المرجعيـات المعرفيـــــة للمخيلة الاخراجية ونمذجة اداء الممثل المسرحـــــــي

سهى طه سالم..... رحمن عبدالحسين فاضل

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملخـص البحـث

تحدد هذا البحث بدراسة (**المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية ونمذجة اداء الممثل المسرحي**) متناولاً نموذج مسرحي عراقي ، إذ أنطلق البحث من الأهمية البالغة للمخيلة الاخراجية بوصفها المنطلق الاساس لبلورة الرؤية الاخراجية على وفق مرجعياتها المعرفية في خلق نموذج ادائي رصين مبني على الاسس الجمالية والفكرية والتقنية ، كما يساهم في تشكيل العرض المسرحي بوصفه اطارا فنيا يقدم العرض في نسيج واحد موحد .

إذ أراد البحث من أن يصل عبر مشكلة البحث الذي تمثل في السؤال عن : ماهية نمذجة الاداء التمثيلي المسرحي على وفق المرجعيات المعرفية لمخيلة المخرج المسرحي وهل كانت ذات ارتباط بالمناهج والاتجاهات والاساليب العلمية ام انها كانت ذات مرجعيات عشوائية ذاتية ؟ ولهذا صيغ البحث تحت عنوان (المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية ونمذجة اداء الممثل) .

و قد تضمن هذا البحث: -

على الإطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات، إذ برزت أهمية البحث وتركزت في كونه يمثل صياغة فنية تفيد المخرجين والممثلين المسرحيين على حد سواء كما تفيد الدارسين في حقل الفنون المسرحية من كليات ومعاهد الفنون الجميلة ولكون البحث في هذا المضمار يشكل دراسة منهجية وعلمية ، لذا لازالت الحاجة قائمة اليه كون الممثل والمخرج عاملين اساسيين في اظهار المنجز الابداعي المسرحي .. كما انه يفيد الدارسين والعاملين في حقول الفن بشكل عام و المسرحيين بشكل خاص ويمكن تعميمها في المناهج الدراسية الحديثة مستقبلا .

كما حدد الباحث حدود بحثه بالحدود الزمانية وهي عرض مسرحي عراقي قدم عام 2016 ، اما الحدود المكانية : فكانت مسارح بغداد ، وحدود الموضوع :هي البحث عن المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية ونمذجة اداء الممثل المسرحي .

أما الإطار النظري والدراسات السابقة والذي أشتمل على مبحثين وعلى النحو الآتي: -

المبحث الأول: ـ المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية .

المبحث الثاني: ـ النمذجة والتعميم في أساليب الممثل المسرحي .

كما أشتمل هذا الفصل على أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة .

و تضمنت إجراءات البحث الذي أحتوى على مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج وأداة البحث فضلاً عن تحليل العينة.

ثم النتائج، إذ خلص الباحث إلى بعض النتائج التي أسفر عنها التحليل ومنها: -

1 ـ شكلت المرجعية المعرفية للمخيلة الاخراجية مرتكزا تنطلق عبره جميع الاشتغالات السمعية والبصرية لبناء اداء نموذجي يخلو من الارتجال نحو تقنين عمل الممثل على وفق فرضيات العرض المسرحي (يارب) .

2 ـ اتسم اداء الممثلين بإيقاع متباطئ مشحون باشتغالات سمعية وبصرية كما في المشهد الاول / المستوى الاول (الام) ، وفي مشاهد المرضة / موسى ، ومشاهد العصا / موسى .

3 ـ ان النمذجة والتعميم يظهران بنسب متفاوتة في الاداء التمثيلي للشخصيات ، غير ان النمذجة هي السمة الغالبة في اداء الممثلة / الام ، على عكس الممثل / موسى ، الذي اظهر تعميما في اداءه للمستوى الاول .

كما أحتوى هذا الفصل على الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث :

تعد المرجعيات المعرفية واحدة من المرتكزات التي تنطلق منها فضاءات العرض المسرحي بالتشكل على وفق بنيات وتكوينات جمالية وفنية وتقنية وفكرية ، كما ان لتلك المرجعيات اشكالا ومضامين مختلفة تنتمي الى تيارات ومذاهب واتجاهات واساليب فنية وادبية وحتى علمية تحولت عبر توظيفاتها داخل منظومة العرض المسرحي .

وتاريخ المسرح عبر العصور زاخر بتجارب مسرحية كثيرة قدمت عروضا مسرحية تنوعن ما بين العرض التقديمي والتمثيلي ، اذ ان تقديم تلك العروض شابها بعض الاشكالات منها عدم احتواء الفاصل المعرفي ما بين المادة والفضاء على وفق اتجاهات العرض فنيا مما شوش على المتلقي سهولة استقبال العرض اخراجا واداءا تمثيليا لوقوعه في فخ الاختزال تارة وضياعه بين محاولات ضخ معارف فنية متعددة فضلا عن تحميل النصوص المسرحية اكثر من طاقتها التأويلية .

اذ يرى هذا البحث ان سبب تلك الاشكالات هو تباين المرجعيات المعرفية للمخرج المسرحي وبالتالي فان ذلك قد اثر على منظومة الاداء التمثيلي دون الوصول الى نمذجة للأداء يكون معيارا في البحث عن الشخصية وتطبيقاتها الادائية على خشبة المسرح ، لذا وانطلاقا من السؤال عن ماهية نمذجة الاداء التمثيلي المسرحي على وفق المرجعيات المعرفية لمخيلة المخرج المسرحي وهل كانت ذات ارتباط بالمناهج والاتجاهات والاساليب العلمية ام انها كانت ذات مرجعيات عشوائية ذاتية ؟ ولهذا صيغ البحث تحت عنوان (المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية ونمذجة اداء الممثل) .

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث في كونه يمثل صياغة فنية تفيد المخرجين والممثلين المسرحيين على حد سواء كما تفيد الدارسين في حقل الفنون المسرحية من كليات ومعاهد الفنون الجميلة ولكون البحث في هذا المضمار يشكل

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

دراسة منهجية وعلمية ولذا لازالت الحاجة قائمة اليه كون الممثل والمخرج عاملين اساسيين في اظهار المنجز الابداعي المسرحي .

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الى :

تأشير المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية ومخرجاتها على وفق نمذجة اداء الممثل المسرحي .

رابعا : حدود البحث :

أ - الحد الزماني : 2016 .

ب - الحد المكاني : العرض المسرحي (يارب) المقدم على خشبة المسرح الوطني .. وهو من تأليف : علي عبدالنبي الزيدي واخراج : مصطفى الركابي ، وتمثيل : سهى سالم وفلاح ابراهيم وزمن الربيعي ومن انتاج دائرة السينما والمسرح / منتدى المسرح التجريبي .

ت - الحد الموضوعي : تحدد البحث موضوعيا في تحديد المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية واشتغالاتها على نمذجة اداء الممثل .

خامسا : مصطلحات البحث :

المرجعية :

تعرف المرجعية لغويا بمعنى " ان يحكي المتكلم مراجعة في القول ومحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره " (1).

وللمرجع انواع متعددة منها " 1. المرجع الاحصائي : وهو معيار عددي حسابي عقلاني شديد الموضوعية 2 . المرجع الخلافي : وهو مرجع قيمي موضوع من قبل مجتمع ، 3 . المرجع الداخلي : ويعنى بكل الدراسات التي تعتمد المرجع الاحصائي والقيمي فضلا عن الذات الداخلية . " (2).

اما المرجع في المسرح فيعنى " بالعالم الخارجي الذي اشارت اليه العلامة في سياق العمل المسرحي " (3).

التعريف الاجرائي للمرجعية :

هي المحاورة العقلانية والخلافية والقيمية فضلا عن الداخلية والمؤثرات الخارجية التي تحيل اشتغالاتها الى علامات ذات دلالات مسرحية .

المعرفية :

يعرف اصطلاح (المعرفية) لغويا على انها تعني " عرفه معرفة بالكسر ، (معرفة) و(عرفانا) بالكسر ، و(التعريف) الاعلام والتعريف ايضا انشاد الضالة ، و(تعرف) ، ما عند فلان اي طلبه حتى عرفه "(4).

كما يعرف على انه " مصدر ، المعنى منه ، ادراك الشئ على ما هو عليه . " (5).

والمعرفة تقع في ثلاثة انواع " العامية او العفوية ، والعلمية والفلسفية " (6).

