قراءة في مشهدية الاداء و تطوراته

ليلى محمد

ملخص البحث

تكمن أهمية هذا البحث في دراسة التواجد الحي للممثل عل خشبة المسرح عبرفن الاداء, اذ ان جميع الاتجاهات المسرحية والادبية لم تغفل أهمية أداء الممثل .

لذا فأنه يسلط الضوءعلى تطورات الطبيعة المشهدية في الاداء التمثيلي وما هي تمثلاته في أبرز الاتجاهات المعاصرة.

ينطلق البحث من المحاكات كغريزة انسانية الى أداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة؛ اذ وجدت الباحثة أن ثمة سؤال الاجابة عليه وهو؛هل يعيش الممثل حالة نكوص في أدائه على المسرح, أم أن أداء الممثل يرتبط بالوعي الجمعي للانسان الذي يعاود الظهور في ظروف معينة لدى الممثل؟

حيث تجيب الباحثة في هذا البحث على هذه التساؤلات عبر عرض مشهدية الاداء من خلال أهم الاتجاهات المسرحية.

Abstract

The importance of this research in studying the actor life existence on the stage through the performance art;where as all the literary theatrical dimensions didn't ignore the importance of the actor's performance.

So, it is shed a light on the nature of the scenery in the actor's performance and what its representations in the temporary directions.

The research set off from the imitation as a human instinct to the performance of the actor in post-modernity theater; so the researcher found that there is a question must be answered which is :Is the actor live a regression state in his theatrical performance ,or that the performance of the actor connect with collective conscience of human being which is repeated in certain conditions for the actor?

Here, the researcher answers on these questions through presenting the performance scenery through the most important theatrical dimensions.

المقدمة

تتأتى حيوية فن المسرح وأهميته من تواجد ذلك الكائن الحي المعبر عن الحالات الانفعالية والعاطفية الصوتية والحركية الا وهو)الممثل(،حيث ان المسرح هو فن الاداء الذي يضطلع به الممثل امام المتلقي الان وفي اللحظة الراهنة، وكل ما يصدر عن الممثل من إيماءة او اشارة واعية او غير واعية لها اهمية كبيرة وتأثيراً خاصاً على من يشاهده.

ان الاتجاهات المسرحية والأدبية ايضاً ، تلتقي عند منعطف مهم ذلك هو الصدق في التعبير عن الحياة ، وقد دأبت الاتجاهات الادائية المسرحية الى التطلع نحو نقطة جوهرية اساسية هي الصدق ومقاربة الحياة الواقعية على المسرح و لا نعني هنا استنساخ الواقع كما هو كذلك الذي حدث مع الطبيعية في المسرح ، فكافة الاساليب والنظم الادائية تتكون من منظومة باثة للعلامات والاشارات والايماءات التي يجود بها الواقع الثقافي والاجتماعي لهذا الممثل او ذاك ، حيث ان هدف الممثل المؤدي في المسرح هو المتلقي الذي يعمل جاهداً طوال العرض بهدف الاستحواذ على اهتمامه وانتباهه مما يدعو للتساؤل الآتي :ماهو الاسلوب او التتقنية او النظام الذي يعتمده الممثل في التدريبات المسرحية للوصول الى التفرد والتمييز في العرض المسرحي؟

من هنا تأتي" أهمية "هذا البحث في كونه يسلط الضوء على تطورات الطبيعة المشهدية في الأداء التمثيلي المسرحي ...وما هي تمثلاته في أبرز الأتجاهات المسرحية المعاصرة ، والتي رسمت تباينات معيارية في صياغة شكل المشهدية من خلال مجهودات أبرز المنظرين المسرحيين الذين أشتغلوا في إدامة زخم هذا التطور . ولعل فائدة بحث كهذا تكمن فيما يقدمه للمثل بشكل عام والمخرج وجميع المعنيين في صياغة شكل العرض المسرحي ، رغم أنه لا يتوجه الى الممثل الكلائشي ، بل يستهدف أداء الممثل المجرب الباحث عن الجديد في الاداء المسرحي" كحد موضوعي "للبحث.

لما كانت غريزة المحاكاة (Imitation) غريزة انسانية اساسية فأن بالأمكان رصدها بدءاً من الاطفال ، اذ تقوم المحاكاة عندهم على اللعب والتخيل في آن واحد ، بمعنى ارتباط المحاكاة بالجسم والعقل فالطفل سواءاً بلعبه مع اقرانه او بمفرده فهو يقوم بإبتكار شخصيات وتقليد اخرى بطريقته الخاصة مضيفاً لها من مخيلته صفات او احداث او يضع على لسانها اقوال ومواقف ليعبر من خلالها عن نفسه ومحيطه ، فهو)) حين يلعب وحده يقوم ايضاً بتقمص ادوار مختلفة فيتحدث الى شخصيات وهمية ويشتبك في حوار معها او يتقمص شخصيات عدد من الدمى في وقت واحد ويتحدث بصوتها.[1]))

ان خصوصية المحاكاة يشترك بها جميع البشر كما يرى) ارسطو (في كتابه) فن الشعر (، والمحاكاة اللعبية تعتبر وسيلة من وسائل تعليم الاطفال لما تحققه من توافق بين النشاط الحركي والعقلي ، فمن خلالها يتعلم الطفل مهارات حركية وصوتية للتعبير عن نفسه بهدف تطوير قابلياته الادراكية ، فالطفل في لعبه منفردا او مع اقرانه يبتكر احداثاً قد تمت للواقع بصلة و ربما تكون تلك الاحداث مفترضة ، ثم يصنع شبكة من العلاقات مابين تلك الشخصيات أو الدمى التي يقلدها صوتياً وحركياً ، وربما يستعمل في عملية محاكاته تلك)ثياب،ادوات،عصي(،فهو بذلك يقوم بتأسيس بيئة اللعب التي يبتكرها وذلك بهدف الاستمتاع والوصول الى حالة التلذذ في اللعب التمثيلي.

