrical performances. The chapter also included the research methodology, research tool, and sample analysis.

The fourth chapter dealt with the results of the research that the researcher reached, the most important of which were:

1. The hypothesis of the text determined the representational performance mechanism, directly or indirectly, through the intellectual projections presented by that text, as in the three presentations.
2. The mechanism of acting performance varied with the variety of texts in theatrical performances despite the different directors, as in the static performance in the play Dead Died and the historical performance in the play Revelations.

The chapter included conclusions, recommendations, proposals, a list of sources, references, appendices, and a summary in English.

Keywords: hypothesis, text, performance mechanism, acting .

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا / مشكلة البحث :

تشكل فرضية النص المحرك الاول للفعل الدرامي والاداء التمثيلي والعنصر الاساس في تشكيل ملامحه وطريقة او اسلوب عرضه ، حيث تشكل فرضية النص اللبنة الاولى للعرض من خلال اسلوبية بناء النص ومذهبه وتحديده لطرق عرض الشخصيات ما بين الواقعي والملحمي والعبثي والرمزي وغيرها من النصوص التي تؤلف حكايتها ارتهانات العرض الاساسية .

وهكذا يكون الاداء التمثيلي مرابطاً بما يقدمه النص من افتراضات تجعل من المؤدي خاضعاً لها بشكل او بآخر وتكبل الاداء بها حتى وان كان للمخرج طريقة مغايرة في عرض ذلك النص وتحديد اسلوبية اداء تكون مناسبة لما يراه ويفكر به ، فتبقى ملامح الفرضية النصية هي المهيمنة على العرض بشكل عام وعلى الاداء التمثيلي بشكل خاص .

والفرضية النصية تختلف من مؤلف الى اخر ومن فيلسوف او منظر الى اخر ، فما يراه ارسطو من ارتحالات المؤلف في التراجيديا من احداث التطهير من خلال الخوف والشفقة يختلف عما نظر له بريخت من تغريب ووقوف الممثل على مسافة من الشخصية لا يندمج معها بشكل تام كما عند ستانسلافسكي وهكذا مع المسرحية الواقعية والرمزية وغيرها . لذلك افتراضات النص تؤسلب الاداء التمثيلي بشكل او بآخر نحو مكنوناته واتجاهه الادبي .

من خلال ما تقدم يحدد الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : (ما هي اشتغالات فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي ؟)

ثانيا / اهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث في كونه دراسة علمية تبحث عن فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي كجزء من نتاج جمالي يكون للنص حضوره الفاعل في الاداء التمثيلي. اما الحاجة اليه فتكمن بوصفه منجزاً علمياً يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وعموم الباحثين والدارسين والعاملين في مجال المسرح للتعرف على فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي .

ثالثا / هدف البحث : تعرف (فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي)

رابعا / حدود البحث :

مكانياً : العراق – بغداد

زمانياً : (٢٠١٥-٢٠٢٢)

موضوعياً : دراسة فرضية النص واشتغالاتها في تحديد ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي .

تحديد المصطلحات :

اولا / الفرضية :

يعرفها جميل صليبا " فكرة او قضية يأخذ بها الباحث في بداية برهانه على احدى المسائل . وتطلق في العلم الرياضي على الاوليات والمسلمات والاوضاع والتعريفات التي يستند اليها العالم في البرهان على احدى القضايا .. لفظ الفرضية يطلق على القضية التي يسلم بها العالم في اول البحث ليتخذها اصلاً يستخرج منه جملة من القضايا "[١]

كذلك فقد ورد تعريف الفرضية في موسوعة لالاند الفلسفية بأنها " فرضية ، فرض جوهريا ، ما يكون او ما يوضع في اساس بناء ما .. تكهن ضني ، لكنه معقول ، يسبق به الخيال على المعرفة ، ويكون متجها نحو التحقيق من أمره لاحقا ، سواء بالمشاهدة المباشرة او باتفاق جميع لوازمه مع المشاهدة " (٢)

التعريف الاجرائي (فرضية النص) هي : الافتراضات او الاقتراحات النصية التي تحدد مسار النص واتجاهه ومذهبه والتي تكون مقترحة للعرض المسرحي ليتبناها او يعدل عليها.

ثانيا / آلية :

يعرفها ابراهيم مدكور : " كل ما يشبه الصنع الآلي المطرد للممكنة ، فيقال حركة آلية لما لا تفكير فيه تقريبا ، ويقال تفسير آلي لكل ما يعتمد على الظواهر الحسية والمادية وحدها ، ويسمى ايضا تفسيرا ميكانيكيا " (٣)

اما جميل صليبا فيعرفها " الآلية ، الآلة : شيء مركب من اجزاء محكمة الترتيب ،تسمح بنقل الحركة او بصنع بعض الاشياء ، والآلي هو المنسوب الى الآلة ، اي ما ينتج منها ، كالتطريز الآلي ، او يتم بها كالحساب ، او يتحرك معها كالسلم الآلي ، ويطلق الآلي على الرجل الذي يعمل كالآلة دون رؤية وفكر " (٤)

ثالثا / الاداء

يعرفه احمد مختار عمر (أدّى / أدّى الى / أدّى بـ يؤدّي ، أدّ ، تأدية ، فهو مؤد، والمفعول به مؤدّى .. ادى عمله : قام به ، اتمه وانجزه ، ادى واجبه ، التحية العسكرية ، اليمين الدستورية – ادى دور البطل في المسرحية – ادى الدين : وفاه ..اداء فردي : قطعة تمثيلية يؤديها ممثل منفرد ، الفن الادائي : شكل من الفن تقدم فيه تقدم فيه اعمال

ذات مغزى واحد بأساليب فنية مختلفة في وقت واحد أو بالتتابع مع الجمهور ، مثل فن الرقص او الدراما او الموسيقى)[٥].

اما ماري الياس فقد عرفت الاداء بانه "هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه وبالجسد ، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل . تنوعت التعابير المستخدمة لوصف اداء الممثل .. فهناك تسميات تصف الاداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل وهناك تسميات تصف الاداء اللعبي الذي يستند على مهارات عديدة اغلبها جسدية ويهدف الى تسلية الجمهور ويحمل معنى اللعب " (٦)

التعريف الاجرائي (آلية الاداء التمثيلي) : عملية كسب الاداء التمثيلي صفة معينة تكون متقاربة مع فرضية النص فينشأ اداءا مقولبا لمنطق النص لتتكشف آلية الاداء التمثيلي مقرونتا بذلك النص .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول / فرضية النص في المذاهب الادبية :

تشكل المذاهب الادبية والفنية نقطة الانطلاق الاولى في عملية الشروع بتأليف النص المسرحي وأبداء الفرضية النصية من خلال تلك المذاهب التي تعكس بدورها تمرحلات الثقافة البشرية بأزمنتها وامكنتها المختلفة ، وهذا ما جعل المذاهب الادبية في حالة تطور مستمر ، اذ تكمل احدها للأخرى او تكون مفندة ورافضة لها تبعاً لما تقتضيه المرحلة التاريخية وتطلعات المتلقي واحتياجاته ، فتكون عملية تشكيل تلك المذاهب تتمحور حول نقطة اساسية وهي التعبير عن المجتمع وتطلعاته ونظرته للمستقبل ، وكذلك الظرف المجتمعي الذي يظهر فيه هذا المذهب الادبي او ذلك . لذلك ارتأى الباحث على تقسيم المذاهب الادبية حسب التسلسل الزمني وكالاتي :

اولا / الكلاسيكية :

تعتمد الكلاسيكية الحديثة على افتراضات نصية وادائية خاصة بها ومنها (٧)

١. التعويل على الحقيقة او ما يشبهها : وهذا يعني الاقتراب من الواقع والابتعاد عن نزوات الخيال والوهم وهذيان العقل مهما تعاظمت فينا مناطق القلق الخفي .
٢. العقلانية : ان عقلنا وحده هو الحكم الموجه ، وبه نستطيع التمييز بين الحقيقي والمزيف والنسبي والمطلق والخاص والعام .

٣. الاتقان الفني : لا مجال في الكلاسيكية الى الجموح والخروج عن القواعد ،ولا بد للكاتب ان يتقن فنه ويصقله الى درجة الكمال ولكن بشرط المحافظة على البساطة وعدم التكلف والتصنع .والجمال الفني يعني العمل الدؤوب والاخلاص في المهنة ومعاودة العمل بالتهذيب على ان لا تكبح القواعد وثبات الروح والموهبة ، واوضح مثال لهذه المعادلة فن التراجيديا الكلاسيكية التي تقيدت بنظرية الاجناس والوحدات الثلاث اطاراً للابداع .

٤. القيم الاخلاقية : ان الجمال الفني لا بد معه من مثال اخلاقي وروحي يرمي الى رفع الانسان الى حالة افضل ، وان الجمال والخير صنوان لا يفترقان ،وان الفصاحة هبة من السماء ينبغي ان تستخدم في حث الانسان على الفضيلة ، لذلك اتجه الكتاب الى معالجة المشكلات الانسانية كالحب والكره والهوى والغيرة والعقل الواجب والعاطفة والرياء والبخل .

٥. ادب انساني : يقول بيير جانيه : ان ادبنا الكلاسيكي ادب انساني مطلقاً ، نشأ من الانسان وتوجه لتلبية حاجات الانسان .

٦. ادب غير شخصي : فالكاتب لا يعبر مباشرة عن ارآئه ومشاعره ، بل يتبع النهج التعليمي او الدرامي ، وتبدو الذات وكأنها غائبة ويبقى التعبير من خارج الذات او بالأحرى ، تندغم الذات في الموضوع ، فشخوص المسرحية هي التي تتكلم و تعبر عن مقاصد الاديب بطريقة غير مباشرة وبشكل مشابه للواقع ، لكن الذات لا تغيب تماما بل قد تظهر من خلال الاشخاص .