والمعرفة فلسفيا " ذلك الفضاء الذي يمكن للذات ان تمثل فيه موقفا نتكلم منه عن موضوعات اهتمامها داخل خطاب معين " (7).

كما تعرف على انها " عملية معقدة لحركة الفكر من الجهل الى المعرفة ، ومن المعرفة الناقصة وغير الدقيقة الى المعرفة الاكمل والادق ، وبما ان العلم لانهاية له كذلك المعرفة ليست لها حدود ولانهاية ايضا " (8).

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التعريف الاجرائي للمعرفية :

هي تلك الخبرات والتجارب التي تحيل الجهل الى معرفة والمعرفة الناقصة الى كاملة ، وتساهم في تجديد المفهومات الانسانية والثقافية ولا تتوقف عند حد معين .

المخيلة الاخراجية :

لقد عرفها (هيوم)* على انها " مصدر الاعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرك، فليس في مقدور الحواس او العقل انتاج اعتقاد كهذا "[9].

اما (برغسون)* فقد عد المخيلة "هي القدرة الخلاقة للفنان الذاهل الذي ينفصل عن الواقع الموضوعي بسبب رفضه الواعي له، من خلال خلق عوالم خاصة، تعينه عليها مخيلته الخلاقة الخصبة، مستعينا بجزئيات ودقائق الاشياء الواقعية، وبطريقة تفكيكية، لإعادة البناء وفق نسق الرغبة الدافعة لإنتاج الاعمال الابداعية، فنية وفكرية وأدبية وهي ضرب من الحدس يرتبط بالإبداع الفني "[10].

غير ان (جبور) عرفها على انها "الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر"[11].

اما في (معجم مصطلحات الأدب) فقد ورد على انه " قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص ... فضلا عن القدرة المسئولة عن استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن "[12].

أما (وهبه) فقد عدها على انها " مصطلح قديم استعمله ارسطو ، وعنه انتقل الى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصورة الحسية في الذهن ، وحل محله الان "المخيلة" بمدلولها الاوسع " [13]

التعريف الإجرائي للمخيلة الاخراجية .

لقد تبنى الباحث تعريف "برغسون" لأنه يتماشى واهداف البحث .

النمذجة :

يعرف اصطلاح الـ(النمذجة) ، على انه يعني " التقاط واكتساب وترميز ونقل المهارات والامكانات الانسانية ، اذ يمكن التفريق بينها وبين العملية التقليدية، لان لكليهما يزعم نقل المهارات والامكانيات.. والفرق يكمن في نوعية المهارات والامكانيات المنقولة في التعليم التقليدي .. اذ ان المهارة تأتي من النظرية والخبرة، بينما في النمذجة فان المهارة والامكانيات تأتي من فك لترميز التمكن غير الواعي للشخص صاحب المهارة والامكانية .. وفي الحالتين الخبرة تنتقل عبر التدريب غالبا" .[14]

كما تعرف النمذجة على انها " عينات رمزية يقوم بصنعها الإنسان لمحاكاة الأشياء الحقيقية التي تمثلها، فالنموذج عبارة عن محاكاة مجسمة لشيء ما من حيث المظهر أو الوظيفة أو الخصائص العامة " .[15]

وتعرف النمذجة على انها " نتائج السلوك عند كل من النموذج والملاحظ فضلا عن استثارة استجابات موجودة في ذخيرة الملاحظ ، ليست جديدة، ولا هي مكفوفة بل يكون سلوك النموذج مثيراً تمييزياً يعمل على استثارتها ". [16]

التعريف الاجرائي للنمذجة

هو السلوك الذي يتشكل عبر مخيلة المخرج المسرحي على وفق مرجعياته المعرفية ويحاكيها الممثل عبر اداء المهاري وتكنيكه .

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الاول

المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية

ان (المرجع) ، او المعرفة اصطلاحان نشئا من رحم التجربة الانسانية بمعناها الواسع ، وهما يرتكزان على مجموع الخبرات المتراكمة ، فضلا عن التجربة الذاتية الخالصة للفرد ، غير انهما يعملان على بث اشاراتهما ودلالاتهما عبر الصورة ليس بمعناها المتداول المتفق عليه ، بل بمعناها الفني الابداعي ، بما يسمح لها ان تعبر عن معان مجاورة لتلك الصورة على وفق المخيلة التي تختزن ما مر بها من احداث ، لكن حين استدعائها فإنها تنتقل من الواقع الى منطقة مغايرة تأخذ معناها العام لتقدمها حسب اشتراطاتها الفنية ومعالجاتها الفكرية .

ان عملية الاخراج المسرحي فعل ينتج مقاربات دلالية للمعاني والاحداث على وفق بنيه الصراع داخل العرض المسرحي اذ تعمل تلك المقاربات من زاوية ابداعية على تفكيك المرجعيات المعرفية للصورة عبر المخيلة الإخراجية بوساطة عناصر واسس الاخراج المسرحي والتي تبدا من النص لتنتهي بالعرض في شكله النهائي ، وحسب انتماءاتها المنهجية والأسلوبية .

ان المسرح برمته هو وليد الطقس الديني بمرجعياته الروحية التي تحولت الى شعائر وطقوس بدائية كانت تحاكي المؤثرات الخارجية على وفق وعيه البدائي واحساسه بالأشياء التي من حوله ، فقد كانت المحاكاة تتركز في كل ما هو خارق للطبيعة وغيبي وغير واضح ويحتاج الى تفسير، فالمرجعيات المعرفية كانت تستمد معانيها عبر المخزون الصوري للفرد بتنوع مشاهداته ، والاحداث التي كانت تمر به في الطبيعة القاسية التي يعيشها وما جاور تلك الطبيعة من متغيرات احداث.

غالبا ما تتبنى المرجعيات المعرفية تشكلات الصورة المرئية على وفق محتواها الفني والتقني ، اذ يمكن لها ان تمر بطورين :

الأول: يمثل ابداعا وخلقا جديدا يتمركز في وعاء اللاوعي .

الثاني: قد يكون نمطيا يتمركز في وعاء الوعي .

وكلاهما ينتج صورا ذات دلالات واشارات ، لكن الأول يملك ناصية التحولات والتشكلات في تجلياته المعرفية ، غير ان الثاني يتركز في شكل واحد ومضامين متعددة ليست لها احالات رمزية ولا تحاكي الا نمط واحد لان " الرمز ليس محاكاة بل رؤيا " [13] ، من هنا تنطلق المخيلة الإخراجية في تفجير المعاني المتعددة للمرجعيات المعرفية التي يكون فعلها فعل السيرورة ، اذ تتجدد مفهوماتها تباعا وحسب الظروف البيئية ، مما تتيح مساحة من التأويل تساهم في تشكلات البيئة وتفرعاتها وتنوع تأثيراتها .

يعد الحقل الفلسفي مضمارا مهما في صياغة الصورة الفنية على وفق مرجعيات معرفية تتسم بها المخيلة الإخراجية ، فهي قادرة على ايجاد تلقي جمالي في حدود نطاقي الشكل والموضوع بعدهما وليدا مرجعيات قبلية تنتج صورا ومفهومات بعدية في فضاء العرض المسرحي لارتباطه بالذائقة الفنية والجمالية تنسجم وطروحات " نيتشه وديكارت وهيغل في الجمال المادي ، وارسطو وافلاطون وافلوطين فيما يخص الجمال

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الصوفي المثالي ، وسبينوزا كممثل للجانب المادي المثالي ، هذا فضلا عن مراجع الدراما وعناصرها وبناءها وقيمها المختلفة " [14].

لقد تعددت المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية في حقل المسرح ، وتباينت ما بين مرجعيات لها علاقة بالتراث المسرحي العالمي فضلا عن التراث المسرحي العربي ، وكذلك التراث المسرحي العراقي ، اذ تشكل تلك المرجعيات الثلاث منطلقا لتأسيس الرؤية الاخراجية للمخرج العراقي في بنائية العرض المسرحي فنيا وتقنيا وفكريا وجماليا ، اذ يعد التراث " هو كل ما خلفة السلف من اثار علمية وفنية وادبية (...) وكذلك ما تحتويه المتاحف والمكتبات من اثار تعد جزءا من حضارة الانسان " [15]. ، لان تلك الحضارات قد انتجت دليلا في توجيه الوعي نحو انتاج معان جديدة تتساوق مع الحداثة ومعطياتها ودلالاتها الجديدة على وفق قراءة جديدة لواقع جديد .

