DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18

تقنيات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الفانتازي

راسل كاظم عوده[1]
ليلى فؤاد فاضل[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/11/13 ، تاريخ قبول النشر2019/12/26 ، تاريخ النشر2020/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث حقيقة خروج الفنون من سياقها المتعارف عليه في الواقع ودخوله في نسق الصورة الفانتازية والغرائبية المصنوعة، ولاجل فهم الظاهرة المسرحية ومعرفة الية انتاجها للصور الفانتازية، وبالاخص الاداء التمثيلي في تحولاته مابين الواقعي والفانتازي، فقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في ماهية سمات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الفانتازي، وقد تضمنت هذه الدراسة: مقدمة البحث التي عرض فيها الباحثان مشكلة البحث واهميته وهدفه.

ثم الاطار النظري الذي تناول تاسيسا نظريا للبحث اشتمل على مبحثين هما: المبحث الأول (الفنتازيا المفهوم والاشتغال) والمبحث الثاني (تقنيات الاداء التمثيلي في الاتجاهات المسرحية الفانتازية)، ثم خرج الباحثان بمجموعة مؤشرات اعتمداها في تحليل انموذج عينة البحث والتي تحددت في الاداء التمثيلي لعرض مسرحية (ساعة السودة)، وبعد التحليل خرج الباحثان بمجموعة نتائج منها: لاتشترط تقنية الحركة في اداء الممثل القواعد التقليدية والمتعارف عليها في المسرح التقليدي، انما تكون الحركة مقترنة بالصورة الفانتازية.

كلمات مفتاحية: تقنية، اداء تمثيلي، عرض فانتازي.

[1]أستاذ دكتور، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، rassl.kadim@yahoo.com
[2] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

المقدمة:

تكمن اهمية الفنتازيا في قدرتها على اثارة الاحاسيس والانفعالات عند محاكاته للظواهر الغرائبية، لتؤسس بيئة فكرية افتراضية تتلاشى فيها الثوابت وتغيب، لتمارس احلاماً وافعالاً خيالية تشكل علاقة تأثيرية متبادلة مع المتلقي وتعطي للفضاء وجوداً حسياً ينبض بالحياة، منطلقاً من مخيلة تبحث عن الجمال المطلق والروح الهائمة لتحفز مجموعة من المفردات والصور غير التقليدية في المسرح، خارج نطاق حدود الواقع (اللامألوف). هذا ما يفرض وسائل اقناع في الاخراج والاداء التمثيلي، تختلف عن اساليب التقديم التي تستند الى الواقع ويكون تأثيرها واقع على الممثل بوصفه الحقل الأكثر تماساً مع المتلقي، والمدى الخيالي الابداعي في المسرح بالغ الأهمية، إذ يضع الممثل اشكالاً من التكوينات من خلال فرضية المخرج وذاتيته، للكشف عن مفردات جديدة من شأنه ان يخلق طقساً مسرحياً منفرداً يحلّق بنا في فضاءات بعيدة عن الواقع، كما في العروض المسرحية التي تمزج مابين الواقع والخيال لتصور لنا عالماً مثالياً فنتازياً متنوع ويتسع سعة الخيال البشري وخاضع لأساليب متغيرة على الدوام، وغير معتمدة على قوانين الواقع. ومن هنا تأتي ابتكارات الممثل في التشكيل الحركي المتنوع اضافة الى التناغم الصوتي والتدرج الهرموني لتساعده في خلق ايقاع طقسي يمكنه من اثارة عنصر الترقب والشد التي اعتمدها الممثل اعتماداً كبيراً في خلال جسمه المطواع ليؤهله للقيام بكل التعبيرات الجسمانية في تجسيد الدور وكل التقنيات المسرحية الحركية انطلاقاً من رؤية المخرج وقدرته الابداعية لفهم وتعميق حدثاً سحرياً اسطورياً غريباً مميزاً في تكويناته ومخالفاً للمألوف. ولذا تحاول هذه الدراسة رصد تقنيات الاداء التمثيلي في العرض الفنتازي، وكيفية توافقه مع عناصر العرض الاخرى كي يحقق الغرابة واللامالوفية.

وتكمن اهمية البحث في تحديد مناطق القوة والضعف في اداء الممثل كي تنسجم مع مفردات الصور البصرية التي يشكلها العرض المسرحي الفنتازي.

اما هدف البحث فهو الكشف عن

ويتحدد البحث في الاداء التمثيلي للعروض المسرحية التي اخذت سمة الفنتازيا والتي قدمت على مسارح بغداد في العام وكان الاداء في عرض مسرحية (ساعة السودة) انموذجا.