ثانيا / الرومانسية :

جاءت الرومانسية في اعقاب الكلاسيكية متمردتاً على قيودها واشتراطاتها الفنية ، صانعة بدورها اشتراطات جديدة ملائمة لعصرها اولاً ، ومكونة فرضية نصية خاصة بها ثانياً ، وجاءت هذه الفرضيات كالاتي :

١. دعت الرومانسية الى تحطيم سيطرة العقل الذي نادت به الكلاسيكية ، ونادت بتحكيم العاطفة ، واطلاق العنان للخيال الجامح المتوثب .

٢. مجد الرومانسيون الالم والحزن ، وتغنوا بمشاعر اليأس والخيبة ، واسرفوا في التشاؤم والاحساس بالغربة . وشاع في ادبهم ما عرف بـ " مرض العصر " واطلق على تلك الحالة من الشقاء الذي يتولد عند الانسان نتيجة عجزه عن تحقيق ما يريده بسبب طاقاته القاصرة . (٨)

٣. معالجة موضوعات تاريخية حديثة والانصراف عن الموضوعات اليونانية والرومانية والتي لا تتفق في اساطيرها وروحها مع واقع الحياة الحديثة.

٤. ترك وحدتي الزمان والمكان وعرض الحوادث في زمن طويل وامكنة متغيرة .

٥. ضرورة عرض الحوادث في تماكنها ، فالأبطال يموتون على المسرح .

٦. اللون المحلي او الطابع المكاني من اهم نواحي التجديد في المسرحية الرومانتيكية ويقتضي ان تحمل المسرحية وصفا للاماكن وطبيعة البلد الذي تجري فيه الاحداث، وتصوير العادات والاخلاق وخصائص العصر الذي يحيون فيه .

٧. الدراما الرومانتيكية ذاتية اكثر منها موضوعية وذلك بأن الكاتب يتخذ من الشخصيات قناعا لعرض عناصر شخصيته وشرح قضاياه .(٩)

ثالثا / الواقعية :

١. ان المذهب الواقعي يظهر ويتطور بالاستناد على اساس تاريخي واجتماعي يمتزج فيه امتزاجا عضويا من الواقع نفسه بوصفه مادة للتصوير مأخوذة بأشكالها وصيغتها الواقعية وليست الخيالية والاسلوب

٢. يعد مبدأ مطابقة الصورة للشيء المصور عند تصوير الحياة مبدأ عام عند تحديد المذهب الواقعي بوصفه منهجا فنيا ، لا شك ان مطابقة الحقيقة في الفن بإمكانها ، بل يجب ، ان تؤخذ في نظر الاعتبار عند تحديد المذهب الواقعي .(١٠)

٣. الواقعية تحرص على التبصر بالحقائق الموضوعية كاملة غير منقوصة ، فهي لا تبرز ناحية منها وتغفل الاخرى ، وانما تلم بالأضداد والمتناقضات الكامنة فيها ، وهي حين تعكس صورة لمجتمعها اعكسها صادقة .. لقد صور الواقعيون مدى خضوع شخصياتهم لإحكام النظام الاجتماعي السائد ، على عكس الطبيعيين الذين صوروا شخصياتهم خاضعة اولا واخرا لغرائزها واهوائها (١١)

رابعا / الطبيعية :

١. المذهب الطبيعي هو المذهب الذي تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير .

٢. الكاتب الطبيعي يقتصر على تصوير الحقيقة المجردة وكشف بواطنها كشفا لا يحفل بالخجل او الحياء او التقاليد ، وهو لا يسمح لنفسه مطلقا بالتدخل في شأن هذا التصوير .

٣. الفنان الطبيعي هو الذي يندمج في الطبيعة حتى يكون جزءا صادقا منها فلا يزخرفها كما يصنع الكاتب الرومانسي ولا يجردها نحو الكمال كما يصنع الفنان المثالي .

٤. الكاتب الطبيعي لا يخاطب الناس الا بلهجاتهم الدارجة التي خلقتها لهم البيئة وطول الممارسة ، فلغته لهذا ابسط اللغات .

٥. يفضل الكاتب الطبيعي ان يختار موضوع مسرحيته من احداث العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي يحيا فيها .

٦. الطبيعيين يعنون اشد العناية بأن يكون ابطال مسرحياتهم ابطالا ضعفاء سلبيين يسهل قيادتهم والتأثير عليهم ، كما يعنون بعالم الجريمة والامراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة (١٢)

٧. ان الطبيعية لا تكتفي بالملاحظة ، بل تستعين بالتجارب والابحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الانسان العميقة وحقائق الحياة .(١٣)

خامسا / الرمزية : (١٤)

١. رفض مبدأ محاكاة الطبيعة ، فالطبيعة كما وصفها بودلير هي " ستار " يحجب العالم الروحي الحقيقي ، والوسيلة الوحيدة التي تمكننا من رؤية " لمحات " من هذا العالم الساحر – عالم " ما وراء القبر " – هو الشعر.

٢. الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوراني ، فالعالم المحسوس اذن ما هو الا " غابة من الرموز " في وصف بودلير ، وكل شيء فيه له معنى يربطه بعالم الروح .

٣. رفض العقل والايمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة .

٤. الايمان بوحدة وعضوية العمل الفني واستقلاله ، وبأن كل عمل فني جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة .

٥. محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمور والمخدرات .

٦. الايمان بأن عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل قدرات وملكات العقل وليس نتاج لحظة الهام او زيرة خاطفة لشيطان الشعر .

٧. الايمان بضرورة الاعتماد على الايحاء بدلا من التقرير والاشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة في الكلمات .

٨. استخدام لغة تعتمد على المفارقة ، والتقابل والتضاد ، والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الاصوات والمعاني ، مما تمحض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدي .

سادسا / التعبيرية :

١. استخدام انماط بشرية عامة مثل الشحاذ والطبيب والاب ، كما في مسرحية (الاب) لسترندبرغ.
٢. توحد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل بحيث تكون الشخصيات الاخرى هي اقطاب الصراع النفسي للبطل ، والبطل التعبيري يتمزق بين المتناقضات ويعيش في عالم متناقض .
٣. رفض قاعدتي حسن اللياقة ومشابهة الحقيقة من منطلق ان القواعد تكبل الابداع.
٤. الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث الى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور الشخصية الرئيسية .
٥. التداخل بين الواقعية والرمز والحلم مما يخلق مستويين في الطرح هما المستوى الواقعي والمستوى الرمزي.[١٥]
٦. تهتم التعبيرية بتصوير الاشياء كما تبدو للفنان في لحظة معينة وحالة نفسية خاصة ، ومن زاوية رؤية فريدة ، بدلا من محاكاة الواقع محاكاة حرفية .
٧. غايتها تصوير العالم كما يبدو لعقل الفنان او عقل شخصية مسرحية او روائية تصويرا يبسم عادة بالاضطراب والشذوذ .
٨. يتميز اسلوب المسرحية التعبيرية بالشاعرية والحيوية والنقلات المفاجئة والعبارات الرمزية .(١٦)

سابعا / اللا معقول :

١. لا ينبغي ان يكون المسرح محاكاة للواقع ، بل ينبغي ان يستخدم الكاتب كل ما يستطيع استخدامه من ايهام واوهام .
٢. اهم ما يتميز به مسرح العبث موقفه من اللغة واستخدامه لها ، فالعبثيون يعتقدون ان اللغة قد توقفت عن التعبير عما هو حي او اساسي واصبحت تقليدية اكثر من اللازم ، فهي قناع يخفي الفكر او العاطفة اكثر مما يفصح عنها ، وهذا ما جعل الكثير من مسرحيات العبث تنفصل عن الحدث نفسه .
٣. في مسرح العبث مضمون المسرحية يكمن في الحدث نفسه ، حتى انه احيانا يمكن الاستغناء عن اللغة كما في مسرحية بكت (فصل بدون كلمات)
٤. الايمان بأن الانسان محدود القدرات محدود المصير .

٥. الغاء الشكل المنطقي .. فلا وجود في المسرحية للتطور ولا وجود للشخصية بالمعنى المألوف ولا وجود للزمن – وايصال المعنى لا يمكن ان يكون عن طريق التسلسل المنطقي او مطابقة الواقع او مشابهته .. فالمسرحية لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثابتة تعرض وهذه الصورة مليئة بالتناقضات .(١٧)

المبحث الثاني / فرضية النص وآلية الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العالمي

تعد فرضية النص المسرحي من الأدوات المسرحية التي يؤثر في حركة العرض المسرحي من خلال رؤية المؤلف وطريقة كتابته ومرجعياته الفكرية ، فضلاً عن رؤيته الإخراجية للنص ، ولكن تأثير النص المسرحي على العرض من خلال طريقة المخرج في التعامل مع النص ، إذ أن بعض المخرجين يتعامل مع النص بنقله بشكل حرفي والاهتمام بنقل أفكار المؤلف وافتراضات ذلك النص إلى العرض المسرحي ، ومن المخرجين من يتعامل مع النص على أساس ما يقدمه من افكار فقط ، أما كيفية إيصالها فهذا أمر متروك للمخرج نفسه ، ومعظم التجارب الحديثة في العروض المسرحية العالمية تميل إلى هذا النوع من العروض التي تعاملت مع النص كفكرة تكون هي انطلاقة للعرض المسرحي.

ان البداية الحقيقية لكلمة مخرج على يد (الدوق سايكس منننغن) الذي يعد أول مخرج عملت عروضه المسرحية على وفق قواعد تحت سلطة المخرج ، وقد أكد (الدوق) الالتزام بتوظيف النص حرفياً على خشبة المسرح ، وذلك من خلال دعوته " إلى الدقة في معايشة الدور والأحداث الواقعية التاريخية في تقديم فكرة العرض المسرحي لذلك فأن نظرية الدوق تهدف إلى اعتماد الدقة والتاريخ ، والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم نظريته لتصميم المناظر والأزياء وهذا يعني أنه كان يربط جدلياً بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تأريخية دقيقة وموضوعية وواقعية بعيداً عن الزيف والزخرفة الباروكية التي طغت على المسرح في العصور الوسطى ومسرح الكنيسة في ايطاليا "(١٨) لذا فقد عمل الدوق على أن تكون كل أجزاء العرض مناسبة مع زمن النص المسرحي ، ويشمل ذلك كل ما هو موجود على خشبة المسرح ، فالعرض هو جزء من هوية النص المسرحي .