شهدت الحركة المسرحية تطورا واضحا عبر العصور المسرحية ومنذ انبثاقها من الطقس الديني مرورا بالمحاكاة في تجارب المسرح الاغريقي وما قدمه (ثيسبس) وصولا الى شعراء الماسي الثلاث (اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس) ، وساتيريات (بلاوتوس) ، او ملاهيه ، لتقدم لنا عبر مخيلتهم تاريخا كاملا لما مرت به مجتمعاتهم اليونانية القديمة وعلى المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، اما فيما يخص التجربة المسرحية والتي اطرها نقديا (ارسطو) ، في كتابه (فن الشعر) ، فقد قدم قراءة منهجية في الاصول الفنية والتقنية لتلك الدرامات الاغريقية شعرا ومحاكاة وبنية درامية تنوعت بين البنى الكلاسيكية للنص والعرض ، فضلا عن الوحدات الثلاثة (وحدة المكان ـ وحدة الزمان ـ وحدة الحدث او الموضوع) ، اذ ارتبط البناء عنده بالمقدس وبالآلهة تحديدا عبر احتفالات وطقوس كانت تقدم لـ (ديونيسيوس) ، ورقصات (العنز والديثرامب) ، ثم لتاتي الحضارة الرومانية لتغيب كل ذلك المقدس لتحيله لصراعات بشرية وحيوانية ليتم افراغ الدراما من محتواها المقدس ويحل محلها محتوى مغاير ارتبط بالأرضي وغادر السماوي لتغيب معه جذوة المعرفة التنويرية ، رغم انها قدمت (سينيكا) ، ومفهوماته عن الفلسفة الرواقية وكتاباته الفلسفية وتعاليمه الجمالية كما قدمها في مسرحية (هرقل فوق جبل اوييتا) ، والتي بوساطتها عبر عن مكنونات النفس البشرية وصراعها الازلي مع الطبيعة وشخصياتها ذوات الاخطاء التراجيدية التي تؤدي بالبطل الى الهاوية .

ومما يدل على ان المرجعيات المعرفية اضحت غير مقدسة او غير منتجة لبنيات اجتماعية رصينة بل اغلبها كان يتجه نحو الالعاب والشهوات والشخصيات ذات الصبغة الدنيوية الوضيعة وصولا حتى سقوط الامبراطورية الرومانية ليدخل المسرح في عصور مظلمة ولسنوات طويلة بعد ان سيطرت عليه الكنيسة وفرضت رؤاها الخاصة وتعاليمها الدينية الصارمة ، اذ تدخلت في كل مفاصل العرض المسرحي ، ليتحول العرض المسرحي الى مجرد وعظ ديني اخلاقي ومكان محدد غير قابل للتبدل او التحول او التغيير ، قدمت عبره عروضا كان تحاكي (الام السيد المسيح) ، (والعشاء الاخير) .

بمجيء عصر النهضة خرج المسرح من عباءة الكنيسة بعد ان طردوه ليجد متنفسا مرة اخرى ليجدد رؤاه ومعالجاته عبر شكل العرض ومضمونه ، رغم انه قدم مواضيع حياتية تعبر عن هموم المجتمع ومتطلباته ، اذ "

ربط الفن بالحياة بشكل اوثق وبالتالي عكس وجوه تلك الحياة في المادة الفنية " [16]. كما انه قد حول تلك المادة الفنية الى ثلاثة ابعاد وكأنها نسخة من الواقع كي يحصل على التأثير المطلوب .

ان القدرة التخيلية للمخرج المسرحي لا تتعلق بالموجودات على وفق اشكالها ، بل هي تتشكل عن طريق الفكر وردود الافعال (المشاعر) ، لان " القدرة التخيلية لا تتوسل بالموجودات ، من حيث كونها مظاهر شيئية واشكال مادية ملموسة انما هي تتوسل ايضا بالأفكار والمشاعر التي تخلع عليها المعنى ... وتجعلها رغم تجريدها ـ قابلة للفهم والاستيعاب والتعاطف " [17]. وهذا ما ميز العصر الشكسبيري الذي كانت مرجعياته المعرفية خاضعة لبنيات اسطورية وتاريخية واجتماعية وسياسية ... الخ ، اذ اعتمدت مصادره المعرفية ومخيلته النصية على كتاب (حرب الوردتين) واحداثها التي جربت بين ابناء العمومة (آل لانكستر وآل يورك) ، فضلا عن الاساطير الاغريقية ، وما عاصره من احداث سياسية واجتماعية واقتصادية ، فقدم نصوصا مسرحية مختلفة ومغايرة ومتنوعة في عصره ، امثال (عطيل ـ مكبث ـ هملت ـ ريتشارد الثالث ـ روميو وجوليت ـ الملك لير ـ هنري الرابع ـ سمبلين ـ جعجعة بلا طحن) ، وغيرها الكثير التي تناول عبرها جل المواضيع والصراعات الانسانية بكافة تمفصلاتها .

نستطيع ان نشخص ان كل ما مر من التجارب المسرحية شكلت مرجعيات معرفية للمخيلة الاخراجية في العصر الحديث خصوصا بعد ظهور ما اطلق عليه (تسمية المخرج) ، في عصر (جورج الثاني) ، دوق دوقية ساكس مينغن ، والذي اسس فرقة مسرحية سميت باسمه ، والتي كان لها التأثير الكبير في عموم اوروبا ليمهد بظهور مخرجين اخرين من امثال (فاغنر، وكريك وابيا وراينهاردت وجاك كوبو وستانسلافسكي وميرهولد وبريخت) ، اذ عمل اولائك على ابراز جوانب عدة عبر مخيلتهم الاخراجية مستعينين بالمرجعيات المعرفية على وفق بيئاتهم المجتمعية ، اذ تميز (فاغنر) ، بالمسرح الموسيقي ، و (كريك) ، في السوبرماريونيت ، والشاشات والمواد التصويرية ، كما كان يحلم بعرض دون نص مكتوب او ممثل مؤدي .

اما (ابيا) ، فقد ركز على الممثل ذي الابعاد الثلاثة واهتم بالمنظر الضوئي ، اذ حاول من ان يجعل من العرض فضاءا جماليا للتلقي ، اما (راينهاردت) ، فهو صاحب الاسلوبية والتنوع كما ركز على السكريبت . اما (كوبو) ، فقد اكد على الاستخدام الالي في تقنية العرض المسرحي و (ستانسلافسكي) ، صاحب الطريقة او المنهج ، اذ وظف مخيلته باتجاه اداء الممثل وعمله على الدور عبر مرجعيات الشخصية (جسمانيا واجتماعيا ونفسيا) ، وعمل على وفق طاقته الداخلية والخارجية ، اما (ميرهولد) ، فهو صاحب الاسلوب (البايوميكانيك) ، في عمل الممثل على الدور فضلا عم دلالات اللون والضوء ، غير ان (بسكاتور) ، قد عمل على ضخ مفردات كثيرة في ثنايا العرض المسرحي ، من شاشات الى لافتات ، الى اشرطة سينمائية ، الى تقنيات متعددة ، جاعلا من المسرح شاشة سياسية يعرض عليها كل شيء ، اذ مهد (بسكاتور) ، لحضور (بريخت) ، الذي طور تلك المرجعيات على وفق اتجاهاته الماركسية ، فقدم مفهومات جديدة عن الانسان عبر اغترابه وتغربه ، وقدم الفعل بلا اندماج ، بل انه خاطب العقل وهجر العاطفة .

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الثاني

النمذجة والتعميم في اساليب عمل الممثل المسرحي

لقد تنوعت اساليب عمل الممثل على وفق الاساليب والاتجاهات الاخراجية ومنذ بروزها وحتى الان ، اذ ارتبطت تلك الاساليب الادائية بالمنطلقات الفلسفية التي رافقت التجارب المسرحية ، ابتداء من (ميننغن) ، وانتهاء بعروض مسرح ما بعد الحداثة ، اذ اتجهت لحسم سماتها وعناصرها ومنطلقاتها الجمالية والفكرية والتقنية ، وكان لتلك الاساليب اشكالا ومضامين تميز احداها عن الاخرى ، وقد استطاعت الدراسات النقدية من ان تقدم فائضا فلسفيا يحدد مساراتها واشتغالاتها بعدها قد قدمت نموذجا خالصا للأسلوب او اسلوبية بناء الممثل للشخصية على خشبة المسرح مستمدة تلك الاسلوبية من اسلوب المخرج في معالجته لعناصر العرض المسرحي او قيمه الدراماتيكية .