تحديد المصطلحات: تقنية:

تعرف التقنية بأنها " جملة المباديء أو الوسائل التي تعين على أنجاز شيء أو تحقيق غاية ، وتقوم اليوم على أسس علمية دقيقة ، والكلمة الاجنبية من اصل يوناني وهو (Techno) ومعناها الفن والصناعة وتختلف عن العلم من حيث إن غايتها العمل والتطبيق ، في حين أن العلم يرمي الى مجرد الفهم الخالي من الغرض العملي"(Madkour, 1983, p. 53).

طريقة أو أسلوب للتفكير في حل المشكلات من خلال استخدام العلوم لإيصال الفرد إلى النتائج المرجوة وزيادة قدرته لتنمية عملية الخلق والابتكار لديه لتحقيق أهداف محددة.

فانتازيا: ورد مصطلح الفنتازيا في قاموس أكسفورد بإنه "(Fantastic) أي خيالي- عجيب" Oxford, 2000, P. (273)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العرض المسرحي الفانتازي: يعرفه (ابراهيم حمادة) "مسرحية قائمة على مسرحة الخيال الى عوالم وهمية لا تشـاكل الواقع، ولربما تجاوز السـرحان فيها الى آفاق الغيبيات البعيدة، وما فوق الظواهر الطبيعية، وقد تستخدم المسرحية الفنتازية نظريات في العلوم الطبيعية لم تكتشف بعد، كما يحدث عادة في المسرحيات العالمية، كما يمكن ان تحيلها مدلولات ترمز الى الواقع السياسي او الأخلاقي او الديني (Hamada, 1979, p. 268).

الإطار النظري

المبحث الأول: الفنتازيا المفهوم والاشتغال

ينطلق مفهوم الفنتازيا ضمن مساحة التداول المعرفي الانساني، من رؤية خيالية غير مألوفة وغير قابلة للتصديق وتسعى لايجاد عالم متخيل لا صلة له بالحقيقة بوصفه فوق الطبيعي (ميتافيزيقي)، لينسج اشكالاً ذات طبيعة افتراضية داخل اي نص او عمل ادبي او فني، شكل يزاوج بين الواقع والمثال والمتصور، وتخضع للرغبات والتصورات الواعية واللاواعية. فهو شكل مغاير للحقيقة ينبني على مبدأ صعوبة التصديق وقد يقتصر هذا التصديق بحسب الفرد وثقافته لذا "يمكن اعتبار الأجواء الفنتازية وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن ان تستمر وتتبدل في بيئات يتحكم بها العرق او المواصفات الاجتماعية" (Iter, 1989, p. 12). وهنا ينظر للفنتازيا بأنها تحمل امراً جوهرياً بالنسبة لمختلف اغراض المؤلف في الكشف عن سيرورات مخالفة لمجرى الحياة المألوفة. والفنتازيا نوع أدبي يتعلق بالاعمال الادبية التي تلعب فيها القوى الخارقة دوراً اساسياً لدرجة ان الاشياء المنطقية والعقلانية تفقد نفوذها وسيطرتها المألوفة. لذا فهي تعارض ما هو واقعي وعقلاني وتتجاوز حدود الممكن الى غير الممكن أي انه اضطراباً يهيمن على قدسية العمل.

ان التخيل او الفنتازيا تنشأ في عقولنا وهي مجرد حالات مصاحبة للتفكير، وهي الاساس الداخلي لعمليات الانتاج التلقائية التي تقوم بها ارواحنا، وبالتالي هي اشارات ايضاً الى تلك القدرة الاستقبالية الى تلك الصور المادية او الجسمية التي تتكون بواسطة التخيل او الفنتازيا (Abdul Hamid, 2009, p. 136). والفنتازيا خيال لا يخضع للواقع والبنية التقليدية وانما يخضع لقانون الانسان الداخلي المنفلت والذي يبحث عن الحرية ويثير حقائق غير عقلانية وينطلق من زمن مجهول لا يعتمد على الترتيب وتتداخل فيها الاشياء والمفردات بشكل عجائبي وغرائبي ليكشف عوالم جديدة ولغات لم نسمع بها تتأسس في مظاهر ذهنية غير طبيعية مبتعدة عن الاشكال المتعارفة ضمن الواقع الطبيعي.

والفنتازيا تمثل الاحداث في شكل عجائبي ومثير، فهي توجد داخل الواقع وتجعله غريباً في محتواه من خلال كائنات مهجنة من الحيوانات ومخلوقات غريبة مستمدة من الحكايات الخرافية والاساطير والتنبؤ بالمستقبل، التي هي اساسها المسرب الى عالمنا الحقيقي بشكل مؤطر بقوانين خيالية ورمزية لتكون جزءاً من هذا العالم. فالاسطورة والموروث الشعبي كلاهما غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها ان تتحول في يد الفنان الى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة. والفنتازيا ليست عملية الخروج من الواقع فحسب، بل التأمل الباطن الذي يتطلب من المبدع النظر الى العالم الطبيعي لتكون بمثابة الموضوع الخام الذي يتبلور

الى عمل فني ابداعي من رؤية خيالية استطاع الممثل يجسدها بواسطة وسائل تقنية فنية، إذ لا يمكن فصل العالم الفنتازي عن العالم المادي الخارجي كونه يعد الاصل في تكون الصور.