وعليه فقد وجدت الباحثة أن ثمة سؤال ينبغي للبحث الأجابة عليه وهو في شقين وعلى النحو التالي:

هل الممثل يعيش حالة نكوص في ادائه على المسرح؟

ام ان الاداء المسرحي يرتبط بالوعي الجمعي للانسان ذلك الذي يعاود الظهور في ظروف معينة لدى الممثل؟ يقينا من ادراك الباحثة بان غريزة المحاكاة لا تقتصر على الاطفال فقط،فالانسان البالغ يحاكي الواقع حين مشاهدته لأحداث او اشخاص او حالات قد يتعرض لها في حياته اليومية ، فهو يعيد انتاج تلك المواقف والأحداث مجريا عليها بعض التغييرات الطفيفة والتي يكون سببها ذلك التعاطف السلبي او الايجابي مع المواقف ، اضف الى ذلك ان الانسان عموماً يستخدم الاقنعة المتعددة في حياته اليومية (Mask) ، وحيث ان المحاكاة تنشأ على اللعب والتخييل كما اسلفنا ، فالانسان غالبا يميل مع تقدمه في السن الى اللعب العقلي اكثر من اللعب الحركي ، فمشاهدة العروض المسرحية او الافلام السينمائية يمثل تعبيراً عن غريزة اللعب العقلي لدى الكبار [٢]، لذا فأن البحث يسعى الى حصر أهم التطورات الأدائية التي رافقت المنجز الأبداعي لثلاثة من أهم مفكري الأداء التمثيلي في مراحله الأدائية وتطوراته من منطقة الإيهام الى التجريب في الإيهام ، مما أستدعى

التوقف أولا :عند) دينيس ديديدرو (ذلك المفكر الفرنسي والباحث الذي توجه الى الممثل المسرحي ونظر في ادائه من خلال كتابه) مفارقة حول الممثل (، ثم) ستانسلافسكي (صاحب الطريقة في الأداء الداخلي عند ممثل الواقعية النفسية ، واخيرا من خلال متغيرات اللا إيهام التي عمد إليها) برتولدبريخت (عبر مسرحه التعليمي ثم نظرية المسرح الملحمي وأثر الديالكتيك على أداء الممثل.

العرض

التطورات المشهدية في الأداء التمثيلي

دينيس ديدرو١٧١٣-١٧٨٤

هو اول من تصدى لأداء الممثل المسرحي الكلاسيكي ، ذلك الذي كان سائداً في عصره حيث الممثلون يختصون بأدوار بعينها وكان ادائهم مقنن ومكرر ويرتبط بنجومية الممثل الذي كان جل اهتمامه ان يثير عاصفة من التصفيق بعد القاء الخطب العصماء وهو متوجه الى المشاهدين فأدوار المحبين))لها نسق معين ثابت حركياً وصوتياً، بحيث تثبت تلك النظرات الحالمة ، وارتخاءات الاهداب،والجفون ، وتورد الوجنات،مع اوضاع /وقفات معينة) جستات (لليدين والجسم ، علاوة على المشية،والجلسة .[٣]((لقد اراد) ديدرو (من الممثل ان يتصرف بواقعية الحياة اليومية ، وذلك حيث دعى الى ايجاد الجدار الرابع وعدم التمثيل او التوجه الى المشاهد.ان جدار)ديدرو (الذي امتد الى المشاهد في ذات الوقت قد كان يهدف منه الى تغيير نمطية الممثل وذلك من خلال تأسيس حالة الايهام المسرحي والتي اعتبرت في حينها من اكثر الطروحات المسرحية والادائية ثورية والتي تأثر بها)ستانسلافسكي (فيما بعد ، فالجدار الرابع هو خرسانة وهمية كان) ديدرو (يهدف منها الى حث الممثل المؤدي الى التبني المطلق للشخصية او الدور من اجل التوصل الى حالة الأيهام المسرحي ، فهو يطلب من الممثلين)) ان لا يفكروا في الجمهور اكثر مما لو انه لم يوجد قط].و يقول ديدرو [تخيلوا حائطاً هائلاً عند مقدمة خشبة المسرح ، يفصلكم عن الجمهور ، وتصرفوا وكأن الستار لم يرفع ابداً .[٤]((بمعنى ان ذلك الجدار كان الهدف منه التوحد مع الشخصية والذي كان يراه) ديدرو (عن طريق الجدار العازل عن الجمهور ، ففي البدء طالب الممثل المؤدي التوجه نحو العاطفة والاحساس المطلق بدواخل الشخصية ، بمعنى انه قد اعلى من شأن الاداء العاطفي للممثل بهدف مغايرة الواقع الادائي لممثلي عصره ، ولعل ابرز تطور في مشهدية الأداء عند) ديدرو (هو ما حدث بعد عقد

من السنتين اذ اراد من الممثل ان يحتكم الى العقل والعاطفة في آن معاً ، اذ يرى ان الممثل)) الذي لا يملك سوء العقل والتقدير المحسوب يكون شديد البرودة ، والممثل الذي لا يملك سوى الاثارة والانفعالية يكون سخيفاً .[٥]))