وقد تنعكس ذلك بشكل او بآخر على اداء الممثل في عروضه المسرحية لذلك اكد على " التشدد في مراعاة النظام لذلك كانت فترت التدريبات عنده طويلة ودقيقة ، ولم يكن في فرقته نجوم اذ كانت كل الادوار هامة في عرفه ، أما مشاهد المجموعات التي كانت تترك حتى ذلك الوقت تحت رحمة النكرات ، فقد حظيت بخيرة جهوده المثمرة ، كما أخضعت المناظر والإضاءة والملابس والمكياج والملحقات للتخطيط الدقيق ، وامتزجت جميعها في إطار التأثير العام ، وفق هذا نبذت مقطوعات الشغل المسرحي التقليدي ، وابتكرت فعالية حركية جديدة بعناية فائقة للتعبير عن الشخصيات والمواقف "(١٩) . وقد عمل ذلك على خلق نظام للعرض المسرحي يتضمن كل ما يتطلبه العرض المسرحي ، ابتداءاً

من التمارين لمدة كافية للوصول إلى الدقة في تجسيد الشخصيات وبناء الأحداث وإنشاء سينوغرافيا تتناسب وبشكل تام مع افتراضات النص وصولا إلى العرض النهائي .

اما المخرج (اندريه انطوان) فهو من المتأثرين بمنهج (الدوق ساكس مينينجن) في جعل العرض المسرحي أكثر واقعية ،إذ نادى في فرضيته المسرحية على جعل العرض بمختلف مكوناته يحمل طابع الإيهام من خلال توظيف هذه المكونات ، إذ دعا (انطوان) إلى " خلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح منطلقاً في فلسفته هذه من المبدأ الذي طرحه (اميل زولا) بتصوير الواقع بدقة تكاد تصل إلى حد التصوير الفوتوغرافي ، دون أدنى تدخل في إعادة الخلق أو إحداث تغيير ، إن ما سعى انطوان إلى تقديمه للجمهور هو الكشف عما يعانيه الإنسان من استغلال واستلاب ليدرك هذا الجمهور كم هي مأساة انسانيته ، فالطبيعة التي انتهجها انطوان جاءت لتوصل هذه الافكار من خلال اجزاء الحياة الصغيرة للوصول الى الفكرة الكبيرة "(٢٠). ولهذا لم يكف (انطوان) بالصورة التشكيلية الواقعية ، بل عمل على جعل هذه الصورة مشابهة للواقع ، ولهذا فإن (اندريه انطوان) يرى أن عمل المخرج يكون في اتجاهين مهمين وهما " اتجاه تشكيلي (ديكور ، أزياء ، إكسسوار ، إضاءة ...) ، والاتجاه الذي يمكن أن أسميه الداخلي ، والذي ما يزال مجهولاً عندنا . وهذا الاتجاه هو في الواقع فن الكشف عن الأعماق الدفينة للنص المسرحي ، أعني الاسرار النفسية والفلسفية ، وذلك بالحركة التي أمليها على الممثل ، بحيث تكون واضحة المعنى ، ودقيقة التوقيت ، مما يوصل إلى تجسيد ما وراء الكلمات والأحداث "(٢١). لذا عمل (انطوان) على ترجمة أفكار المؤلف ونقلها بشكل حرفي من حيث الدقة في تفاصيل النص كافة والذي ينعكس بدوره على الاداء التمثيلي .

وعمل المخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) على صياغة أسلوب خاص به يتبعه في تشكيل الخطاب الفكري والجمالي في عروضه المسرحية ، إذ يبدأ " بدراسة النص وتحضير نسخة الاخراج فيرصد عليها ملاحظاته ، ومن خلال التدريب يحاول أن ينتقل بهذه الملاحظات إلى حياة مسرحية مستنداً إلى مفهوم التقمص والاندماج . فقد كانت جل ملاحظاته تتركز حول كيف ومتى وأين وبأي طريقة يجب تجسيد الشخصية ، وتفسيرها ومتى يتحرك على خشبة المسرح، ولقد أضاف مخارج ومداخل للممثلين وعبور الشخصية ، ووضع تفاصيل الديكور والأزياء والأثاث والتقنيات الأخرى "(٢٢) ،تركزت معظم جهود (ستانسلافسكي) على تدريب الممثل وعلى الآلية التي يجب أن يتبعها ليصل إلى التقمص والاندماج مع الشخصية التي يمثلها ، فهو يرى أن الممثل من العناصر الهامة على خشبة المسرح ، ويتلخص منهجه في أداء الممثل على " استعمال الخيال والاستفادة من الذاكرة الانفعالية أو العاطفية وفهم اللحظات المسرحية ، واكتشاف الذات ، وتوظيف الإمكانات الداخلية والخارجية ، مع استدعاء الخبرات الماضية "(٢٣) ، لذا يكون خيال

الممثل في حالة اشتغال دائم أثناء تجسيده للشخصية وتقمص صفاتها والاندماج مع هذه الصفات وبهذه الطريقة يتمكن من عيش الحالة التي مرت بها الشخصية من خلال وضع نفسه محلها إذا مر بنفس الظرف التي وقع للشخصية ، لذا" طلب من أحد ممثليه في أثناء إخراجه لمسرحية (الأرواح الميتة – لغوغول) يقول له : اخرج من نفسك أحاسيسك الخاصة ، ابحث عن منطق ومشاعر الشخصية التي رسمها المؤلف في ذاتك نفسها ، فبهذه الطريقة تقترب من الشخصية المسرحية التي خلقها غوغول بإحكام وتدرج "(٢٤). يكون كل شيء مترابطاً ومتناسقاً في أداء الممثل مع بقية الممثلين وكذلك مع أجزاء العرض بالكامل لتحقيق الواقعية ، إذ إن "تاريخ الشخصية ، تقديم الشخصية ، كشف انفعالاتها وعواطفها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى ، فكل ما هو موجود على المسرح مأخوذ من الواقع ، بيت كامل ، أثاث غرفة كامل ، وحتى أدق التفاصيل في الإكسسوارات يجب أن تتوافر على المسرح .. اهتم ستانسلافسكي بتفسير النص بواسطة الممثل ، أي الممثل يستطيع أن يعكس حياة الشخصية إلى جانب تفسير النص بواسطة المنظر المسرحي والإضاءة والملابس "(٢٥). فكل شيء في مسرح (ستانسلافسكي) مترابط بعضه ببعض ، فالممثل لا يمكن أن يؤدي دوره بمعزل عن العناصر المسرحية الأخرى ، وذلك تبعاً لمفهوم الاثر والتأثر فيما بينهم ، ذلك من أجل الوصول إلى أقصى حالة من التشابه مع الواقع .

ويعد المصمم (ادولف ابيا) من المصممين المسرحيين الرمزيين ، وقد اعتمد في خطاب العرض المسرحي على التقنية المسرحية وخلق السينوغرافيا مترجمة لاهداف النص على الرغم من انه اهمل تدخل المؤلف في مجريات العرض بعد ان يتم من كتابة النص وبذلك فهو " يحد من مشاركة المؤلف المسرحي في جلسات التدريب ، وينهي دور المؤلف حالما ينتهي من كتابة النص ، ولا شأن له بعد ذلك بما سيدور على خشبة المسرح ، فدور المؤلف يقتصر على كتابة النص ، أي على الجانب الأدبي ، أما ما سيحدث من عمل على خشبة المسرح من قبل الفنيين ، كمصمم المناظر المسرحية والأزياء والإضاءة وغيرهم ، فهناك شخص آخر يقوم بهذا الدور هو المخرج "(٢٦) ، اذ لا يحتوي النص–من وجهة نظره– اي قدسية امام سلطة المخرج ، والذي يعمل على تحويل النص من شكله الأدبي المكتوب ، إلى عرض مسرحي مرئي ، لذلك فالمخرج يكون حراً في التصرف بالنص فيحذف ويضيف فيه أو قد يلتزم به ، وذلك تبعا لرؤيته الإخراجية والإمكانات المتاحة على المسرح وهذا ما جعل من افتراضات النص غير مقيدة للعرض عموما ولاداء الممثل بشكل خاص في نظر ابيا .

اما (برتولت برخت) فقد كان هو من يقوم بالتأليف والإخراج معاً ، لذا فهو يقدس النص المسرحي ، ويطالب المخرج بالسير على فكرة المؤلف ، ومن أجل هذا فقد أكد على أهمية التركيز على تعليمات النص ، فيرى أنها " ثمينة

إلى أبعد الحدود إذا شئنا أن نبقي المسرحية في مستواها الاجتماعي بدقة ... يرى (برخت) أن تعليمات النموذج تتسم بهذه الخصوصية وهي أنها تكون تدريباً عملياً لتقنيات المسرح الملحمي ، للمقاصد ، وللطرائق التي تسمح باستخدام الجدلية في المسرح ، وبهذه الطريقة وحدها نستطيع أن نوضح المعنى التاريخي للعمل ، إيماءاته الاجتماعية ، وأن نبلغ واقعياً أسلوب الأداء الملحمي "(٢٧) ، ولهذا فان (برخت) يرى أن أفكار العرض المسرحي وطرق إخراجها الرئيسة تكون ناشئة من النص المسرحي نفسه ، فالمخرج أمين على النص وأمين على أفكار المؤلف .