حيث ان الفنتازيا لا يحدها شيء ولا تخضع لبنية ثابتة ومحددة سواءً كان في بناء المناظر وطريقة التمثيل، لذا هدفها هو تفكيك فضاء الواقع واعطاء وجود حسي مادي حي ينبض بالحياة لا يمثل الحقيقة، يعتمد على قدرة الممثل الحسية والذهنية والادراكية وقابليته في النظر الى الدواخل لرسم صورة او فترة غريبة و(الغريب) كما اوضحه تودروف "الغريب المحض في الآثار التي تنتمي الى هذا الجنس، ثمة سرد الاحداث يمكنها بالتمام ان تفسر بقوانين العقل، لكنها، على هذا النحو او نحو آخر غير معقولة، خارقة مخترعة فريدة مقلقة، غير مألوفة" (,Todorov, 1993, p. 60) ومن هنا اصبح الخيال محور الحركة والمتعة ويعطي في انتاج عوالم اخرى تتحرر فيها الذات وفق ما نتمناها، مثالاً لذلك (البخلاء) للجاحظ، و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، وكتاب (الف ليلة وليلة) وغيرها لما تمثل بالسحر وعوالم الخيال، في اطار عجائبي رهيب، فالعجائبي على حد تعبير تودروف "يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة ويظهر انه ينهض بالاحرى في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته" (Todorov, 1993, p. 67). يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم شخوص حية وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق الطبيعي الاحداث المروية، وبهذا فان الفنتازيا تنشط من قدرات المتلقي وتمكنه من الغور في آفاق واسعة للمعرفة واطلاق سراح الخيال لتحقيق ما يصبو اليه الوجدان في مضاعفة صور وتقنيات جديدة مغايرة تكشف ذلك الانتاج الابداعي، كما انها تعطي للمتلقي انطباعاً عن عالم غير حقيقي مخالف للمألوف في استخداماته الجمالية، فالفنتازيا متحررة وغير ملتزمة بقانون الزمان والمكان بل تمتد الى آفاق ابعد من العالم لأنها "موجودة في المنتصف ما بين الاسطورة والحكاية الخرافية هي أكثر اتساعاً في مجالها الجغرافي من المدى الخاص، فهي تشمل عوالم كلية وتمتد غالباً الى عوالم السماء عوالم الموت والخوف وما وراء المعرفة الظاهرة" (Abdul Hamid, 2009, p. 194). فهذا لا يشبه الخيال العلمي لأنه يحقق الشرط الأساسي للقانون والقائم على أساس العلم والتكنولوجيا في تحديد وترتيب الاسس وفق المبادئ التي تنتمي للواقع. فاغلب الاحداث الفنتازية المرئية والتي تعتمد على التخيل المنطلق من الحلم الذي يكسر كل الظواهر الواقعية، ليؤسس ظاهرة تتداخل فيها الاجواء الغرائبية والاشكال المركبة.

المبحث الثاني : تقنيات الاداء التمثيلي في الاتجاهات المسرحية الفانتازية

لم تكن المشاهد الفنتازية غريبة عن العرض المسرحي فمنذ بدايات المسرح كانت بعض العروض تتناول احداث او شخصيات فنتازية وحسب متطلبات الفكرة او الغية التي يبتغيها المؤلف او المخرج، وقد استخدم الاغريق والرومان العديد من المشاهد الفنتازية لاجل جذب المتفرج، فضلا عن تقديم الشخصيات التي تتربط بالالهة او انصاف الالهة، مرورا بالمسرح الكنسي الذي كان يتناول معجزات السيد المسيح، وصولا الى العصر الحديث والذي تبلور فيه طرق تجسيد المتخيل باليات جديدة ومبتكرة، وتمثل الفنتازيا عمق الصورة الحياتية برؤية جديدة مستمدة من روح عصرية مختلفة عنها، بأدق الطرق واكثرها اثارة وفق اسس بصرية متكونة نتيجة عملية التصور والتجسيد للفكرة في اطار مادي محسوس يمتلك الرؤية الابداعية