ان اي ممثل يعتمد على احساسه الداخلي بشكل مطلق ، بمعنى انه يستند الى فطرته الانسانية في ترجمة احاسيس الشخصية ، لكن ذلك يجعل ادائه اقرب الى الواقع اليومي اذ ان المتلقي هو الآخر لا يفضل ان يرى الممثل كما لو كان يرى نفسه او صديقه ، حيث ان تلك الاحاسيس مألوفة لديه ، لذلك يلجأ الممثل الى استخدام الايماءة الصوتية والحركية غير المألوفة سعياً الى المغايرة ، ومن ناحية اخرى فإن استخدام الاحساس وحده قد يجعل الممثل يتمادى في انفعالاته وربما يتسبب ذلك في عدم السيطرة على افعاله تلك التي يقتضيها الدور، ـفإن تدفق الانفعال العاطفي يؤدي الى التوتر والتشتت ، بمعنى ان الاعتماد على الاحاسيس وحدها قد يبعد الممثل عن حرية استخدام العقل ، وهنا تأتي اهمية الايماءة الصوتية والحركية ، فهي بأمكانها ان توقف تدفق تلك الانفعالات العاطفية المتصاعدة من جهة ، كما انها تعمل على مغايرة الموقف الادائي من جهة أخرى ، وهنا يلعب ذكاء الممثل دوراً كبيراً في اختياره الايماءة الانسب للشخصية والموقف.

ان الايماءة بإمكانها ان تكشف عن الحالة الداخلية للممثل كما يرى) لابان[٦]، اضف الى ذلك ان الايماءة تعمل على ايجاز وتكثيف المعنى ، فحركة صغيرة او اشارة بسيطة قد توجز الكثير من الجمل ، وذلك يعني ان الايماءة قد تؤدي الى الاقتصاد في التعبير العاطفي ، حيث ان بإمكان الممثل استخدامها كمحطات استراحة عاطفية ـفالاحساس العالي والانفعال المتدفق طوال العرض قد يتسبب في هدر طاقة الممثل العاطفية والعقلية ايضاً في حين تدفع الايماءة بالممثل الى التوجه نحو دواخله او ربما الى الصمت للابتعاد عن الصراخ او المبالغة ، تلك التي يسميها) ديدرو (الانفعالية الشخصية.

وعليه فأن أبرز تطورات مشهدية الأداء عند) ديدرو (يكمن في تلك المساحة الأدائية التي تتصل) بالكلائيشية (ثم تتطور منظومة الأداء الداخلي لتلك الأنساق الإيهامية بأتجاه المغايرة في توضيف وسائل الأداء وآلياته.

قسطنطين سيرجي" ستانسلافسكي١٩٣٨-١٨٦٣ "

يعتبر مؤسس فن التمثيل المسرحي الحديث الذي اسس نظامه (The System) ، ذلك النظام الذي يرى فيه مؤيدوه بأنه طريقة إرشادية تتناسب مع كافة الأشكال المسرحية. ان النظام الذي خرج به) ستانسلافسكي (بعد ممارسة أدائية واخراجية قد كان ثورة على الطبيعية في المسرح ، وذلك من خلال الاتجاه نحو الواقعية النفسية الداخلية للدور او الشخصية وعن طريق) لو السحرية (التي تقود الممثل الى اللاشعور لتجسيد الشخصية و الوصول الى حالة الصدق التي كان يبحث عنها)ستانسلافسكي (عوضاً عن الكليشات الجاهزة .لقد اراد من الممثل التوجه الى)الذاكرة الانفعالية (حيث ان) لو (السحرية تستخدم كمفتاح للغوص في اللاشعور لغرض ابرازه الى السطح و استخدامه في المسرح ، بمعنى ان) لو (هي المعول الذي ينقب في لاشعور الممثل نفسه ليتجلى حركة وصوتاً) انفعالاً (ويطفو الى الواجهة وبذلك يتحول اللاشعور الشخصي للممثل الى شعور للشخصية او الدور والذي يكون مصحوباً بحركات وايماءات واشارات ، فالحركة والايماءة دافعها نفسي) سايكلوجي (ايضاً فالاثارة العاطفية ، ومن خلال الدفع بالتكنيك النفسي تصعد من الحالات الانفعالية والعواطف والتي تظهر على شكل تعبير بدني)حركي (في اداء الشخصية.[٦]لقد عمل) ستانسلافسكي (جاهداً من خلال نظامه على خلق الشخصية بلحم ودم

وذلك بالاعتماد على الممثل ذاته، حيث اصبح الممثل المسرحي مع) ستانسلافسكي (باحثاً عن الشخصية وصانعاً لها من ذاكرته ولا شعوره وصدقه من تصديق نفسه كي يصدقه المشاهد.

إن))الخطوة الاولى التي يبتدىء الممثل فيها،يحيا في دوره حياة روحية،ويحسه احساساً روحياً،وعندما تتم هذه الخطوة،يكاد الدور كله يكون على اتم الاستعداد.[٧]((لقد اصبح الممثل لأول مرة مع) ستانسلافسكي (يتقاسم الاهمية مع المؤلف في ايجاد خصائص الدور،حيث ان ما يقوله المؤلف)النص (يكون ناموساً يتكأ عليه الممثل والمخرج كنقطة انطلاق في البحث والتنقيب،فكل)) ما يخرج من الممثل من مدلولات واشارات انما تنم عن فرديته وما بداخله،فهو يجترها اجتراراً محيطاً اياها بهالة من المنطق المقنع لمن يشاهدها ويراها .فيصبح حينئذ مؤسسها والمرجع الوحيد لها.[٨]))