ومسرح (برخت) يقدم قضايا اجتماعية بشكل درامي لا يجعل المتفرج يهيم بالأحداث وذلك من خلال أداء الممثل الذي يقف على مسافة من الشخصية إذ إن عملية الأداء التمثيلي " عند (برخت) لا بد أن تنقل دواخل الإنسان ضمن جو من التناقض ، وهذا يتطلب أسلوباً أدائياً يبقي فكر المشاهد طليقاً اعتماداً على مبدأ التغريب الذي يمنع المشاركة العاطفية واندماج المتفرج تحت سيطرة الأوهام الارسطية مما يمنع المشاهد من ان يجد نفسه في شخصيات المسرحية تأكيدا للوضوح والعقلانية ، وهذا ما يدفع الممثل ان يحتفظ باستقلاله عن الشخصية التي يمثلها "(٢٨). إن وقوف الممثل على مسافة من الشخصية وعدم التقمص والاندماج التام يجعل من الأحداث أكثر جدية ، ويتناول القضايا المطروحة بتركيز عال ، وذلك كون المتفرج في حالة شد وانتباه دائم لما يعرض أمامه ، ومن هذا المنطلق وجدت فرضية نصية مغايرة عند بريخت وجدت في نصوصه عمدت الى تحقيق التغريب في الاداء وعدم التقمص والاندماج في الاداء.

اما (انتونين ارتو) في مسرح القسوة اراد من النص ان يوظف فيه" استخدام الأسطورة والسحر في التعرية القاسية العنيفة في الصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي ، ومن هنا يستند هذا المسرح إلى الشكل والحركة والإضاءة واعتماد البلاغة الحركية ، يتحول مسرح أرتو إلى صرخات وحركات عنيفة للتأثير على الجمهور واجتياحه بحرارة شديدة "(٢٩) ، لذا كان (ارتو) يؤكد الحركة ولغة الجسد في خطابه المسرحي أكثر من اعتماده على اللغة الصوتية ، وذلك لأن لغة الجسد وسينوغرافيا الفضاء أكثر قدرة للتعبير عن مكنونات النفس الداخلية والأحلام ، لهذا يرى (ارتو) أن الهدف من المسرح هو " تحرير القوى في لا وعي الجمهور ، إذ لا بد من تقليل الحوار الذي ينتمي إلى الأدب وليس إلى المسرح ، بل ويستعيض عن ذلك بالإيماءة والحركة كما تفعل راقصات جزيرة بالي ، كما يعتمد المسرح على الإضاءة والأشكال ، وما دور الكلمات سوى دور شعائري وتعويذي ، لأن المسرح في نظره هو مسرح الأسطورة والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية "(٣٠)، أي إن (ارتو) لا يلجأ إلى الحوار التقليدي والمونولوجات الطويلة في عروضه المسرحية ، بل اعتمد على حركة الجسد وما يمكن أن ينتجه من دلالات توصل أشياء لا تستطيع

اللغة المنطوقة إيصالها ، وذلك كون لغة الجسد والإشارة هي لغة عالمية وإنسانية لا تتحدد بحدود أو تقتصر على بلد معين دون آخر ، فهي تحاكي الوعي الجمعي للإنسان ، وقد عمل (ارتو) كذلك على إلغاء الحواجز بين الممثل و المتلقي، لذلك عمل على " إلغاء الانفصال بين المشاهد وقاعة العرض ، ويقحم المشاهد في صميم الحدث مخلوب اللب تماماً بالتأثيرات المصاحبة للإضاءة والصوت والحركات التلقائية فالمسرح هو احتفال تربطه صلة مع طقوس قربانيه ، لهذا فهو يلغي النواهي ويصيب المشتركين في أجسادهم ، لكن لا يحق له تغيير المشاهدين عقلياً أكثر مما ينبغي " (٣١) ،عمل (ارتو) على دمج صالة العرض مع خشبة المسرح ليجعل المتلقي مشاركاً في الأحداث وجزء منها ،ويكون النص عبارة عن سيناريو حركي قابل للتغيير والاضافة ، فهو يتناول فكرة ويجسدها على المسرح من خلال تلك التعبيرات الحركية والايمائية .

واعتمد المخرج (جيرزي جروتوفسكي) في مسرحه – المسرح الفقير – على استخدام أقل ما يمكن استخدامه من تقنيات مسرحية، لإبعاد المسرح عن كل مظاهر الزخرفة والزيف والترف التي تعمل على إيهام المتفرج في الأحداث ، لذا فإن (جروتوفسكي) وجد أن "من الممكن أن يعيش المسرح بدون مكياج وبدون أزياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون إضاءة وتأثيرات صوتية ، لكن لا يمكن أن يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور" (٣٢) ، ولكي يعوض (جروتوفسكي) عن هذا النقص الحاصل في التقنيات، عمل على تدريب الممثل بشكل خاص في ترجمة النص ، فالممثل من خلال صوته يعوض عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، ومن خلال التشكيلات الجسدية يعوض عن الديكور وهكذا مع بقية التقنيات ، فضلاً عن مطالبة (جروتوفسكي) " وقد عمل على خلق ترابطات منطقية ، تربط الممثل والمتفرج في علاقة حميمية لتجسيد العرض بشكل تعاوني فيما بينهما ، فضلاً عن عمل (جروتوفسكي) على المزاوجة بين الماضي والحاضر في تعامله مع نصوص عرضه المسرحي إذ يقول " نحن كثيراً ما نستعمل نصوصاً كلاسيكية – ورغم ذلك فمسرحنا معاصر؛ لأنه يعقد مجابهة بين جذورنا الحقيقية من جهة ، وسلوكنا الحاضر وتصرفاتنا المتقولبة من جهة أخرى ، وبهذه الطريقة يرينا المسرح يومنا من زاوية الأمس ، ويرينا أمسنا من زاوية اليوم ، حتى لو استعمل هذا المسرح لغة أولية من الإشارات والأصوات – وهي لغة مفهومة وراء نطاق قيمة المدلول اللفظي للكلمة حتى لشخص لا يفهم اللغة التي تعرض بها المسرحية "[٣٣].

وعمل المخرج المسرحي (بيتر بروك) على البحث عن المشتركات البشرية ، من خلال ايجاد اليات تواصل عالمية تكون مفهومة اينما وجدت ، جعل (بروك) من عروضه المسرحية ذات تواصل عالمي ،إذ إن البشر يشتركون في عدة صفات استغلها في مسرحه، كالأساطير والملاحم المقتبسة من النصوص القديمة أو لغة الاشارات والإيمائية ، اذ " تأثر

بروك بالأساطير والملاحم وحاول توظيفها كمادة ينطلق منها لإنشاء مشروعه المسرحي ، إن الأساطير زاخرة بالرموز والغرائبية والديناميكية ، لذلك فهي تمتلك سحراً خاصاً انجذب إليها بروك وقدم عروضاً مثل (المهابهارتا) والتي وظف فيها الملحمة الهندية مستخدماً تقنيات الرقص (الكاتاكالي) وكذلك مسرح (النو) وعرض (اجتماع الطيور) الذي قدم فيه ممثلين محاكون للطيور والكائنات الاسطورية "(٣٤) . لذا فرضية النص عن بروك كانت من خلال ما يجسده النص الممسرح على الخشبة مع الاحتفاظ بما يمتلكه النص من مقومات اساسية من رموز تاريخية وحضارية ، فقد استغل(بيتر بروك) الملاحم والاساطير والرموز الثقافية ذات التلقي الجمعي اينما وجدت و تناول تلك الأساطير والفلكلور في مسرحه، اذ يعمل (بروك) عند نقله تجربة " عدم ترجمة الالفاظ بصورة بسيطة ، ولا نقل الصورة المرئية بصياغة مباشرة، بل يعني في الفن أن نقدم هيكلاً مركباً ، منظوراً شمولياً يتحقق فيه الجدل الابداعي ، واحد من أدوار المسرح ان يترجم ما لا يمكن ترجمته "(٣٥)

اما عند (اوجينيو باربا) فلم تختلف فرضية النص كثيرا عن بيتر بروك ، حيث اتسمت عروضه المسرحية بنوع من الطقوسية استمدت كيانها من التثاقف بين الحضارات المختلفة، لكون هذه الحضارات تحتوي على عديد من المشتركات ، فالمسرح من ناحية الأنثروبولوجيا التي وضعها (باربا) هو دراسة سلوك الإنسان من الناحية الثقافية والاجتماعية والايدلوجية ، ولذلك يرى (باربا) أن أهمية دراسة كل من المضمون الاجتماعي والحضاري لمسرح معين "مسألة واضحة ، لكن الواضح أيضا أنه ليس صحيحاً أننا لا يمكن أن نفهم أي شيء عن المسرح لو أننا لم ننظر اليه تحت ضوء مضمونه الاجتماعي والحضاري ..فهو(باربا) يمارس رؤيته الخاصة استنادا الى فكرة تواصل الحضارات وذلك على افتراض .. وجود اساس مشترك بين كافة الحضارات الانسانية ،هناك العديد من أساليب الأداء التي تقدم في أماكن وأوقات مختلفة، ولكن على الرغم من أن كل منها له تقاليده الخاصة به، فإنها تشترك جميعا في المبادئ العامة "(٣٦) . أي إن الحضارات على الرغم من اختلاف حقب تواجدها ، وكذلك الاختلاف في خطابها ، إلا أنها تشترك في مبادئ عامة يتم تمييزها من خلال النصوص المسرحية فمثلاً القرابين التي تقدم للآلهة والطقوس المصاحبة لها من رقصات وطبول واضاحٍ ، وكذلك الصراع الدائم بين الخير والشر وإرادة الإنسان والقضاء والقدر ، فمسرح (باربا) يعمل على الاستفادة من الثقافات المختلفة المستمدة من النصوص لإيصال مشكلات المجتمع الانساني في الوقت الحاضر ، فهو يرى في أن مهنة المسرح " تمنحنا امكانية تغيير انفسنا وبهذا الشكل نغير المجتمع ، أنا لا أعني أننا نفكر في الحفاظ على المجتمع من خلال المسرح . ليس لدينا مزاعم في فضح اناس اخرين ، إنما نعني به هو فضح انفسنا ، في عملنا ثمة مواضيع رئيسة تؤثر فينا تأثيرا حيويا ، قد تسميها جروحاً أو هواجس نستمر على الحفر فيها ، هذا هو ما