ان النموذج الخالص للأسلوب الادائي التمثيلي قد تشاكل مع اسلوب المخرج نفسه بعده صانع العرض وخالق فضاءاته الافتراضية ، لذا فان (النمذجة) ، تختلف عن (التعميم) ، كون ان الثاني لا يقدم تحولا خالصا في الشخصيات ولا يخوض في تفاصيلها سواء من ناحية البنية الفكرية او الجمالية او التقنية ، بينما الاول (النمذجة) ، ذو قدرة دقيقة على " التقاط واكتساب وترميز ونقل المهارات والامكانات الانسانية ، ويمكن التفريق بينها وبين العملية التقليدية ، رغم ان لكليهما القدرة على نقل المهارات ، لكن الفرق يكمن في نوع المهارة والامكانية ، فالتعميم يعمل على نقل المهارة على وفق الخبرة ، لكن في النمذجة تساهم في فك الترميز الذي يكمن في التمكن غير الواعي للشخص صاحب المهارة والامكانية " [18]. وهذا ينطبق على لاوعي المخرج ومخيلته الاخراجية التي تحيل متن النص الدرامي الى متراكم صوري وسمعي وبصري يتشكل عبر ادوات الممثل في فضاء العرض المسرحي ويعزز استجاباته الداخلية والخارجية نحو تأطير الشخصية عبر افعالها واقوالها وحركاتها التي تتشكل في المعنى المضمر والظاهر على حد سواء .

ان النسق المضمر في اساليب التمثيل المسرحي لا يمكن ان يتضح بالمهارات فقط ، لان المهارة هي التمكن من فعل ما ، بينما التكنيك هو تفاصيل ذلك الفعل ، اذ يعد التكنيك هو فعل منظم للمهارة لوصولها الى مرحلة الاتقان ، وعليه فان هناك مستويات مختلفة او متعددة لنمذجة عمل الممثل المسرحي عبر ادائه للشخصية على وفق المخيلة الاخراجية بعيدا عن التعميم او التعليم التقليدي ، فالنمذجة في فن عمل الممثل مع الدور تعتمد على البساطة والعمق ، وهذا ما يترجمه لنا المخرج المسرحي عبر الممثل وانساقه العلامية ذات الدلالات والاشارات التي تنتج صورا فنية حية بانساق مختلفة تحيل عمل الممثل من التعميم الى النمذجة بوساطة ادواته التي تدفعه لحل المشكلات لا تلك التي تعيق حلها .

ان اساليب عمل الممثل المسرحي رغم ارتباطها بالإرشادات الاخراجية التي تنطلق من الفكر الفلسفي الذي يرافق الرؤية الاخراجية في ابتكار نموذج ادائي ، غير ان هذا لا يمنع من ان تكون لمخيلة الممثل ومهاراته وتكنيكه المرتبط ببيئة الشخصية والعرض على حد سواء حضورا فاعلا عبر قرينه الدرامي ، والقرين الدرامي هنا هو المحاكاة ، محاكاة الممثل للشخصية التي يؤديها وكما يقول (القرطاجني) ، من ان المحاكاة تنقسم الى قسمين " الاول هو محاكاة الشيء نفسه ، والثاني محاكاة الشيء في غيره " [19]. . وهذا

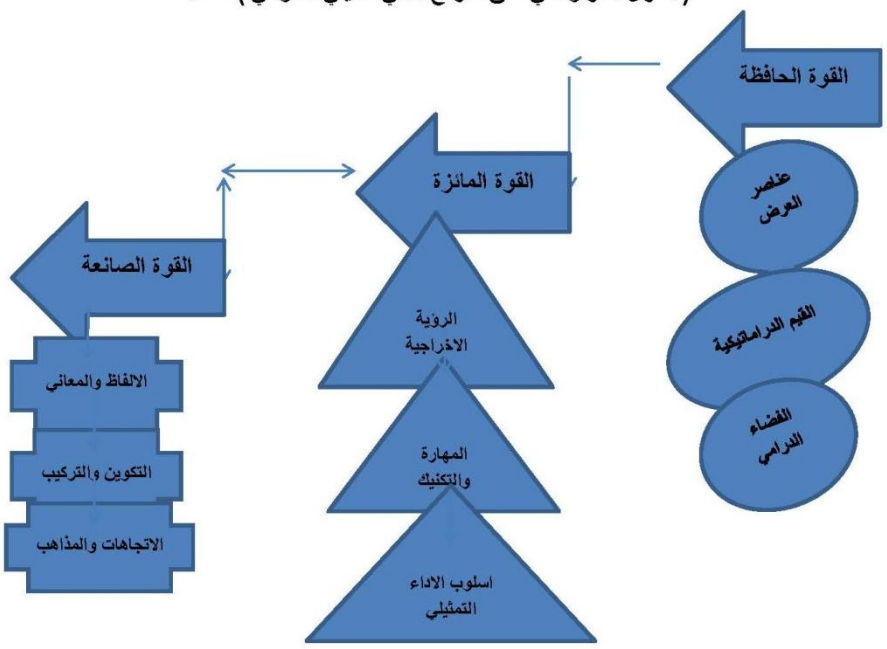
مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يعني اننا حين نحاكي الشيء في نفسه فإننا نتجه بتحليلنا وتفسيرنا نحو التعميم ، بينما ونحن نحاكي الشيء في غيره فإنما ندفعه نحو الارتباط بالنمذجة او النموذج .

تعد فاعلية الممثل الباحث ذات اهمية ترافق العملية الابداعية انطلاقا من النص والاخراج وصولا للعمليات المختبرية التي تزيح اللاوعي نحو قراءة المرجعيات الظاهرة والمتباطنة للشخصية واحالاتها بعد التفكر والتفكير الى منطقة الاكتشاف التي يتأملها المخرج والممثل على حد سواء للوصول الى مرحلة التجسيد عبر سلسلة من التمرينات المتواصلة بنموذجها الخاص بالعرض المسرحي ، اذ لا يمكن تعميم النموذج على تجارب اخرى بنفس الشكل والمضمون او استنساخ خارطتها الظاهرة والباطنة ، والا تحولت النمذجة الى تعميم ، وهذا يعني كسر افق التخيل / التلقي ، في كل تجربة مسرحية على وفق نمذجتها الخاصة بها ، مما يخلق من تلك الاساليب دافعا خالصا للتجربة نفسها لتحيلنا الى تجربة اخرى وقراءة مغايرة .

تنتمي التجربة الابداعية بمرتكزيها الاخراجي والتمثيلي الى مرجعيات تتوافق مع الطروحات الفلسفية للتجربة المعنية ، اذ تعد التجارب وليدة فكرها الفلسفي بعد سلسلة من الصرعات الديالكتيكية الفكرية التي تساهم في خلق صورة نموذجية لأسلوب عمل الممثل المسرحي داخل المنجز الابداعي ، اذ يمكن الاعتماد على ثلاثة قوى مؤثرة في خلق النموذج بعيدا عن التعميم وكما في المخطط الاتي رقم (1) :-

(القوى المؤثرة في خلق نموذج ادائي تمثيلي مسرحي) [20].