ان شخصية الانسان عموماً هي نتاج للظروف الاجتماعية على وفق ما يرى) ماركس (، لكن) فرويد (يرى بأن الدوافع اللاشعورية والخبرات اللاارادية المبكرة في الطفولة لها الاثر الكبير على سلوك الفرد وتصرفاته ، والممثل استناداً الى هذين الرأيين عليه ان يختار ما يتناسب و الدور الذي سوف يؤديه وعلى وفق الاحداث في النص المسرحي،بحيث يتوصل الى اهمها تأثيراً من حركات واشارات و ايماءات او نبرة صوتية وايقاع الجمل الملائم من خلال التدريبات المستمرة يقوم بتحويلها مجتذباً اياها من لاشعوره الخاص الى الشعور السطحي بحيث تبدو اقواله وتحركاته وتصرفاته وكأنها غير مصطنعة او ما يسميه) ستانسلافسكي (بالتبني المطلق،لتتمظهر الشخصية امام المتلقي وكأنها لا علاقة لها بالممثل المؤدي.

ان مفارقة مهنة الممثل تقوم على تصديق الكذب ليبدو في العرض اكثر صدقاً وانتماءاً لدوره وليس لشخصيته نفسها.لقد توصل) ستانسلافسكي (ومن خلال خبراته العملية الى ايجاد سبل تقنية ونقاط ارتكاز يعتمدها الممثل ، مثل) لو السحرية ، الظروف المعطاة ،الاهداف، الذاكرة الانفعالية، ماذا لو (وغيرها لتمكين الممثل من الوصول الى حالة الصدق وعدم المبالغة ، وفي المقابل فقد اصبحت الشخصية او الدور مع)ستانسلافسكي (عالماً كاملاً من الانفعالات والحركات والايماءات والاشارات القابلة للتصديق ، حيث ان العمل))على التفاصيل الصغيرة، يؤدي التلقائية في التجسيد،العمل على الشعور من خلال اللاشعور،يولد توافق الفعلين النفسي والعضلي[٩]((، وذلك ما دعى) ستانسلافسكي (الى الاهتمام بالاسترخاء خلال التدريبات المستمرة والتخلص من التوتر اليومي ، فالاسترخاء لا يفيد منه الممثل لجسمه وعضلاته فقط ، بل انه مهم حتى لصوته وتحسين عملية التنفس والالقاء ايضاً.

كان للحربين العالمية الاولى والثانية اثراً كبيراً على الفرد نتيجة ما طرأ من تغييرات اقتصادية واجتماعية وانقسام المجتمعات وخصوصاً في اوروبا الى مجتمعات رأسمالية واشتراكية مما استوجب تغيراً مسرحياً يتوافق مع ضرورات المجتمع الجديد ، حيث صار ينظر الى الواقعية في المسرح بأنها لا تعبر عن الواقع الاجتماعي المعاش للانسان وانكساراته،وذلك ما دعى العديد من المجددين في المسرح الى البحث عن اشكال مسرحية تتوافق وذلك التغير وكان من هؤلاء) ما يرهولد، كريج، ابيا، بسكاتور، راينهارت، ارتوبرخت (واخرين.

برتولد برخت١٩٥٦-١٨٩٨

اتخذ) برخت (منهجاً ادائياً مخالفاً تماماً لـ)ستانسلافسكي (حين اعتمد)اللاايهام (في مسرحه ، فممثل)برخت (هو الممثل نفسه والدور في آن معاً ، حيث ان عنصر التغريب الذي رفعه) برخت (شعاراً لمسرحه امتد بالضرورة الى الممثل في مسرحه ليقدم الدور الواحد او ربما ادوار عدة بحيادية تامة وذلك من خلال الانتقال ما

بين شخصية الممثل نفسه والدور الذي يقوم به ، بمعنى ان الممثل مع) برخت (وبهدف المحافظة على عنصر التغريب يسعى الى تقطيع دوره امام المتلقي فهو قد يؤدي الدور و يعود الى شخصيته وبعد ان يقدم دور اخر يعود الى دوره الاول وليس الى شخصيته وذلك يحدث بلاايهام وامام المتلقي مباشرة فهذه الانتقالات بدءاً يحتمها النص البرختي الذي يعمل عليه) برخت (بنفسه في الغالب واثناء التدريبات وبمساعدة كافة المشاركين .ان عملية تقطيع الدور او الادوار إحدى الوسائل التي قصد منها عدم السماح للمتلقي في الوصول الى حالة الايهام المسرحي والذي ربما لم يستطع) برخت (نفسه التخلص منها في بعض عروضه ، لكننا نرى ان عملية الاداء في المسرح الملحمي ومن خلال خبرتنا الشخصية وغالباً ما ينجح الممثل في الوصول الى عنصر التغريب سواء أكان ذلك بسبب تعددية الادوار او بمساعدة المخرج من خلال استخدام وسائل تقنية كالموسيقى او الضوء او المفردة الاكسسوارية او الغناء ، فالممثل بعد ان يقدم دوراً في مشهد ما ثم يتحول الى شخصيته ذاتها ليقول رأيه فيما تفعله او تقوله تلك الشخصية التي قدمها منذ لحظات او ربما يوقفه زميل له للتعليق على ما حدث فهو بذلك الانتقال من الدور الى شخصيته الى ملاحظة زميله يعمل بالضرورة على عدم التواصل مع الحالة الانفعالية للمشهد الذي يقدم ، بمعنى ان الممثل يكتفي بجزء من الايهام وليس الايهام المطلق، فمسرح) برخت (يقوم على تجزئة الاحداث وهو يضخها كجرعات مشهدية متناوبة ، حيث تأثر بطروحات) ايزنشتاين (في المونتاج ، كما ان الممثل يستخدم ايضاً جزء من ملابس الشخصية او الديكور حيث ان هذه الاجزاء تتجمع في عقل المتلقي ليتم تركيبها لأن هدف (برخت) لا ان يتعاطف المتلقي مع الممثل وصولاً الى التطهير بل عليه ان يفكر حينما يرى . ان اداء الممثل مع (برخت) كان الهدف منه تقديم وعرض الدور ولذلك يستخدم الممثل أحيانا عبارة) قال ، قالت [١٠](قبل بداية الحوار او ربما يعرف دوره فيسميه كي يسمح للمتلقي ان يتأمل ويفكر .ترى) الباحثة (ان مجددي المسرح كافة وعلى اختلاف اساليبهم واهدافهم من مثل) برخت،كروتوفسكي،بروك،بوال (وغيرهم قد اعتمدوا نظام)ستانسلافسكي (منطلقاً للعمل مع الممثل، لكنهم في مرحلة معينة يبدؤون بالابتعاد او المجاورة مع هذاالنظام، حيث يؤكد) برخت (بأن التماهي او التقمص للدور وسيلة من وسائل الملاحظة المفيدة والناجعة شريطة استخدامها في التدريبات وليس العرض[١١]، فأغلب المجددين في الاداء المسرحي ابتعدوا عن الملفوظ واتجهوا نحو الحركة والايماءة ،))فالموقف الجسدي) الفيزيقي (ونغمة الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالايماء الاجتماعي[١٢]((، فالايماءة اياً كان نوعها في المسرح الملحمي تشير الى فئة او طبقة او دين او مجموعة وهي في ذات الوقت لا تؤكد صفة الشخصية بل تدلل على نقيض الصفة ، مثل ايماءة البخيل حين يريد ان يؤكد كرمه او الكاذب حين يشير الى صدقة ، بمعنى ان الايماءة تشير الى نقيض الصفة الغالبة في الدور.