يمنح العمل الفني او الاعمال التي تليه تلاحمها الحيوي الاصيل " (٣٧) ، فضلا عن أن (باربا) لا يعتمد على اللغة المنطوقة كأساس للتواصل في عروضه المسرحية ، وذلك لاختلاف اللغات واللهجات في العالم لذلك لا تكون لها القدرة على التواصل او الفهم العالمي، وانما تفهم فقط لمنطقة ما ، لذلك " ان اللغة المسرحية عند باربا تشبه من الناحية الفعلية ذلك الاسلوب الايقونوغرافي الذي اتسمت به الافلام التعبيرية الصامتة المبكرة ، مثل استخدام الايماءات والاوضاع وتعبيرات الوجه التي تشبه القناع ، وهي أشياء تعبر عن فكرة النمط الاصلي ،والتي تحول الانفعالات التلقائية الى حالات خاصة من الخوف والالم او الرغبة " (٣٨) ، ومن العروض المسرحية التي قدمها (باربا) ، والتي عمل على تجميعها من عدة فرضيات نصية وقدمها بعرض مسرحي واحد ، هو عرض (فيراي) " والتي اخذت من أسطورتين الاولى إغريقية عن اميرة ضحت بنفسها لأجل انقاذ زوجها من الموت ، والثانية دانيماركية عن ملك رفضه شعبه ولغرض اعادة الانسجام السياسي والاجتماعي للمملكة يقوم عدد من الجنود برفع جثمانه فوق ايديهم ويلفون به المكان ترميزا لموت الروح ، بفعل القهر الدكتاتوي"(٣٩). شكل (باربا) من خلال هذه الاسطورتين عرضا مسرحيا اشرك فيه الجمهور ،والذي جزء من الحدث ، اذ قام (باربا) في عرضه للمسرحية على " اجلاس الجمهور في صفوف متقابلة بشكل شبه بيضوي مثلث استعارة لسفينة الفايكنك وباحة كنيسة في ان واحد ، قدمت مشاهد المسرحية امام الجمهور وخلفهم ، واستخدمت في العرض عدة اكسسوارات رئيسة هي اولا : (السكين) الذي استخدم لدلالات مختلفة ، فمرة يرمز للسوط ، واخرى يرمز للسيف ، وثالثة هو رشاشة عطور ، وأخرى أداة طقسية مجردة ، ثانيا : (البيضة) – من العاج – استخدمت رمزاً لكرة صولجان ، ومرة اخرة لجمجمة ملك .." (٤٠)، لذلك كان مسرح (باربا) قائماً على التشاركية في العرض المسرحي بين الممثل والجمهور ، فلا يقتصر العرض على الممثل وحده ، بل هو أداء متبادل بينهما، وهو ما يطلق عليه باربا (المقايضة).

عمل المخرج البرازيلي (اوجستو بوال) على خلق مسرح يقوم بالوقوف إلى جانب الطبقات الكادحة والفقيرة في المجتمع البرازيلي ، يقول بوال : "إن النشاط المسرحي هو نوع من النشاط السياسي ، حتى بالنسبة لأولئك الذين يتجنبون الحديث في أعمالهم المسرحية عن المشاكل الأساسية للمجتمعات " (٤١) ، ففرضة النص لدى (بوال) قائمة على على معالجة المشاكل الاجتماعية وأنواع القهر التي تمارس ضد المجتمع، وكذلك القهر الذي تمارسه السلطة بمختلف انواعها ومستوياتها ، وما يترتب على هذا القهر من أضرار فكرية وجسدية ، ولهذا يعدّ مسرح (بوال) "مسرحاً ذا طبيعة مادية (حسية) ، فكل شيء يبدأ بصورة والصورة تتكون من أجساد بشرية ، ويجعل بوال من جسد الممثل المشاهد sbect–actor وسيلة للتعبير الأساسية ويصبح الجسد هو أساس النقوش الفكرية وانواع القهر التي يهدف

بوال مناقشتها من خلال المسرح ، والجسد هو المفهوم الاولي للمضامين الفكرية للصور المترتبة على هذا المفهوم (٤٢). فقد عمل (بوال) على توظيف جسد الممثل من أجل أن يبين أنواع القهر الذي يمارس عليه ، فالجسد له القدرة على أن يكون مؤثراً بالجمهور إضافة إلى اللغة أو الحوار . فضلاً عن ذلك أن مسرح المقهورين يقوم بمناقشة المشاكل التي تواجه الشخصيات في حياتها الاجتماعية مع الجمهور ، لذلك فالجمهور عنصر فعال في العرض المسرحي عند (بوال) ، إذ إن الجمهور في مسرح المقهورين " لا يسلم نفسه للشخصية الدرامية أو (الممثل) ، ليقوم بأداء أو الفكر نيابة عنه ، وإنما العكس هو الصحيح ، فالمتفرج يقوم بنفسه بدور البطولة فيغير مجرى الحدث الدرامي ويقترح الحلول ويناقش احتمالات التغيير (على المستوى الانساني والاجتماعي والسياسي) وباختصار فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة "(٤٣)، لذا فالفرضية النصية عند (بوال) في حالة حركة دائمة وارتجال مستمر ، إذ هو حلقة نقاش بين الممثل والمتفرج .

واعتمد (ريتشارد فورمان) في مسرحه بشكل أساسي على الأداء الحركي للممثل ، فضلاً عن الاعتماد على السنوغرافيا الغرائبية في عروضه ، إذ يقوم أسلوبه المسرحي على الاهتمام ببنائية العرض المسرحي من خلال فرضية نصية قائمة " بشكل انتقائي ، يهدف إلى تعريض المتفرج لمؤثرات سمعية وبصرية متباينة ، فقد كان يستخدم الأصوات البشرية الحية والأصوات المسجلة ممتزجة مع الموسيقى ، بشكل يؤثر على المتفرج وجدانياً ، اعتمد فورمان على نصوص مسرحية قصيرة كتبها بنفسه وتحمل طابعا طقوسيا ، ولا تنهض نصوصه المسرحية على حبكة قصصية ، ولكنه يوجه كل اهتمامه الى رسم صياغات صوتية وصياغات بصرية تخاطب خيال المتفرج" (٤٤) ، إذ يتعامل مع النص المسرحي بحدود ما يمكن أن يقدمه على خشبة المسرح من خلال الحركة والصوت وتشكيل السينوغرافيا ، وهو لا يقدم خطابه الفكري بشكل مباشر ، بل يعمل على مونتاج النص الحركي ليقدم " سيلاً من العناصر التي تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدة مسرحيات أو إلى قصة أو عدة قصص ، ، لكن هذه المسرحيات او القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل ، بل تتدفق في صورة شظايا ، واحداث مبتورة ، وبدايات جديدة وتحولات في المنطق، فالعرض يشير في البداية الى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورموز وحوار ، ... مما يفقد الاحساس بالوحدة "(٤٥)، وتميزت العروض المسرحية التي أخرجها (فورمان) بامتلاكها الحيوية الدائمة ، فهي تنبض بالحياة على طول العرض المسرحي ، ولكن هذه الحياة من وجهة نظره وفكره ، تتميز بالتقطيع والتشتت ومفاجئة الجمهور بالأحداث التي يفترضها النص، إذ " تسهم إلى حد كبير بإقصاء أي تواتر منطقي للأحداث ، يمكن أن يكونه المتلقي للعرض ، وإنما تلك العناصر السينوغرافية تعطي المزيد من حالات التشظي والتبعثر للفكرة ، مضافاً إليها عدد من الممثلين غير

المحترفين حتى يتمكن – برأيه – أن يتخلص من القوالب الأدائية ... ومن ثُمّ قيادة الأداء التمثيلي باتجاه تفريغ الشخصيات المسرحية من عمقها السيكولوجي ، بغية عدم إحداث تأثير عاطفي " (٤٦) ، إن اعتماد (فورمان) على ممثلين غير محترفين أو ممثلين لم يتعمقوا في دراسة المسرح لأدائهم العفوي، فضلاً عن ادائهم النابع من خلفية الشخصية النصية التي يجسدوها لا من مدرسة او اتجاه مسرحي ، فقد عارض (فورمان) كل الاتجاهات المسرحية التي تعمل على إيهام المتفرج بالأحداث وجعله يندمج معها ، وذلك من خلال عدة امور ، إذ " إن الموضوع ليس هو التفكير عقلانيا ، لكن استيعاب العلاقات يجعله بين الصور المتكررة والكلمات التي هي توثيق دراماتيكي لعمليات التفكير الفعلية، ينبغي أن لا يبلّد وعي المشاهد بتأثير سير الصور السهل وبتأثير ايقاع الحركات المنسقة تنسيقاً جميلاً ، بل ينبغي أن يصعد بتأثير فرح اكتشاف تلك الأنماط والعلاقات ، وحتى عندما تفقد الكلمات معانيها ... فان الجمهور يستقبلون ما يقال بشكل شبه واعٍ " (٤٧) ، إن كل شيء في مسرح (فورمان) لا يسير على وفق ما هو متوقع إليه ، فهو يبحث دائماً عن أشياء غير معتاد عليها الجمهور اي فرضية نصية غير ثابتة ، وهذا ما يمكن مشاهدته في مسرحيته (استدعاء كامل) ١٩٧٠ ، اذ " تم التحدث بحوار متقطع مسجلٍ معظمه بدون تغيير في مقامات الصوت ، ولم يتم تدريب المؤدين ، ولم يتم توجيههم لانفعال اني ، وكانت الأثاث والملحقات معلقة من السقف ، وضع (فورمان) نفسه فوق خشبة المسرح حيث أخذ يضغط على أزرار ليحدد العبارات، وظل يجرب عملية التوافق والاداء ببطء وبسرعة ، ويجرب في الصور المبهرة .. حتى يكسر عملية التفسير التقليدية لدى المشاهدين" (٤٨) ، إذ يشعر الجمهور في مسرح (فورمان) ، بأنه جزء من اللعبة المسرحية ، فكل ما يدور من حوله يكشف الكيفية التي يخرج بها (فورمان) عروضه المسرحية ، لا شيء يثير إحساس المتفرج بشكل يجعله يهيم بالأحداث المعروضة ، وهنا تكون الفرضية النصية متخلخلة ومفككة وغير ثابتة تنسجم بشكل او بآخر مع الفضاء التشكيلي للعرض المسرحي .