المخطط (1)

وهنا يمكن ان نؤشر على تلك القوى الثلاثة بانها تتمحور في تأطير التجربة المسرحية اداءا تمثيليا مسرحيا فضلا عن الاخراج برؤيته واهدافه الجمالية والفكرية والتقنية والفنية لخلق نموذج ابداعي يكسر المألوف

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

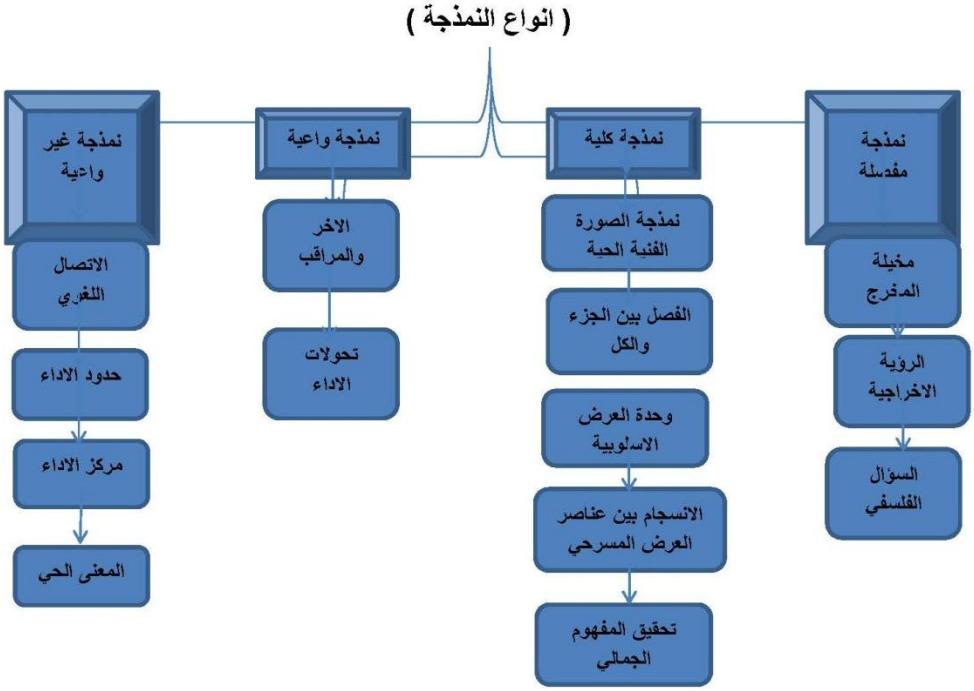
ويغادر الكلائش الجاهزة باتجاه نمذجة الاداء التمثيلي المسرحي كأسلوب يخلع اردیته التنظيرية بعد كل تجربة ليرتدي غيرها في التجارب اللاحقة .

يمكن ان تكون (القوة الحافظة) ، هي نفسها الصورة النسقية للأداء كما انبثقت من الوجود واستقرت في الوجود ، لكن (القوة المائزة) ، هي ما ترتبط ارتباطا وثيقا برؤية المخرج لتحديد مسارات النموذج الادائي للمثل المسرحي بما يتلاءم مع بنية الشخصية وتنظيم اسلوب الاداء تنظيما تفاعليا يقترب من كيمياء الدراما المسرحية ، وقد تساعد في ذلك قوة ثالثة هي (القوة الصانعة) ، التي تهتم بالمخرجات اللفظية التي يطلقها النص المسرحي ممتزجا بالمعنى ليفصح بصريا عن مجموعة من التراكيب والتكوينات التي تشكل انسجاما فيما بينها ، وفي النهاية وعبر تلك القوى يتشكل الاسلوب ويتعاظم كلما اجتمعت تلك الاجزاء وذابت في نسيج واحد استنادا على مبدا ، من الجزء الى الكل .

لابد ان نشير الى ان النشاط الابداعي التخيلي باتجاه اساليب عمل الممثل ما بين النمذجة والتعميم يكتنفها الكثير من التفاصيل الدقيقة ومنها (الخطاب) ، الذي يختلف كأسلوب في الحداثة وما بعدها ، ففي الحداثة يمكن ان يكون الخطاب منفصلا عن الصورة (الفضاء الدرامي) ، غير انه في ما بعد الحداثة " يمثل نقطة صراع ما بين النظريات والمذاهب المعرفية المختلفة ، اذ يتبلور فيها (الوعي) ، بالصورة ، اي بالطبيعة النسبية المصنوعة لفعل السرد ، ليدحض ادعاء (الخطاب) ، بعالمية دلالته وشرعيته المطلقة ، اي بمعنى انتفاء كامل لأي ادعاء من جانب صيغة سردية بانها تكمن خلف افعال السرد جميعا ، ومن ثم تهيمن عليها وتتحكم فيها " [1]. وبهذا يمكن ان يتحول (الخطاب) الى نموذج واعي حين يمتزج بأسلوب ادائي يتلاءم وطبيعة ذلك الخطاب عبر تحول السرد الى لغة صورية تتفاعل بإنتاج معاني جديدة ومغايرة .

لقد افرزت اساليب التمثيل وتاطيراتها التنظيرية انواعا متعددة من النماذج الادائية كان لها حضورا مهيمنا على خطاب العرض او النص ، كما كان لها هيمنة على الاتجاهات والاساليب التمثيلية والاخراجية على حد سواء ، اذ يمكن ان نحدد انواعها على وفق المخطط الاتي :-

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



المخطط (2)

مؤشرات الاطار النظري

1 ـ الرمز هو رؤيا والرؤيا من مخرجات المخيلة الاخراجية .

2 ـ التراث والتاريخ واليوميات مرجعيات معرفية تستند اليها المخيلة الاخراجية في نمذجة وتعميم بنية اداء الممثل المسرحي .

3 ـ انعكاسات الواقع تظهر كصورة فنية على المنجز الابداعي الذي يمر بمخيلة المخرج في خلق نموذج للأداء التمثيلي .

4 ـ القدرة التخيلية لا تشمل المادة فقط بل الافكار لتخلع عليها معنى مغاير يتصف بالجمال والفكر معا عبر مخيلة تعيد بناء اداء الممثل كنموذج حامل للعلامات والاشارات .

5 ـ نمذجة اداء الممثل تعتمد على التقاط واكتساب وترميز ومهارات اذ تنبثق قدرة الممثل على الاداء من قدرته على التقاط الاشياء واكتساب صفاتها ثم الترميز العالي عبر ادواته واستثمار مهاراته وتحويلها عبر مخيلة المخرج الى لغة ثانية .

6 ـ ان التعميم هو محاكاة الشيء نفسه بينما النمذجة هي محاكاة الشيء في غيره .

7 ـ تعد القوى الحافظة والمائزة والصانعة قوى تساهم في خلق نموذج ادائي تمثيلي مقرون بالمخيلة الاخراجية .

8 ـ تعد النمذجة المفصلة والكلية والواعية والغير واعية انواعا يتسم كل منها بسمات خاصة تغاير احداها الاخرى .

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إجراءات البحث

1. **مجتمع البحث.**

تحدد مجتمع البحث بعرض مسرحية (يارب).

2. **عينة البحث**

تم اختيار عينة واحدة تمثل مجتمع البحث بصورة قصدية إذ سيتم تحليلها على وفق الكشف عن المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية واداء الممثل بين النمذجة والتعميم .

3. **منهج البحث.**

اعتمد البحث المنهج (الوصفي - التحليلي)، في إجراءات البحث لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى النتائج .

4. **أداة البحث.**

تم بناء أداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكذلك اعتماد العرض المسرحي عيانيا وفيلميا والمصادر والمراجع وما كتب عن العرض من دراسة ونقد .

5 . **تحليل عينة البحث**

عرض مسرحية : يارب .

تأليف : علي عبدالنبي الزيدي .

اخراج : مصطفى كمال

تمثيل : سهى سالم ـ فلاح ابراهيم ـ

تعد المخيلة الاخراجية في عرض مسرحية (يارب) ، مرتكزا اساسيا في تحولات المشهد المسرحي من منطقة النص الى منطقة العرض ، اذ مر العرض المسرحي بثلاثة مناطق هي (ما قبل العرض (الصالة الخارجية) ، اثناء العرض (خشبة المسرح) ، ما بعد العرض (القرص المدمج cd)) ، اذ ابتغى المخرج من ان يجعل المتلقي على وفق مراحل تشبه بناءاتها وبناء القوى المؤثرة في التلقي / الاداء اذ قابل منطقة ما قبل العرض / الصالة الخارجية ، قابل (القوة الحافظة) ، ومنطقة اثناء العرض التي قابلها (القوة المائزة) ، اما مرحلة ما بعد العرض فقد قابلها (القرص cd) الذي منح للمتلقي عند مغادرته لإكمال العرض في بيته ، كما كانت تشابه في ذلك (القوة الصانعة) ، اذ اتجاه المخرج المسرحي للمتلقي فرصة صناعة عرضه المسرحي الخاص به .

لقد قدم العرض المسرحي ثلاثة شخصيات كانت على التوالي (الام ـ موسى ـ العصى (الممرضة) وهي معجزة النبي موسى) .

ان شخصية المرأة على وفق القوى المؤثرة في الاداء التمثيلي تمحورت في تجانسها مع عناصر العرض ثم تفاعلها مع القيم الدراماتيكية وذوبانها في الفضاء المسرحي ، اذ مر الاداء بثلاثة مستويات كان اولها مقدمة الخشبة اما المستوى الثاني فكان وسط الخشبة (الوادي المقدس طوى) ، اما المستوى الثالث فقد كان قرب الشاشة التي استقرت في جوار السايكوراما .