ان الممثل مع اسلوب) برخت (يداوم على التقطيع في مشاعره وهذه عملية صعبة وتحتاج الى الكثير من المران والتدريب،حيث ان الطبيعة الانسانية للممثل تميل نحو اكتمال الفعل العاطفي او الحركي ولكون (برخت) نفسه كان واعياً لهذه الحقيقة الانسانية لذلك كان يستعين بملحقات العرض الاخرى كهدف من اهدافه في مسرحه الملحمي،ذاك الهدف الذي يخص الممثل ذاته ليمنعه من التصعيد العاطفي مثل(الضوء،الصوت،الغناء،اليافطة) وغيرها.

ان الممثل مع) برخت (ينقسم الى ثلاثة ادوار في آن معاً عند ادائه لشخصية واحدة، فالدور الاول يؤدي فيه شخصية كما هو في حياته بصوته وحركته و ربما بملبسه ايضاً ، ثم يتحول الى اداء دور ما مغيراً من حركته وصوته وزيه وذلك قد يحدث امام المتلقي، وعند مرحلة معينة من الفعل وقبل الوصول الى حالة

الايهام المطلق يتوقف الممثل لينتقل الى التعليق على ماحدث للحالة او الموقف او ربما يعلق زميل له ، وفي هذه الحالة هو يتخذ موقف المتلقي من خلال تعليقه على الموقف او الحادثة لأنه في حالة التعليق ليس هو الشخصية ولاهو الممثل ذاته ـبل انه في الدور الثالث يمثل عقل المتلقي او ما يجب ان يفكر به
او يقوله المتلقي نفسه من خلال ما عرض امامه وعليه فيمكن فرز المناطق الأدائية للمثل على النحو الأتي:

١. الممثل يمثل ذاته = عقل
٢. الممثل يؤدي دور = عاطفة + عقل
٣. الممثل ينوب عن المتلقي = عقل

ان هذه الاوالية تتكرر طوال العرض ومع غالبية الممثلين لدى) برخت (حيث الممثل الواحد يؤدي اكثر من دور والتي تعتبر تحدياً كبيراً للممثل،ومما يلحظ من التقسيمات الثلاثة انفة الذكر، بأن العقل يشتغل فيها اكثر من العاطفة ، لذا فالممثل بحاجة الى تقنية ادائية للتغلغل والتحول والتوقف من تقسيم الى آخر من الأقسام الثلاثة في اعلاه وليس في ادواره التي يؤديها فقط . ان الممثل مع)برخت (لا يتقمص ولا يتبنى الحالة العاطفية للدور بل عليه ان يتقن هذه المشاعر ويتمكن من تقنينها صوتاً وحركة كما تقول) فايغل**(فصوت الممثل يجب ان يكون غير عاطفي لكنه يحمل طابع الحزن والدهشة.[١٣]

ان الممثل والممثلة مع) برخت (قد يتجاوز حدود جنسه)ذكر،انثى(، فبسبب تعددية الادوار التي يقوم بها بإمكان الممثل الرجل ان يؤدي دور إمرأة والعكس صحيح ، وذلك مايسمح بتوسيع دائرة الاداء للممثل والممثلة للدخول في تجربة جديدة في الاداء قل ما يسمح بها العرض الايهامي وان توفرت تلك الفرصة فبحكم الضرورات النصية وليس لحاجة ادائية،وذلك يعني بأن مساحة اللعب المسرحي بالنسبة لأداء الممثل مع) برخت (قد تصبح مساحة اكبر وربما امتع ايضاً ، اضافة الى كونها تحدياً لقدرات الممثل او الممثلة.