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسة سابقة تشابه دراسته هذه أو تقاربها ، في مختلف الفهارست التي اطلع عليها سواء في كليات الفنون الجميلة في العراق ، أو عبر شبكة الانترنت.

مؤشرات الاطار النظري

١. تشكل فرضية النص المحرك الاول للفعل الدرامي ولتحديد طبيعة الاداء التمثيلي عبر اسلوبية بناء النص ومذهبه وتحديده لطرق عرض الشخصيات إذا ما توافق مع رأي المخرج .

٢. فرضية نص الكاتب لا تعبر بالضرورة عن جميع آرائه ومشاعره، بل يحكمها النهج الدرامي، فتتناغم الذات في الموضوع وهكذا تبدو الذات وكأنها غائبة .

٣. فرضية النص تتباين بتباين الفكر الذي يركب النص ويرسم مساراته، فهو تارة ينقل حقيقة مجردة وتارة أخرى يستخدم اللغة كقناع يخفي الأفكار أو يعبر عن روحها أو يرمزها

٤. طريقة المخرج في التعامل مع النص هي التي تحدد تأثير وفاعلية النص المسرحي

٥. تباين المخرجون في طروحاتهم وآلية تعاملهم مع النص بين ترجمة أفكار المؤلف أو اعتماد الفكرة فقط ...

٦. فرضية النص تتطابق بشكل تام مع نص العرض وآلية الاداء التمثيلي عندما يقوم بالإخراج المؤلف نفسه ، لذا فهو يقدس النص المسرحي ، ويطالب المخرج بالسير على فكرة المؤلف ، و التركيز على تعليمات النص .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

١. مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من (١٠) عروض مسرحية قدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد حصرها الباحث بما يتماشى مع الحد الزماني للبحث وهي كما يأتي :

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	سنة العرض
١	نون	كاظم النصار	ماجد درندش	٢٠١٥
٢	مكاشفات	غانم حميد	قاسم محمد	٢٠١٦
٣	ستربتيز	علاء قحطان	مخلد راسم	٢٠١٦
٤	يا رب	مصطفى الركابي	علي عبد النبي الزيدي	٢٠١٧
٥	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	اعداد جواد الاسدي	٢٠١٨
٦	ساعة السودة	سنان العزاوي	مثال غازي	٢٠١٩
٧	شباك اوفيليا	مناضل داود	جواد الاسدي	٢٠٢٠
٨	امكنة اسماعيل	ابراهيم حنون	هوشناك وزيري	٢٠٢١
٩	YES GODOT	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٢١
١٠	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	٢٠٢٢

٢. عينة البحث :

تكونت عينة البحث من (٣) عروض مسرحية تم اختيارها بطريقة (قصدية) ، وكما مبين في أدناه :

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	سنة العرض
١	مكاشفات	غانم حميد	قاسم محمد	٢٠١٦
٢	ساعة السودة	سنان العزاوي	مثال غازي	٢٠١٩
٣	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	٢٠٢٢

ويعلل الباحث طريقة اختياره ، بناءً على توافر عدة مسوغات ، يضعها كما يأتي :

١. مشاهدة الباحث لهذه العروض حضورياً ، فضلاً عن توافر نصوصها وتسجيلاتها الفيديوية .
٢. كُتبت عن هذه العروض المسرحية مقالات نقدية اخذت حيزاً في الصحف والمجلات .
٣. ركوز فرضية النص فيها بشكل واضح ومؤثر.
٤. أحدثت جدلاً ونقاشاً فكرياً وجمالياً لدى المتلقي.

٣. منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لتماشيه مع هدف البحث وغاياته .

٤. أداة البحث :

اعتمد الباحث الأدوات الآتية :

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ب- أقراص الـ (CD) للعروض.

ت- المقابلات الشخصية مع المخرجين.

ث- ما كتب عن العروض من نقدٍ في الصحف والمجلات.

٥.تحليل العينة :

- النموذج الأول : مسرحية (مكاشفات) تأليف قاسم محمد ، اخراج غانم حميد ، بغداد - ٢٠١٦

يعتمد نص مسرحية مكاشفات على مبدأ الكولاج التجميعي بين الماضي والحاضر في تشكيل فرضياته النصية وفي التناص بين نصين هما مسرحية "مكاشفات عائشة بنت طلحة" للاديب خالد محيي الدين البرادعي ، مع بعض

مقاطع من مسرحية " ابن جلا " لمحمود تيمور ، خالقا بذلك التثاقف تشكيل نص تاريخي يكشف عن الصراع الأزلي بين ثنائيات الحياة المتضادة كالخير والشر الابيض والاسود لحرب والسلم بزمكانية نصية متحررة من قيود التحديد التاريخي لتلك الزمكانية لينتقل العرض من طابعه التاريخي وتوظيفه للموروث العربي من خلال شخصية الحجاج وطلحة بنت عائشة التي عرت الحجاج من خلال مكاشفاتها له بشكل مباشر عن عيوبه وقسوته واخطائه ومحدودية تفكيره خالقا بذلك حجاجاً جماليا ادى إلى فرضية وجود نفس الشخصيات بأشكال مختلفة في العصر الحديث إذ شملت فرضية نصية مغايرة تجمع ما هو تاريخي بما هو معاصر وهذا ما جعل من الأداء التمثيلي متنوعا مشكلا آلية ادائية تمثيلية مغايرة ولا تتسم بالثبات مما تتطلب ممثلا متمكنا من أدواته التمثيلية فأبدع بتصوير شخصية طلحة بنت عائشة الممثلة شذى سالم وشخصية الحجاج الممثل ميمون الخالدي فخلقا جوا تاريخيا منسجما مع توظيف الحركة والحوار المفخمين وباللغة العربية الفصحى بشكل ساحر محاولين كسر الملل الذي ممكن اني يصيب المتلقي جراء فرضية النص الحوارية من خلال الانتقال بالشخصيات إلى العصر الحديث وبلغة شعبية كوميدية مما خلق عنصر التغريب في الأحداث كاتصالها الهاتفي مع ابو مقداد وتساؤل الحجاج (من وين جابت رقمه ؟)، وكذلك من خلال الأغنية الشعبية الغربية العراق للمطرب الدكتور سعد الحديثي (ولج عرنة ولج خانة يولي وين ربيانه ..) كاسرا بتلك الأغنية أفق التوقع لدى المتلقي كذلك خلقت فرضية النص تحولا في عملية تفكيك الأحداث بين ما هو مجرم وديكتاتور كالحجاج وبين ما هو جمالي وإنساني كشخصية طلحة بنت عائشة مما خلق تصادم في تركيبة الشخصيات الحجاج وسلطته القمعية كقوله (اني ارى رؤوسا قد ينعت وحان قطافها .. واني لصاحبها) وطلحة وقوة شخصيتها وجمالها وهما شكل جمالية في آلية الأداء التمثيلي وتمرحلاتها مع فرضية النص كقول طلحة للمتلقين حاذرو إن الحجاج في كل مكان أن الموت قادم على هيئة انسان ، وهذا ما ادى الى اعتماد المنظومة السردية للاحداث التي انعكست بشكل او بآخر على الاداء وجعله آلياً ومنسجما من الخطابات الصوتية والادائية للممثلين سومت الاداء بجماليات كلاسيكية في قواعدها الدرامية .

كذلك عملت فرضية النص على تجلي قيمة جندرية عليا في تقوية الانثى وجعلها القوة العليا في النص بل مركز النص والعرض ، اذ مثلت كل اصناف الانثى الام والاخت والزوجة والحبيبة ، وهذا ما دفع الى انعكاس تلك الفرضية النصية الجندرية الى خلق آلية اداء تمثيلية تتوائم مع حجم القضية المطروحة فكانت هي سيدة العرض المسرحية والتي تكاشف الحجاج بدكتاتوريته وطغيانه وسوء ادارته ، فكانت اقوى من الرجل المتمثل بالحجاج واكثر منه دهاءً وذكاء.

وهذا ما جعل الاداء التمثيلي والعرض بالكامل خاضعا لفرضية النص ومنطلقاته الفكرية ، فالاداء المنسجم مع التحولات النصية التي برزت من خلال اداء شخصية طلحة بنت عائشة واداء الحجاج جاء متطابق مع فرضية النص واشتغالاته الجمالية .

- **النموذج الثاني : مسرحية (ساعة السودة) ، تأليف مثال غازي ، اخراج سنان العزاوي ، بغداد –٢٠١٩**

ترتحل فرضية النص الى خلق عالم فنطازي يجمع بين الأسطورة والخيال في متن حكائي مروي يجمع بين اللغة العربية الفصحى والعامية محاولا إسقاط تلك الفرضيات الأسطورية في النص على الواقع ما بين سقوط ادم من الجنة إلى الارض وما تبع هذا السقوط من نتائج البحث والتقصي في العالم الجديد حيث فقدَ ادم قدسيته العليا كنموذج لصناعة الإله وبهذا يتحدى النص التابوات على مستوى عال من التجريد جاعلا آدم تجربة تمتد على امتداد التاريخ البشري مما خلق الحرب والصراع والطائفية والخيانة وهذا ما جعل منه يفكر في قتل جنينه في بطن حواء لينهي هذه العذابات متوسلا الرب في الغفران وان يصعد به إلى مكانه الاول لكن دون جدوى فحاول الانتحار لكن حواء تحيله عن ذلك فخلق ادم منها عذرا لخطأه والذي يراه كان بسببها .