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ان المستوى الاول الذي ظهر فيه الاداء مشفوعا بالملحقات التي كانت تضم (الطاولة التي تمتد من يمين المسرح الى يساره وهي مغطاة بقطعة من القماش الابيض لتستقر عليه باقة ورد ملونة وحقيبة امتلأت برسائل الامهات الثكالى وعلى جانبي الطاولة كرسيان يستقران بكتفي الطاولة) ، وهناك مصدر ضوئي غير معلن وكانه يأتي من اتجاه الرب .

لقد عمد المخرج كي يكون المستوى الاول قريبا من المتلقي في مقدمة خشبة المسرح ، بعيدا عن الحلم ، مقربا تلك الفرضية ما بين لقاء الام وربها ، وما بينها وبين المتلقي ، ليختلط الامر بين الوهم والواقع ، اذ عمد المخرج بفك هذا الاشتباك عبر اداء الممثلة المنضبط في واقعيتها الافتراضية مما سهل عملية التلقي في شكلها العام ، لكنها اصبحت اكثر عمقا والتصاقا لمرجعيات المعرفية للتلقي ، اذ بدا هذا واضحا عبر التواصل اللامنقطع بين التلقي / الممثلة ، مما خلق جوا دراماتيكيا لا يخلو من الاسئلة التي اجاب عنها الاداء / العرض ، على طول زمن الحدث الذي شاهدناه على خشبة المسرح .

اعتمد تكنيك اداء الممثلة في المستوى الاول من العرض (مقدمة الخشبة) ، على مرجعيات معرفية انسانية واجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكن الجانب الاجتماعي هو ما كان طاغيا في المستوى الاول مشفوعا بأداء كان يحفر في مخرجات الاداء الداخلي الذي شاهدناه على محيا الممثلة بطريقة مسترسلة عبر اشاراتها وايماءاتها وحركاتها القريبة من الواقع المليء بالحزن والاسئلة التي لا جواب لها .

ان الاسئلة المحرمة كانت حاضرة على طول العرض عبر اداء الممثلة الذي كان قد شكل فضاءا واسعا رغم استخدامها للحركات الموضعية ، الا انها شكلت مع عناصر العرض (الضوء ـ الديكور ـ الاكسسوارات والملحقات) ، نسيجا متكاملا تعاملت معه على وفق الحركة ودلالاتها المعرفية لدى المتلقي ، فهي تنتج مدخلا فلسفيا غائرا في عمق الاسى والالم تحمله (الام) ، وهي رمز ارضي لكل ماسي الامهات اللواتي يعانين من الفقدان والعوز والحزن المزمن .

ان اعادة انتاج المعنى المغاير فنيا وجماليا وتقنيا وفكريا لم ياتي فقط عبر المخيلة الاخراجية ورؤاها المتعددة ، بل اتى ايضا عن طريق الاداء الذي كان علامة بارزة في تقديم الصراع بين ثنائية (الام / الرب) ، ومجموعة الاسئلة الفلسفية التي اثارت الفضاء الخارجي بما يتناسب والحوار السماوي ، اذ كان الفضاء يشع عبر اداء الممثلة بما يتيح للمتلقي من رؤية الاحداث وان لم تظهر صوريا ، فقد ركزت مخيلة المخرج على العنصر السمعي لخلق توازن وتأثير على مخيلة المتلقي بعده عنصرا فاعلا ومنتجا للعلامة ايضا ، كما اعطت للعرض مساحة من التلقي الجمعي في لاوعي المتلقي اذ يمكن لكل منهم ان يتلقى ذلك الخطاب ويجد معادله الصوري على وفق مرجعيات اجتماعية فضلا عن ما خلفته الحروب من ماسي ودمار وويلات .

يعد القرين الدرامي مجاورا فلسفيا مهما لشخصية (الام) ، والتي رافقها طيلة العرض بعده قرينا يتشكل حين تتوقف الاسئلة عند باب الجواب ، وحين يلتبس الخطاب السماوي بالخطاب الارضي ليشكل مفترق طرق بين الايمان وعدمه ، لنجد ان الام كانت في وادي الايمان تبحث عن اجوبة لأسئلة حملتها وقطعت كل تلك المسافات من اجل ان تجد مستقرا في ذلك الوادي المقدس (طوى) ، انها تحاور بجسدها المجهول الغائر في

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الغياب عبر اداء اتسم احيانا بالتصوف ليتجلى عنصر المغايرة في انتاج المعنى الذي يغادر منطقة الخشبة الى ما ورائها خالقة فضاءا دراميا عبر قرينها الذي ينز الما وحسرة .

اما المستوى الثاني فقد تشارك في اداءه (الممثلة / الام ـ الممثل / موسى) والتي دارت رحى احداثها في الوادي المقدس طوى ، عبر طاولة امتدت طويلا وسط وسط المسرح وفي اطرافها يستقر كرسيان خشبيان ، ثم هناك سدية مع مفرداتها الطبية فضلا عن كرسي للمعاقين يستخدمه / موسى في بعض الاحيان ، ان الواقع الافتراضي للمخيلة الاخراجية حول الوادي المقدس طوى الى بلاغة صورية مغايرة للواقع عندما اسس منظومة طبية للنبي موسى في الوادي المقدس برفقة ممرضة تشرف على صحته التي يبدو انها قد تدهورت ، اذ لعبت الممثلة / الممرضة في موقف اخر دور العصا ، (عصا موسى) ، التي فقدت القدرة على تحقيق المعجزات ، في اشارات الى حجم الالم والموت والدمار الذي اصاب العالم والذي جاء عبر رسائل النسوة التي حملتها حقيبة المرأة وهي تنوي مقابلة الرب لتسلمها شكواهن وطلباتهن .

لقد اثرت مخيلة المخرج على بناء الشخصيات على وفق نموذج افترضته الرؤية الاخراجية واسست عليها بنيانها الدرامي متوسمة خلق علاقة جدلية بين النبي والمرأة ، اذ اصبح حضور المرأة دراماتيكيا يتطور شيئا فشيئا بوساطة جدلية العلاقة بينها وبين النبي موسى عبر خطاب يمكن ان نقول عنه ، المرأة / السؤال ـ والنبي / الجواب ، بانتظار حلول لتلك المشكلات التي تمر بها تلك النسوة .

لقد حاول الممثل / موسى ، من ان يقدم دوره باسترخاء العارف بأهدافه المرسومة نحو بناء الشخصية الافتراضية والتي اقتربت نزعتها من الواقع اكثر من نزعتها السماوية (العليا) ، اذ حاول ان يوظف سخريته عبر بناء اتى احيانا مشفوعا بشكل ايجابي للشخصية واحيانا اخرى قد جعلها تعوم خارج بنيانها السماوي لتتحدر الى الواقع نتيجة تأثرها بحجم الاهوال التي تمر بها النسوة .

لقد عزز المخرج عبر مخيلته الاخراجية الاداء التمثيلي بصيغ تعبيرية اتسمت بالهدوء المصحوب بكيمياء الصورة وهي بلاغة صورية تتأطر بغير اشكالها الاصلية لتعطي صورا مغايرة للأصل لكنها ناتجة عنه لانها تحاكي الصورة في غير موضعها ، فمثلا توظيفه للملحقات التي رافقت الاداء على الطاولة مثل (فنجان القهوة الذي استمر يرافق المرأة) ،وهو دلالة على الزمن الذي قضته المرأة في الانتظار فضلا عن الحزن المرافق لها دون توقف .

ان جدلية الصراع بين المرأة / الام ، وموسى / النبي ، شكل حجر الزاوية في كشف حجم الكارثة الحقيقية التي ستطيح بالبشرية ان لم يكن هناك حل سريع لإنقاذها من الدمار والحروب ، ليتشكل عبرها صورا مرئية بصرية تحيل الصراع الى مخيلة المتلقي ليكون مشاركا مهما في تأطير المعنى المغاير وفقا للتلقي الجمعي .