ان مسرح) برخت (يقوم على مسخ الايهام المسرحي وتحطيمه عامداً ليحل محله الاغتراب او التغريب، فهو يمثل سلخاً للقناع اليومي)) او الالفة عن الوجود وتعرية الوجه الرأسمالي القبيح للحضارة الغربية الحديثة، وفضح حالة الاغتراب،واللاتواصل ما بين الانا والاخر التي يعيشها انسان هذه الحضارة الحديثة [١٤]((، وان هذا الاغتراب ينسحب على الممثل نفسه وعلى دوره ايضاً، فالديالكتيك في الاداء يتمظهر ما بين تعدد الدور الذي يلعبه الممثل والذي اشرنا اليه في التقسيمات الثلاث التي يتنقل بها ومن خلالها فتارة يعبر عن نفسه وتارة اخرى يؤدي الدور واخرى يأخذ دور المتلقي فهذه الثلاثية تمثل جدلاً ما بين ثلاثة اداءات رئيسة وليست الادوار التي يؤديها الممثل ، بمعنى ان الديالكتيك يصبح مع) برخت (وعاءاً يغلف تقنية الممثل وشخصيته ذاتها وليس دوره فقط.

ان الاختلاف بين المسرح الايهامي) ستانسلافسكي (والمسرح الملحمي) اللاإيهامي (يفرد مساحة ادائية واسعة للممثل متجاوزاً شخصيته ذاتها ودوره ايضاً في عودة ارتدادية الى جذور المسرح الا وهو المسرح الاغريقي ، وذلك بسبب تباين الاهداف ما بين المسرح الايهامي والملحمي ،وكما لو كان الممثليتنقل ما بين شخصيته و دوره الذي يؤديه ودوره الذي يعلق على الاحداث وكأنة أحد افراد الجوقة الاغريقية)الكورس.(

ان الاختلاف)) بين بريخت وستانسلافسكي يتجلى اساساً لا في اسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى الى تحقيقه فهو في حالة بريخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستنسلافسكي هدف عاطفي تطهيري[١٥]((، بمعنى ان تباين الاهداف في النوعين المسرحيين لم يغير من طبيعة الاداء للممثل ، بل انه ساهم في

اجراء تحوير على التقنية الادائية للممثل، فالتقمص مع) برخت (موجود ومعمول به وخصوصاً في التدريبات المسرحية لكن في العرض يجب ان يصل الى مستوى ادنى من الاداء مع) النظام.(

لقد تميز القرن الماضي بالتجديد والتجريب والبحث المسرحي على يد العديد من مجددي المسرح،وكان حصيلة ذلك الاهتمام هو التوجه نحو المؤدي والمتلقي ، وقد اولى) برخت (اهتماماً خاصاً بعمل الممثل ولم يكن ذلك الاهتمام تنظيرياً وكما فعل) ارتو (في موضوعة) القسوة (على اهميتها ، بل ان اهتمام) برخت (كما)مايرهولد (بالرغم من اختلاف الاسلوبين ما بينهما ، فقد توجها الى المؤدي والمتلقي توجهاً عملياً مما نتج عنه اهتماماً بالاسلوب الادائي للممثل.

اتخذ) برخت (من) الجست (اداة للوصول الى هدف المسرح الملحمي ووسيلة من وسائله، فكلمة (Gestus)كلمة لاتينية تتقارب))من مفهوم الفعل الفيزيولوجي،وتعني العلاقة الحياتية الاجتماعية القائمة بين الناس،والمعبر عنها بالايماءة ،اللغة،الحركة،الاسلوب[١٦]((،والجست في هذه الحالة يقترب كثيراً من الاداء الحركي الأيماءي والاشاري والصوتي لدى الممثل ، حيث ان بإمكانه ان يتخذها مفتاحاً للتعبير عن الدور طبقياً او سياسياً او اجتماعياً بل وربما جنسانياً للكشف عن السلوك الانساني ذلك الذي يسميه) برخت) (الطبع (، بمعنى ان الممثل يضع الايماءة بين مزدوجين بهدف توجيه عقل المتلقي اليها تلك الايماءة التي باتت مألوفة في حياته بحيث يراها وكأنه يشاهدها لأول مرة ، فالايماءة مع) برخت (ليست فقط عرفاً اجتماعياً بل بإمكانها ان تؤشر على حالة التناقض في طباع الدور الذي يؤدى ، فالدكتاتور يكشف عن هلعه بأيماءة والتابع يظهر انتمائه لسيدة عن طريق الايماءة والممثل من خلال بحثه يتوصل الى ايماءات اشارية ، حركية، صوتية ليعرض النموذج الذي يسعى الى ايجاده مع) برخت (،)) فالايماءات ليست اسلوباً وانما مجموعة من اهداف يجب انجازها على اية صورة وبأية وسيلة تتلائم وتتواكب مع هذه الرسالة[١٧]((، والايماءة قد يؤديها الممثل في الدور ، وربما يومىء بها على ذلك الدور الذي قدمه في المشهد او ربما يستخدمها مؤشراً بها على زميله الذي قام بمشهد ، بمعنى ان الايماءة ربما تستخدم من قبل الممثل حينما يتخذ دور المتلقي ليعلق على الاحداث ، فهي تشتغل في))كشف السلوك الانساني،داخل المجموعات.والايماءة هي مصدر ولادة الديالكتيك في المسرح الملحمي.[١٨]((

ان الايماءة عند) برخت (لا تستند الى البعد النفسي للشخصية بل هي مؤشر على فئة او طائفة او طبقة وهي نظام سلوكي) طبع (فعلى الممثل ان يؤديها بجودة وتقنية عالية وكأنما يضعها في دائرة حمراء ويقول انظر الى هذا ايها المتلقي ، وحيث ان الممثل مع) برخت (يمر في ثلاثية التقسيمات المشار اليها ففي كل دور قد يستخدم ايماءات مختلفة اضافة الى تعددية الادوار التي يقوم بها في المسرحية وهنا تنعكس العملية الجدلية على اداء الممثل،بمعنى ان الممثل في ادائه عليه ان يرفع بدءاً شعار الجدل الادائي مع اسلوب) برخت.(