وهذا ما افترضه النص حتى بعنوانه ساعة السودة وهي ساعة لقائه بحواء ومطاوعته لها فخلق ازدواجية في اداء شخصية ادم الذي انتقل ما بين الحبيب والزوج والكاره الحاقد وكل ذلك انعكس بشكل أو بآخر على آلية الأداء التمثيلي الذي جسد فيه الممثل يحيا ابراهيم شخصية آدم والممثلة شيماء جعفر شخصية حواء والذي تماهى ادائهما مع فرضيات النص من حيث الحركة والحوار المرمزين والمنسجمين بشكل هرموني مع كل ايماءة ينطق بها الممثل فتشكل علامة مقروءة تحفز الارتهانات الجمالية للعرض المسرحي وترجمته لفرضيات النص بعملية كولاجية ما بين الماضي والحاضر والمستقبل بأسلوب ادائي قريب إلى مخيال المتقلي الجمعي وكذلك منسجما مع التشفير السينوغرافي للمخرج سنان العزاوي الذي تقشف في توظيف الكتل الديكورية معتمدا على دولاب تعدد في الاستخدام فهو غرفة تبديل الملابس وهو السرير تارة و الاسقاط الضوئي للداتا شو تارة اخرى ، وقد اشتغل المخرج على ترجمة فرضية النص السردية في تجلياتها وصراعها من خلال مسرح الصورة والاعتماد الى تلك التقنية الضوئية (الداتا شو) في خلق عالم افتراضي يمتزج جماليا مع واقع العرض في تشكيلاته الصورية السردية مثل السيارة المفخخة التي كشفت النقاب عن فساد السلطة بشكل مرمز .

كذلك ظهر مسرح الصورة جليا في مشهد المجاميع من الرجال والنساء في هذيانهم واعيائهم وفي تصارعهم مع الحياة والتي اضافها المخرج سنان العزاوي منسجمتا مع طرح الفرضية النصية ذات الابعاد الجندرية ودفاعه عن المرأة فكرا

ووجودا ، حيث حاول ان يجعل منها كيانا قويا ، مسقطا عنها الاتهامات المتوارثة في كونها سبب بلاء ادم وسقوطه للارض ، فكانت عونا وسندا له اينما تواجدا .

وقد وظف المخرج كرسيين فقط تعدد استخدامهما من قبل الممثلين مما زاد الق العرض بالكامل من تعدد القراءات والتأويلات والافتراضات لتلك الكتل الديكورية وهذا ما زاد من جهد الممثلين في التعامل مع هذه التكتلات ليكون الأداء ذا تنوع دلالي وتنوع ادائي لا متناهي مع التصرف في الحوارات النصية بما ينسجم مع المتطلبات الاخراجية التي تحقق فكرة النص الاساسية .

وهنا عملت فرضيات النص على تشكيل تأثيرات على مستوى الاخراج وعلى مستوى الأداء الذي بدوره كان ارتكازا لترجمة فرضيات النص متمردا عليها بين الحين والآخر من خلال رؤية المخرج الذي أضاف فرضيته السينوغرافية المعاصرة المنسجمة مع فرضية النص الفكرية والفلسفية والجمالية ، فكان نص العرض منسجما مع نص المؤلف مع بعض الحذف والاضافات في الحوار .

- **النموذج الثالث : مسرحية (ميت مات) ، تأليف واخراج علي عبد النبي الزيدي ، بغداد – ٢٠٢٢**

تعد مسرحية ميت مات تناص جمالي مع مسرحية في انتظار كودو للكاتب (صمويل بكيت) والتي عالجت قضية الانتظار للمخلص أو المنقذ لكن دون جدوى لهذا الانتظار والذي يبين عبيثة الحياة ولا معقوليتها من خلال الحوار المتكرر واللا جدوى منه من حيث العودة إلى نقطة البداية في حبكتها الدائرية وهذه الفرضية النصية أنتجت آلية الأداء التمثيلي المنصهر وفق منطلقاتها وتحولاتها فأكسب الأداء ذلك السكون والثبات بالايقاع واتسم العرض بلغته الشعرية التي اعتاد المؤلف (الزيدي) على إنتاج نصوصه وفق صورها ورمزيتها المبطنة المازجة بين الفصحى والعامية في إنتاج الحوار المسرحي والذي تحدى فيها كل التابوات الدينية بمختلف تصوراتها لهذا المنقذ .

حيث أن أكثر الأديان تتناسخ في فكرة مفادها ظهور المنقذ للبشرية خالقا بذلك تحدي لهذا المنقذ موظفا كلمة مولاي ليعطي هوية اسلامية له مشكلا بذلك ارتحال في الزمن الذي لا يخضع إلى منطق عقلي ولكسب العرض بيئة عراقية أو عربية فقد وظف قبل بداية العرض البخور والذي أعطى طابعا طقسيا للأداء محاولاً عصرنته من خلال المنفاخ في بداية العرض الذي يزيل الغبار عن الشخصيتين وكذلك تنظيفه لهما وسط العرض وليعطي تبريرا حول صنمية المنقذ الذي تحول الى تمثالين يعرضان في بوابة المتحف كنهاية للعرض .

ولهذا يتشكل الصراع في الفرضية النصية على مستوى تلك الشخصيتين فقط وهذا ما اكسب العرض مغايرة في الصراع حيث تكمل الشخصيتين احدهما الاخرى وكل منهما ينظر للآخر على انه كودو او الشخص المنتظر والذي خلق آلية اداء تمثيلية تتسم بتلك العبثية في الطرح ولا معقولية الفكرة المجسدة ، فأنتج اداءً متماهياً مع فكرة النص .

وقد تطابق نص المؤلف مع نص العرض كون المؤلف هو نفسه مخرج العرض فشكلت فرضيات النص ارتكاز العرض المسرحي وبالأخص الأداء التمثيلي الذي جاء منسجما ومتناسقا مع فرضية النص حيث أكسب الأداء آلية اشتغال تتوافق مع منطلقاته العبثية فكان الأداء ساكنا يتمحور حول فكرة الانتظار أساس العرض المسرحي والدور في حلقة مفرغة لا نهاية لها والاعتماد على أداء الممثلين في خلق تلك الطقوسية الادائية فكل منهما ينظر للآخر كونه هو المنتظر أو المنقذ لكن دون أن يعلم أو يعترف بذلك لخلق تساؤل ازلي من هو المنقذ ولماذا هذا الانتظار لتترك الاسئلة مفتوحة أمام المتلقي وليعطي إجابة فلسفية مبطنة بكون المنقذ هو الانسان في ذاته ووجوده فهو يكمن داخل اي شخص يعمل على ذلك الإنقاذ بأفعاله وتصوراته وتفكيره ، وهي فلسفة صوفية جمالية ترى الله هو العاشق والمعشوق ولكن دون رتوش أو تشويه كما في كلمة تدين التي أصبحت تشير إلى شيء سلبي نتيجة التلاعب بجمالية القوانين الإلهية لتحقيق مصالح شخصية لا اكثر وقد أبدع الممثلين في تجسيد تلك الصور النصية بأداء غير متكلف و خاضع لمنظومة فرضية النص والعرض في آن واحد .

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

اولا / النتائج :

١. حددت فرضية النص آلية الاداء التمثيلي بشكل مباشر او غير مباشر من خلال الاسقاطات الفكرية التي يطرحها ذلك النص كما في العروض الثلاثة .
٢. فرضية النص تتطابق بشكل تام مع نص العرض وآلية الاداء التمثيلي عندما يقوم بالإخراج المؤلف نفسه ، لذا فهو يقدس النص المسرحي ، ويطالب المخرج بالسير على فكرة المؤلف ، و التركيز على تعليمات النص كما في عرض (ميت مات) .
٣. تعبر فرضية النص عن محتوى فكري وجمالي يعبر عن مرجعيات المؤلف فتظهر تلك المرجعيات واضحة في نصوصه كما في نصوص العروض الثلاثة والتي اخذت ابعادا تاريخية واجتماعية واسطورية .
٤. تنوعت آلية الاداء التمثيلي بتنوع النصوص في العروض المسرحية رغم اختلاف المخرجين كما في الاداء الساكن في مسرحية ميت مات والاداء التاريخي في مسرحية (مكاشفات) .

٥. فرضية النص تفرض طابعا ادائيا متحولا في العرض الواحد كما في الاداء التاريخي احيانا والمعصرن احيانا اخرى في مسرحية (مكاشفات) ، كذلك تنوع اللغة بين الفصحى والعامية يكسب العرض آلية اداء متحولة كما في المسرحيات الثلاثة .

٦. فرضية النص ترتهن بالعملية الاخراجية في تحقيق ارتهاناتها الجمالية والتي تدعوا المخرج الى التدخل بتلك الفرضيات فيحذف او يضيف من النص بما يتلائم مع فكرته الاخراجية كما في مسرحية ساعة السودة ،وهذا ما ادى الى تنوع الاداء التمثيلي .

٧. فرضية النص تستعير عديداً من التقنيات المسرحية لانتاج خطابها ، كالسرد كما في المسرحيات الثلاثة ، ومسرح الصورة كما في عرض (ساعة السودة) ، والتثاقف كما في مسرحية (مكاشفات) و (ميت مات) ، والحجاج كما في مسرحية (مكاشفات) ، والجندر كما في مسرحية (ساعة السودة) و (مكاشفات) .

ثانيا / الاستنتاجات

١. اتباع المؤلف خط فني معين في كتابة نصوصه انتج فرضية نصية داخل المتن التشكيلي الحكائي انعكست بدورها على الاداء العرض المسرحي والاداء بشكل خاص .

٢. عندما يقوم المؤلف بعملية الاخراج يحقق النص افتراضاته بشكل تام على صعيد العرض وآلية الاداء التمثيلي كون المنتج العلاماتي والفكري هو من ذات المصدر أي المؤلف .