اما المستوى الثالث فقد شكل حدثا مغايرا ، حين ارتبط بالشاشة السينمائية الخلفية والتي استقرت امامها مسطبة بسيطة تدور عليها جل الاحداث اللاحقة ، فضلا عن الفتاة / العصى ، التي تحولت عبر اشتغالاتها الايمائية الى مفردة عاجزة عن تحقيق اية معجزة ، بعدها ليتحول اداء الممثل / موسى في المستوى الثالث ، الى نموذج ثاني يغاير ما كان عليه في المستوى الثاني ، اذ شكل الاداء في المستوى الثاني هيمنة سلوكية تنتمي الى

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

طبقة سماوية لا مناص من تغليب امرها على وفق امر الله سبحانه وتعالى ، ليكون المدافع عن السنن السماوية وتعاليم الرب السمحاء ، غير انه في المستوى الثالث وحين تكشفت الحقائق الكارثية امام عينيه عبر منظومة العذاب الكبرى التي كشفته امرأة / الام ، وجد نفسه (موسى) ، بان من الواجب ان يترك كل شيء ليقف مع تلك المرأة الام حتى يجد مخرجا لتلك المشكلة الكونية .

ان معيار التحقق من الاداء النموذجي على وفق مخرجات المخيلة الاخراجية ، انما قد اتى عن طريق بناء الجو النفسي العام اولا لينتج اداء دراميا منضبطا ثانيا ، ثم لتشكل اللغة عاملا مهما في ربط معطيات الصورة بمحتواها الجسدي والنفسي ، والذي كشف عن طبيعة الصراع ما بين الشخصيات من جهة ، وما بين العقدة من جهة اخرى والتي تمثلت بهذا السيل الجارف من الموت دون رادع او توقف او ايقاف لذلك النزيف .

لقد قدم العرض المسرحي (يارب) نموذجا دراميا واضحا للمخيلة الاخراجية ومعطياتها الصورية والسمعية والبصرية ، مما خلق تجانسا جماليا وفكريا وفنيا وتقنيا ما بين عناصر العرض المسرحي من الجزء الى الكل ، فقد كشف العرض المسرحي عن مهارت وتكنيك وشكل ومضمون لم نألفه دائما في عروضنا المسرحية على وفق تفسير وتحليل المخرج المسرحي لفرضية عرضه المسرحي على اقل تقدير .

نتائج البحث

اولا : نتائج البحث :

1 ـ شكلت المرجعية المعرفية للمخيلة الاخراجية مرتكزا تنطلق عبره جميع الاشتغالات السمعية والبصرية لبناء اداء نموذجي يخلو من الارتجال نحو تقنين عمل الممثل على وفق فرضيات العرض المسرحي (يارب) .

2 ـ اتسم اداء الممثلين بإيقاع متباطئ مشحون باشتغالات سمعية وبصرية كما في المشهد الاول / المستوى الاول (الام) ، وفي مشاهد المرضة / موسى ، ومشاهد العصا / موسى .

3 ـ ان النمذجة والتعميم يظهران بنسب متفاوتة في الاداء التمثيلي للشخصيات ، غير ان النمذجة هي السمة الغالبة في اداء الممثلة / الام ، على عكس الممثل / موسى ، الذي اظهر تعميما في اداءه للمستوى الاول .

4 ـ عملت المنظومة اللغوية على تأطير الاداء التمثيلي النموذجي والخروج بأداء مغاير للواقع كما في مشاهد الام / الرب (الاسئلة الجوهرية) .

5 ـ انقسمت فرضية التلقي الى ثلاث مستويات (ما قبل العرض الصالة ـ اثناء العرض الخشبة ـ ما بعد العرض القرص المدمج CD) ، فضلا عن فرضيات العرض على الخشبة (المستوى الاول مقدمة الخشبة ـ المستوى الثاني ـ وسط الخشبة ـ المستوى الثالث عمق الخشبة)

ثانيا : الاستنتاجات

1 ـ مرجعيات المخيلة الاخراجية عبر تكاملها الثقافي ذات قدرة على تأويل النص واحالته الى منظومة سمعية وبصرية يكون الممثل فيها مهيمنا كنموذج متفرد .

2 ـ ان المخيلة الاخراجية هي مجموع الخبرات والثقافات المتراكمة ، بما يتيح لها تشكيل عناصر العرض المسرحي ، والذي يعد الاداء النموذجي نقطة الاشعاع على بقية العناصر .

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

3 ـ ان بنية العرض المسرحي تنطلق من الرؤية الاخراجية عبر مخيلة المخرج ذات الثراء المرجعي والمنضبط باتجاه رسم ملامح الاداء النموذجي التمثيلي على خشبة المسرح .

4 ـ يعد التراث العالمي والعربي والمحلي مرجعيات تهيمن على المخيلة الاخراجية والتي لابد لها من ان تظهر سمعيا او بصريا او مجتمعين معا ولكن على وفق متطلبات البيئة المحلية .

5 ـ ان التجارب المسرحية تتيح للمخيلة الاخراجية توظيف مرجعياتها المعرفية نحو خلق اداء تمثيلي ينسجم مع نموذج فرضية العرض المسرحي .

ثالثا : التوصيات .

1 ـ تعميم مادة النمذجة والتعميم في اداء الممثل كدرس تنظيري وتطبيقي في مادة التمثيل لمعاهد وكليات الفنون الجميلة .

2 ـ التأكيد على المرجعيات المعرفية للمخيلة الاخراجية وكيفية تنميتها ادائيا عبر مادة الاخراج المسرحي في معاهد وكليات الفنون الجميلة .

رابعا : المقترحات .

(المرجعيات المعرفية لأداء الممثل في المسرح العراقي)

المصادر والمراجع

1 ـ ال وادي ، (علي شناوة) ،وسلمان ،(سامر قحطان) ، النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات ، عمان: (دار الرضوان) ، 2014 .

2 ـ اوفسياكوف ، (م و ز سميرنوفا)، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، بيروت : (دار الفارابي) ، 1979 .

3 ـ شاختا ، (زاروف) ، واخرون ، الناس والعلم والمجتمع ، تر : دار التقدم ، موسكو : (دار التقدم) ، د ـ ت .

4 ـ الصائغ ، (عبدالاله)، الصورة الفنية معيارا نقديا ، ليبيا : (دار الفارابي) ، د ـ ت .

5 ـ عبد الهادي ، (جودت) ، نظريات التعلم وتطبيقاتها التربوية ، القاهرة : (الدار العلمية الدولية) ، 2000.

6 ـ عبدالفتاح ، (سلمى)، النمذجة وحدودها من خلال النظرية السيميائية ، ج2 ، بيروت : (دار الكنوز الذهبية) ، 2008 .

7 ـ عبد النور(جبور)، المعجم الأدبي، بيروت : (دار العلم للملايين) ، 1979 .

8 ـ عوض ، (ريتا)، اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، بيروت : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، 1978 .

9 ـ فوكو ، (ميشيل) ، حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، المغرب : (المركز الثقافي العربي) 1986 .

10 ـ القرطاجني ، (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس : (دار الكتب الشرقية) ، 1966 .

11 ـ كيرزويل ، (إديث) ، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر: جابر عصفور، بغداد (آفاق عربية) ، 1985 .

12 ـ مجموعة مؤلفين ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، تر: فؤاد كامل وآخرون ، بيروت :(دار القلم) ، د ـ ت .

13 ـ موريس ، (بورا)، الخيال البدائي ، الخيال ـ الاسلوب ـ الحداثة ـ مجموعة مقالات نقدية ، تر : جابر عصفور ، القاهرة : (الهياة المصرية العامة للكتاب) ، 2005 .

14 ـ هيوم (ديفيد) ، مبحث في المفاهمة البشرية ، تر: موسى وهبة ، بيروت :(دار الفارابي)، 2008 .

15 ـ وهبه(مجدي) ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت :(مكتبة لبنان)، 1974 .

16 ـ وهبة ، (مجدي)، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، بيروت : (مكتبة لبنان) ، ط2 ، 1984 .

17 ـ يوسف ، (احمد) ، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة ، ط1 ، الجزائر : (منشورات الاختلاف) وبيروت : (الدار العربية للعلوم ـ ناشرون) ، 2007 .

المجلات والدوريات

1 ـ عبدالحميد ، (سامي)، الحركات الجديدة في المسرح العالمي ، مجلة الاكاديمي ، ع/4 ، بغداد : (مطابع جامعة بغداد) ، 1981 .

2 ـ XXX ،دراسات علمية حول تميز مخيلة الفنان ، (الموقع الالكتروني لجريدة كل العراق)،تاريخ الولوج :2017/4/15 .

المواقع الالكترونية

1 ـ يوسف ، (عقيل مهدي)، الصورة والخطاب في المسرح ، موقع : (مسرحيون) ، تاريخ الولوج : 2017/4/30 .