في دراستنا لأداء الممثل في المونودراما متعددة الشخصيات [١٩]قد اشرنا على منطقة ادائية مميزة يمر بها الممثل عند الانتقال من الشخصية الرئيسة–ان وجدت في النص –وتقديمه لشخصية اخرى،وحيث ان الممثل يؤدي بمفرده في المسرحية المونودرامية فهو ومن خلال السرد الحكائي يتنقل ما بين شخصيات متعددة ومختلفة طبقياً ، جنسانياً وربما سياسياً وعلى وفق اشتراطات النص المونودرامي ، وربما يؤدي بشخصيته ذاتها ويدور مابين شخصيات اخرى ، وقد توصلنا الى ان الممثل بإمكانه ان يتقمص شخصية واحدة ويقدم باقي الشخصيات ، وقد وجدنا بأن الممثل حين تحوله من شخصية الى غيرها فهو يتوقف لثواني عدة استعداداً لتقديم الشخصية التالية ، وقد يستخدم) اكسسوار،ضوء،موسيقى (بهدف التحول الى تلك الشخصية ، مثل:

- الممثل يؤدي شخصية رجل مسن = تقمص) ستانسلافسكي(
- الممثل يستعد للتحول الى شخصية اخرى =لا تمثيل
- الممثل يقدم شخصية) فتاة = (تقديم) برخت.(

ان الرقم (٢) هي منطقة اداء خالية واستعداد لتقديم الدور القادم ، بمعنى انها منطقة انطلاق بإتجاه التحويل الجمالي في هوية الأداء وقد اطلقنا على هذه الفترة الوجيزة من الاداء بـ)منطقة الصفر الادائية (وقد كان اختيارنا للرقم) صفر (بإعتبار ان تلك المنطقة خالية من اي اداء عاطفي داخلي او خارجي ، فهي منطقة عقلية بحتة لا تنتمي الى اي من الشخصيات التي سوف يؤديها الممثل في المونودراما،كما انها لا تمت بصلة الى شخصية الممثل ذاته او الممثلة ، فهي منطقة استعدادية تقنية وايضاً لا تمت بصلة الى منطقة الاستعداد والرجوع الى الخلف قبل الحركة تلك التي قال عنها) باربا (، فعنده هي منطقة متحركة الى الخلف.

لقد وجدنا ان) منطقة الصفر الأدائية (والتي =رقم (٢) منطقة مهمة جداً للتحول من شخصية الى اخرى في المونودراما ، واذا ما تجاوزها الممثل ولم يحددها تصبح مهمة المتلقي شاقة ومشوشة في الفهم والتعرف عند البدء في تقديم الشخصية او الخروج منها ، وحيث ان الممثل في المسرحية المونودرامية يستخدم) النظام (و)الاسلوب (، بمعنى ان الممثل يجب ان يكون على معرفة بنظام) ستانسلافسكي (واسلوب)برخت (في الاداء معرفة مستفيضة وعميقة لأنه احوج ما يكون اليهما .لذا نرى بأن الممثل في المسرح الملحمي بحاجة الى تحديد هذه المنطقة) الصفرية .(وذلك لأن متوالية الاداء والتنقل في الادوار على وفق التصنيف الذي سبق ذكره في الثلاثية المناطقية للأداء يحتم الفرز والتحديد ، حيث ان هذه المنطقة لا توفر فقط الفهم وعدم الخلط بالنسبة للمتلقي ، بل انها تعمل كمحفز للممثل ذاته من اجل التحديد وعدم انزياح او سيلان دور لاخر ، واذا ما تمكن الممثل من تحديدها وفرزها ، فإن) منطقة الصفر الادائية (سوف تسهل عليه عملية الدخول والخروج من حالة الى اخرى.

ان الممثل يعتمد على موهبته الفردية التي هي تطوير شخصي او محيطي او ربما ظرفي لفطرته الانسانية المشتركة تلك التي تحدثنا عنها في الصفحات الاولى من البحث الا وهي فطرة المحاكاة البشرية ثم يأتي دور الدراسة والتعلم والدربة الذي يعمل على صقل الموهبة الفردية وتحديثها ، إضافة الى المعرفة الاطلاعية النظرية والعملية وذلك مايجعله على دراية بالاساليب والنظم الادائية بهدف استخدامها في اداء اي نوع مسرحي للوصول الى الدهشة ، فالتعارض مابين الاسلوب التقمصي/العاطفي او مايسميه)برخت(اسلوب المعاناة والذي يعني به نظام)ستانسلافسكي (لا يصادر اداء الممثل في الاسلوب التقديمي الخاص بـ) برخت (فهو يمثل صراعاً لأتجاهين متباينين وبحسب طبيعية العرض المسرحي وطريقة فهم الممثل لدوره/أدواره ، بغية الوصول الى)نص الممثل [٢٠](كما يرى)برخت .(

ان التباين والتزاوج بين اكثر من اسلوب او طريقة ادائية يمنح مهمة الممثل) ادائه (خصوصية وأهمية وتجديد للوصول الى حالة الدهشة على المسرح.