٣. يفرض النص آلية اداء معينة تجعل المخرج في طوعها من خلال طبيعة الكتابة ومحمولاتها الفكرية ، فالموضوعة التاريخية لها آلية ادائية تختلف بدورها عن الاداء الساكن او الا معقول .

٤. تنوع الفرضيات النصية تنتج تنوعا في آليات الاداء التمثيلي ويكون المخرج هو الحد الفاصل في عملية تطويع تلك الفرضيات النصية في العرض والاداء .

٥. تنوع التقنيات المسرحية جزء اساس في عملية تحويل الفرضية النصية الى العرض المسرحي فالسرد والتثاقف والمكاشفات والجندر هي اسقاطات لتلك المحمولات ي الفرضية النصية لإنتاج الخطاب المرئي ، وهذا بدوره شكل آلية اداء تمثيلي تنسجم مع هرمونية وايقاع تلك الفرضيات .

الهوامش

[١]. جميل صليبا : المعجم المسرحي ، ج٢، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص١٤٣ .

[٢]. اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: خليل احمد خليل ، ط٢، المجلد الاول ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١) ، ص٥٧٥.

[٣]. ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩) ، ص١

[٤]. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص٢٧ .

[٥]. احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط١ ، (القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٨) ، ص٧٧.

[٦]. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢، (لبنان : مكتبة لبنان ،٢٠٠٦) ، ص١٤.

[٧]. ينظر / عبد الرزاق الاصفر : المذاهب الادبية لدى الغرب ، (سوريا : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ، ١٨-٢٢

[٨]. ينظر / وليد قصاب : المذاهب الادبية الغربية رؤية فكرية وفنية (بيروت : مؤسسة الرسالة ، ٢٠٠٥) ، ص٤١-٤٤

[٩]. عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل ، (العراق : جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨) ص٥٠-٥١

[١٠]. ينظر / جميل نصيف التكريتي : المذاهب الادبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠) ، ص٢٢٨-٢٣٠ .

[١١]. محمد مفيد الشوباشي : الادب ومذاهبه ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠) ص١٣٠

[١٢]. ينظر / دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦١) ، ص١٣٧-١٣٩

[١٣]. محمد مندور : الادب ومذاهبه ، (مصر : نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٧٤) ،ص١٠٥

[١٤]. ينظر / نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧) ، ص٢٥-٢٩

[١٥]. ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، ط٢، (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ص١٣٥.

[١٦]. عبد القادر القط : من فنون الادب – المسرحية (بيروت : دار النهضة العربية ، ٢٠٠٩) ، ص٢٤٤.

[١٧]. ينظر / رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، بلا ت) ، ص٢٣٣-٢٤١

[١٨]. عبود حسن المهنا واخرون ، اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور ، (عمان : دار المنهجية ، ٢٠١٤) ، ص٦٨.

[١٩]. فرانك .م.هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف نجم واخرون ،(القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠)،ص٢٠٢.

[٢٠]. احمد سلمان عطية ،الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (العراق : مؤسسة دار الصادق ، ٢٠١٢) ، ص٢٧.

[٢١]. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩)، ص٥٨.

[٢٢]. حسين التكمه جي ، نظريات الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١٢)، ص٢٩.

[٢٣]. شكري عبد الوهاب ، الاسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي،(الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ،٢٠٠١) ،ص٧٦.

[٢٤]. احمد شرجي ، سيمولوجيا الممثل ، (بغداد : دار ومكتبة عدنان ، ٢٠١٣)، ص١٤٧.

[٢٥]. احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ،مصدر سابق ، ص٤٠.

[٢٦] احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، مصدر سابق ،ص٤٣.

[٢٧] جاك دي سوشيه ، برتولد برشت ، تر : صياح الجهيم ، (سوريا : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣) ، ص٦٢.

[٢٨] يحيى البشتاوي ، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ،(الاردن : دار الكندي ، ٢٠٠٤) ، ص٢٩.

[٢٩] جميل حمداوي ، الاخراج المسرحي، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٠) ، ص٦١.

[٣٠] محمد بري العلواني ، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية ، ، (دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٣) ، ص٦٤.

[٣١] ماري ان شاربونيير ، علم الجمال في المسرح الحديث، تر: مؤمل مجيد ، (بغداد : دار ميزوبوتاميا ، ٢٠١٣) ، ص١٢٢.

[٣٢] جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، تر: كمال قاسم نادر ، (العراق : وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢)، ص١٧.

[٣٣] جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير، مصدر سابق ، ص٥١.

[٣٤] صارم داخل ، سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي ، في: مجلة كلية التربية الاساسية ، العدد٦٤، جامعة بغداد ، سنة ٢٠١٠ ، ص٥١٣.

[٣٥] عقيل مهدي يوسف ، فكرة الاخراج ، (الشارقة ، دائرة الثقافة والاعلام ،٢٠١١) ، ص٦٠.

[٣٦] مدحت الكاشف ،المسرح والانسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص٧١.

[٣٧] جيمز رووز افنز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر: انعام نجم جابر ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠٠٧) ، ص٢٤٥.

[٣٨] عقيل مهدي يوسف ، فكرة الاخراج، مصدر سابق، ص.٤٣.

[٣٩] سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرح في القرن العشرين، (بغداد : مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون ، ٢٠٠٩)، ص٣١٠.

[٤٠] سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرح في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣١٠.

[٤١] يحيى البشتاوي ، المسرح والقضايا المعاصرة ، (عمان : الاكاديميون للنشر والتوزيع ، ٢٠١١)، ص٢٨٤.

[٤٢] فيليب اوسلاند ، من التمثيل الى العرض – مقولات حول الحداثة وما بعد الحداثة ، تر : سحر فراج ، (القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي ، ٢٠٠٢) ، ص١٤١.

[٤٣] سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت) ، ص١٩٧.

[٤٤] محمود ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩) ، ص١٠٨.

[٤٥] نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر : نهاد صليحة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) ، ص٧٤.

[٤٦] نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، المصدر السابق ، ص١٤٥.

[٤٧] جيمز رووز افنز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، مصدر سابق، ص١٧٣.

[٤٨] كون لينادر وماري لوكهارست ، المرجع في فن الدراما ، تر: محمد رفعت يونس ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرة ، ٢٠٠٦) ، ص٣٦٦.

المصادر والمراجع:

١. ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩) .

٢. احمد سلمان عطية ،الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (العراق : مؤسسة دار الصادق ، ٢٠١٢).

٣. احمد شرجي ، سيمولوجيا الممثل ، (بغداد : دار ومكتبة عدنان ، ٢٠١٣).

٤. احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط١ ، (القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٨) .

٥. اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: خليل احمد خليل ، ط٢، المجلد الاول ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١) .

٦. جاك دي سوشيه ، برتولد برشت ، تر : صياح الجهيم ، (سوريا : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣) .

٧. جميل حمداوي ، الاخراج المسرحي، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٠) .

٨. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) .

٩. _____ : المعجم المسرحي ، ج٢، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) .

١٠. جميل نصيف التكريتي : المذاهب الادبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠) .

١١. جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، تر: كمال قاسم نادر ، (العراق : وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢).

١٢. جيمز رووز افنز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر: انعام نجم جابر ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠٠٧) .

١٣. حسين التكمه جي ، نظريات الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١٢).

١٤. دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦١) .

١٥. رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، بلا ت).

١٦. سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرح في القرن العشرين، (بغداد : مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون ، ٢٠٠٩) .

١٧. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩).

١٨. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت) .

١٩. شكري عبد الوهاب ، الاسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي،(الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ،٢٠٠١) .

٢٠. صارم داخل ، سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي ، في: مجلة كلية التربية الاساسية ، العدد٦٤، جامعة بغداد ، سنة ٢٠١٠ .

٢١. عبد الرزاق الاصفر : المذاهب الادبية لدى الغرب ، (سوريا : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) .

٢٢. عبد القادر القط : من فنون الادب – المسرحية (بيروت : دار النهضة العربية ، ٢٠٠٩) .

٢٣. عبود حسن المهنا واخرون ، اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور ، (عمان : دار المنهجية ، ٢٠١٤) .

٢٤. عقيل مهدي يوسف ، فكرة الاخراج ، (الشارقة ، دائرة الثقافة والاعلام ،٢٠١١) .

٢٥. _____ : نظرات في فن التمثيل ، (العراق : جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨).

٢٦. فرانك .م.هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف نجم واخرون ،(القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠).

٢٧. فيليب اوسلاند ، من التمثيل الى العرض – مقولات حول الحداثة وما بعد الحداثة ، تر : سحر فراج ، (القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي ، ٢٠٠٢) .

٢٨. كون لينادر وماري لوكهارست ، المرجع في فن الدراما ، تر: محمد رفعت يونس ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرة ، ٢٠٠٦) .

٢٩. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢، (لبنان : مكتبة لبنان ،٢٠٠٦) .

٣٠. ماري ان شاربونيير ، علم الجمال في المسرح الحديث، تر: مؤمل مجيد ، (بغداد : دار ميزوبوتاميا ، ٢٠١٣).

٣١. محمد بري العلواني ، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية ، ، (دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٣) .

٣٢. محمد مفيد الشوباشي : الادب ومذاهبه ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠) .

٣٣. محمد مندور : الادب ومذاهبه ، (مصر : نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٧٤) .

٣٤. محمود ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩) .

٣٥. مدحت الكاشف : المسرح والانسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .

٣٦. نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر : نهاد صليحة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .

٣٧. نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧).

٣٨. وليد قصاب : المذاهب الادبية الغربية رؤية فكرية وفنية (بيروت : مؤسسة الرسالة ، ٢٠٠٥) .

٣٩. يحيى البشتاوي : المسرح والقضايا المعاصرة ، (عمان : الاكاديميون للنشر والتوزيع ، ٢٠١١).

٤٠. _____ : المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ،(الاردن : دار الكندي ، ٢٠٠٤).