---

[1] كيرزويل ، (إديث) ، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر: جابر عصفور، بغداد (آفاق عربية) ، 1985 ، ص 291.

[2] ال وادي ، (علي شناوة) ،وسلمان ،(سامر قحطان) ، النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات ، عمان: (دار الرضوان) ، 2014 ، ص8.

[3] يوسف ، (احمد) ، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة ، ط1 ، الجزائر : (منشورات الاختلاف) وبيروت : (الدار العربية للعلوم ـ ناشرون) ، 2007 ، ص 120.

[4] كيرزويل ، (إديث) ، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر: جابر عصفور، بغداد (آفاق عربية) ، 1985 ، ص 291.

[5] ال وادي ، (علي شناوة) ،وسلمان ،(سامر قحطان) ، النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات ، عمان: (دار الرضوان) ، 2014 ، ص8.

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

[6] يوسف ، (احمد) ، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة ، ط1 ، الجزائر : (منشورات الاختلاف) وبيروت : (الدار العربية للعلوم ـ ناشرون) ، 2007 ، ص 120.

[7] فوكو ، (ميشيل) ، حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، المغرب : (المركز الثقافي العربي) 1986 ، ص 168.

[8] شاختا ، (زاروف) ، واخرون ، الناس والعلم والمجتمع ، تر : دار التقدم ، موسكو : (دار التقدم) ، د ـ ت ، ص 330.

(*) هيوم (ديفيد) ،(1711 ـ 1776) ،فيلسوف اسكتلندي ، كان يرمي الى تأسيس علم يدرس الطبيعة الانسانية ، يكون شاغله اختبار قوى وملكات وحدود المعرفة الانسانية ، او باختصار قدرة الانسان على المعرفة ، ومن اهم الفلاسفة الذين تأثروا به (جيرمي بنتام وعمانوئيل كانت) ، فقد قال (بنتام) اول فلاسفة المدرسة النفسية الانكليزية، (ان الغشاوة قد سقطت عن عينيه حين قرا هيوم) واعترف (كانت)، بان هيوم كان اول من ايقظه من سباته ، ويعد الكثير من مبادئ (كانت) الهامة وخاصة تفسيراته للمكان والزمان ، للعلية والجوهر ، للحقائق الضرورية ، للهوية الشخصية والعقل العملي بمثابة اجابات ، سواء اكانت ضمنية ام صريحة ، على مشكلات اثارها هيوم . للمزيد ينظر : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مجموعة مؤلفين ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، تر: فؤاد كامل وآخرون ، بيروت :(دار القلم) ، ب ـ ت ، ص ص ،525.533 .

[□] هيوم (ديفيد) ، مبحث في المفاهمة البشرية ، تر: موسى وهبة ، بيروت :(دار الفارابي)، 2008 ، ص 176 .

(*) برغسون (هنري لوي) ،(1858 ـ 1941) ، فيلسوف فرنسي ،وضع نظريته في المعرفة لأول مرة من خلال كتابه (مقالة في معطيات الوعي المباشرة)، (1889)،وفي كتاب(المادة والذاكرة) ، للمزيد ينظر : مجموعة مؤلفين ، الموسوعة الفلسفية المختصرة المصدر السابق، ص ص ،113.119 .

[□لغ] XXX ،دراسات علمية حول تميز مخيلة الفنان ، (الموقع الالكتروني لجريدة كل العراق)،تاريخ الولوج :2017/4/15 .

[لغ لغ] عبد النور(جبور)، المعجم الأدبي، بيروت : (دار العلم للملايين) ، 1979، ص 244 .

[برلغ] وهبه(مجدي) ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت :(مكتبة لبنان)، 1974 ، ص239.

[13] وهبه(مجدي) ، نفس المصدر ، ص166 .

[14] ينظر : عبدالفتاح (سلمى)، النمذجة وحدودها من خلال النظرية السيميائية ، ج2 ، بيروت : (دار الكنوز الذهبية) ، 2008 ، ص 3 .

[16] عبد الهادي ، (جودت) ، نظريات التعلم وتطبيقاتها التربوية ، القاهرة : (الدار العلمية الدولية) ، 2000 ، ص262.

[ترلغ] عوض ، (ريتا)، اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، بيروت : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، 1978 ، ، ص 6.

مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

(يرلخ) ينظر : اوفسياكوف ، (م و ز سميرنوفا)، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، بيروت : (دار الفارابي) ، 1979 ، ص ص 56 ـ 58 .

(سهلخ) ينظر : وهبة ، (مجدي)، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، بيروت : (مكتبة لبنان) ، ط2 ، 1984 ، ص 53.

(□لخ) عبدالحميد ، (سامي)، الحركات الحديدة في المسرح العالمي ، مجلة الاكاديمي ، ع/4 ، بغداد : (مطابع جامعة بغداد) ، 1981 ، ص 33.

(يرلخ) ينظر : موريس ، (بورا)، الخيال البدائي ، الخيال ـ الاسلوب ـ الحداثة ـ مجموعة مقالات نقدية ، تر : جابر عصفور ، القاهرة : (الهياة المصرية العامة للكتاب) ، 2005 ، ص 9.

(□لخ) ينظر : عبدالفتاح ، (سلمى)، النمذجة وحدودها من خلال النظرية السيميائية ، مصدر سابق ، ص 3.

(□لخ) القرطاجني ، (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس : (دار الكتب الشرقية) ، 1966 ، ص 111 .

(□ير) ينظر : يوسف ، (عقيل مهدي)، الصورة والخطاب في المسرح ، موقع : (مسرحيون) ، تاريخ الولوج : 2017/4/30

Also, this chapter included the most important indicators that emerged from the theoretical framework and previous studies.

The third chapter: - Include the research procedures that contained the research community and the sample of the research and the methodology and tool research as well as the analysis of the sample.

The fourth chapter : - contains the results, the researcher concluded some of the results of the analysis, including :-

1-The cognitive reference of the directorial imagination formed a basis through which all audiovisual workings proceed to build a typical performance devoid of improvisation towards rationing actor's work according to the presuppositions of the theatrical show.

2-The performance of the actors was characterized by a slow rhythm loaded with audiovisual operators such as the first scene / first level (the mother), the scenes of the nurse / Moses, and the scenes of the stick / Mousa.

3-The modeling and the generalization appear in varying degrees in the representative performance of the characters, but modeling is the predominant feature of the performance of the actress / mother, unlike actor / Mousa, who showed a generalization in his performance in the first level.

The chapter also contains conclusions, proposals and recommendations, and a list of sources and references.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 86-السنة 2017

" cognitive references of the directorial imagination and modeling of the theatrical actor performance ."

Rahman abdalhusen fahdel ..... suha taha salim

Abstract

This research is determined by the study of the " cognitive references of the directorial imagination and modeling of the theatrical actor performance ." it has described an Iraqi theatrical model, The research began with the great importance of the director's imagination as the basic premise for crystallizing the director's vision according to its cognitive references in creating a solid performance model based on the aesthetic, intellectual and technical bases, It is also contributes to the formation of the theatrical show as a technical framework that presents the show in one unified fabric.

The research sought to reach through the problem of research, which is in the question of: What is the modeling of the performance of theatrical representation according to the Cognitive references to the theatrical director, and were they related to the curricula, trends and methods of Scientific or they were Random self-references? For this reason, the research was formulated under the title (cognitive references of the directorial imagination and modeling of the theatrical actor performance).

This research has included four chapters :-

First chapter: - contains the methodological framework, which included the research problem and the importance of research and the need for it and the target of the research and its borders and define terms, as the importance of research has emerged and focused on it is being a technical drafting serve directors and theatrical actors alike, also serve students in the theatrical arts field from colleges and institutes of arts And the research in this field is a systematic and scientific study, so there is still a need for it and that for the actor and director are key workers to show the creative achievement of theatrical aspect .. It also serve students and workers in the fields of art in general and the theatricalists in particular and can be mainstreamed into the modern curriculums in the future.

Also, the researcher defined the limits of his research into the boundaries Temporal, and it is an Iraqi theater play introduced in 2016, either spatial boundaries: were the theaters of Baghdad and borders of Thread: were the search for cognitive references of the directorial imagination and modeling of the theatrical actor performance.

The second chapter covered the theoretical framework and the previous studies, which included two topics, as follows:

The first topic: the cognitive references of the directorial imagination.

The second topic: modeling and generalization in the methods of theatrical actor.