الخاتمة

١. بحث) ديدرو (عن ممثل يؤدي بعاطفته وعقله في آن واحد ، أي أن هناك ثمة تشاركية بين ما هو عقلي وما هو وجداني.
٢. اعتمد) ستانسلافسكي (على لاشعور الممثل للوصول الى شعور الشخصية المسرحية وجنح صوب الواقعية النفسية تساوقا مع متغيرات التطور العلمي الذي رافق تجربته المسرحية.
٣. الايماءة عند) ستانسلافسكي (ايجاز للحالة الإنفعالية الداخلية لدى الممثل/الشخصية
٤. توسعت واتضحت ابعاد الشخصية مع) ستانسلافسكي (، كما قدم كشفا تدريبيا ومنهجيا في عمل الممثل على الدور والشخصية ، مبتعدا بذلك عما وصلت اليه التطورات من بعده في التعالق بين الجدلي خارج إطار) ذات -موضوع.(
٥. اقتربت اهمية الممثل من أهمية المؤلف لدى) ستانسلافسكي (، فيما يماثل دراماتورجيا الأداء التمثيلي في مرحلة ما قبل الإخراج.
٦. تغرب الممثل عند) برخت (عن ذاته وادواره وذلك عن طريق التناوب ما بين) اناه،دوره و دور المحكم.(
٧. تسبب طابع التغريب الادائي في توسيع مساحة الادوار الادائية فلسفياً وادائياً من خلال ممارسة اللعب المسرحي ، ففسح المجال واسعا أمام نوع من اللعب الأدائي المفتوح على مناطق الفطرة والتلقائية بقصدية منظمة.
٨. امتد الدياليكتيك عند) برخت (الى الممثل ليتحول الى جدل ادائي ، جدل ذاتي هو جدل الأنا الوظيفي والأنا الآخر في إطار الممثل.
٩. ممثل) برخت (بحكم تنقله مابين مناطقيات أداء مختلفة) ممثل ، دور ، تعليق ، ادوار أخرى (فهو بحاجة دائما الى منطقة العزل الأدائي أي) منطقة الصفر الادائية (بغية تحقيق الفرز ورسم المحددات الأفتراضية للأداء.
١٠. لما كان الممثل يهدف الى تحقيق الإدهاش والمتعة الجمالية فأنه بحاجة دائمة الى خلق المزاوجة والتوليف مابين اكثر من اسلوب او طريقة في الاداء المسرحي.

المصادر

٤. هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ،تر،نهاد صليحة ، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(٢١)،٢٠٠١،ص.٩٢
٥. ويلسون،جلين،سيكولوجية فنون الاداء،تر،شاكر عبد الحميد،)الكويت:(المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠٠، ص.٤٩
٦. سعد صالح،الأنا-الآخر)ازدواجية الفن التمثيلي،الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠١،ص.١٦٠
٧. ديور،ادوين،فن التمثيل من الافاق والاعماق،تر،مركز اللغات والترجمة،وحدة الاصدار،مسرح (٢٧) ،القاهرة١٩٩٨:،ج٢،ص.١١١

٨. المصدر نفسه،ص.١١٢

٩.)*لابان(رودلفلابان (١٩٥٨-١٨٧٩) مخرج رقص وراقص الماني اسس منهجاً خاصاً به يرتكز على تحليل وتركيب الحركة وتنظيمها وتنويطها ،عمل مخرجاً لمدرسة الرقص في)برلين(، بعد ان حُظرت اعماله سافر الى) فرنسا،لندن (واسس مدرسة للرقص في واقام العديد من الورش في الفرق والمدارس والمصانع ، واستعانت به)جوان ليتلوود (مديرة ومؤسسة فرقة) الورشة (للمسرح في بريطانيا

١٠. ينظر:كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي -مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر، امين حسين ، الرباط، مركز اللغات -اكاديمية الفنون القاهرة١٩٩٧:، ص.٥٧

١١. ستانسلافسكي ، حياتي في الفن ،تر، دريني خشبة، منشورات الشرق، القاهرة):د.ت(،ج٢،ص.٤٧٩

١٢. كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي، مصدر سابق،ص.٦٣

١٣. شرجي، أحمد، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، افكار للدراسات والنشر، سوريا):دمشق(،ط١،٢٠١٣،ص.١٤٧

١٤. ينظر:ايفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتربروك ،تر، فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(٢٠) ، س٢٠٠٠،ص.١١٠

١٥. ينظر :برخت، برتولد، الاورجانون الصغير، نظرية برتولد برخت في المسرح الملحمي، تر، فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح(١٨)،١٩٩٨، ص.٥٦

١٦. المصدر نفسه،ص.٦١

١٧. **هيلينا فايغل،ممثلة المانية وزوجة)برخت (شاركت في اهم اعماله المسرحية واهم ادوراها مسرحية)الأم شجاعة (استلمت ادارة مسرح بارلين انسامبل بعد وفاة) برخت.(

١٨. ينظر :مارتن، جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحديث ،تر، محمدالجندي، مركز اللغات – أكاديمية الفنون،القاهرة٢٠٠٢:،ص.٥٧-٥٦

١٩. سعد صالح، الانا-الآخر، مصدر سابق،ص.١٧٠

٢٠. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، مصدر سابق،ص.١٢٤

٢١. سورينا، تمارا، ستانسلافسكي وبرخت، تر، ضيف الله مراد، منشورات، وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية)دمشق١٩٩٤:(،ص.٣٩

٢٢. كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي، مصدر سابق،ص.١٥١

٢٣. شرجي، احمد، سيميولوجيا الممثل، مصدر سابق،ص.١٧٣

٢٤. محمد علي ، ليلى، اداء الممثل في مونودراما المسرح العراقي، رسالة ماجستير -تمثيل مسرحي مقدمة الى جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،.٢٠٠٤