والحرفية في عملية سير الفعل الدرامي وابراز الدلائل والرموز وفق رؤية اخراجية ابداعية متبلورة جاءت لترسيخ وتعميق دلالات فكرية تتوسع في نطاق المضمون وتزيده القاً وشاعرية كنقطة دالة للبيئة التي توحي بها ولا تجسدها وتطمح لانتاج مضمون جديد وتقني في الشكل قريب الى الاحلام والقائم على الافعال الخيالية المختلفة في اساليبها وطرق تشكيلها فاستخدم التعبيريون تقنياتً في الشكل اقرب الى هيئة الاحلام، وذلك التكنيك القائم على التشويه والأفعال الخيالية والحديث المخبول او اختلاف مقاييسه الانسانية، فالممثل هو قادر على بلورة اساليبه التي يسعى الى افرازها لخلق حركات متداخلة وايماءات متعددة تذوب فيها عالم الشخصية وتتوحد في عالم سحري خيالي مثير للدهشة من خلال التشكيل الحركي والجسماني الذي يتمثل بالخفة والقدرة النفسية غير الطبيعية والطاقة الروحية والانماط الصوتية التي هي في اطارها العام صورة مهيمنة، بوصفها ابعاد خيالية القصد منها التعبير عن الفردية والمزاجية والفوضى المشبعة التي سلبت ذهن الانسان ووجدانه وجعلته بعيداً عن طبيعته وانتجت اللاشعور والهذيان ليسعى في تصوير معرفة جديدة لا تخضع للتقليد وانما تكون خارج حدود المألوف "ففي الوقت الذي يجب على الممثل ان يلتزم تماما بشرطية الظروف الموضوعية للعرض، فانه يكون جسديا في وضع الانفتاح امام الاحتمالات كافة، وهو وضع يتطلب تحررا تاما من جميع القيود الوذعية المعتادة للجسد فيزيائيا" (Russell, 2016, p. 225). حيث كان الفيلسوف الفرنسي (اندريه بريتون) وكتاباته المنغمسة في نظريات (فرويد) الأثر الكبير في التعبير عن السريالية فقد عرفها على انها "آلية نفسية صافية يمكن التعبير عنها بالكلمات او بوسائل اخرى فهي عملية لا تخضع للسبب والمنطق تحدث خارج حدود السوابق الاخلاقية والجمالية، المصدر الأساسي لها هو اللاوعي" (Abdul Hamid, 2016, p. 135). لذا فان الأسلوب الذي استطاع ان يؤسسه الممثل هو اكثر حرية وفي ظروف غير معروفة مستنداً الى عوالم خيالية متحررة من كل قيود المنطق الواقع، وعليه فالممثل ينبغي ان يعمق هذا الاداء من خلال المعرفة وتفسيرها ضمن رؤية جمالية فنية قائمة على التغاير والتمازج والتحول ووفق نظريات مختلفة، ومن خلال تنظيرات (انتونين ارتو) في مسرح القسوة الذي بحث عن اشكال التجربة في التعبير والقائمة على تأثيرات الثقافة والحضارة في الانسان المعاصر الذي سعى الى تأسيس صورة ذهنية متمثلة بحركتها السحرية المستمدة من الفن الشرقي والداعية الى كسر كل قيود الواقع لتكشف للمشاهدين موضوعات تحمل القسوة وتخلق التأثير والاندماج لديه عن طريق الممثل من خلال حركات وتأوهات واطباق ومفاجأت وافعال مسرحية من كل نوع، وجمال سحري في الملابس مستقى من نماذج طقوس بعينها، ايقاعات محسوسة في الحركات يتألف تصاعدها وتنازلها تماماً مع نبض الحركات، فالممثل في مسرح (ارتو) ركز على الحركات اللاشعورية البدائية التي لا تقف ضمن حدود المنطق والمعقول بل على العكس من ذلك فهي تنطلق من حركات تحاور العالم السحري وترفض الاستقرار الداخلي لتنتج منها "لغة تتكون منها لغة التمثيل والمسرح تلك اللغة التي تبسط لغتها الجسمانية الشاعرية على شتى مستويات الوعي وفي جميع الاتجاهات، تجر الفكر حتى الى اتخاذ بعض المواقف المعينة التي يمكن ان نسميها بـ(الميتافيزيقيا)" (Arto, 1970, p. 33). كذلك الحال في مسرح (بروك) الذي يكسر كل قواعد التقليد والتكرار في الاداء ويتسم بالحرية والارتجال في تقنيات اداء ممثليه، عبر ادوات التعبير الصوتية والجسدية باحثاً عن اساليب جديدة في التجريب لبناء شكل العرض المسرحي، ليكشف عن الاشياء في حقيقتها الموجودة خلف الاعتياد والغائبة

خلف المادة بواسطة "خلق الحالة الشعرية، أي تجربة حياتية مجاوزة ومفارقة، وذلك من خلال مؤثرات صادمة، وصرخات ورقية سحرية، واقنعة ودمى، وملابس طقسية، وهو ما يطابق الى حد بعيد تجربة (ارتو) في مسرح القسوة وهو ينطلق في ذلك من اننا نحتاج الى مسرحية حقيقية لطقوس حقيقية، طقوس تمد المسرح بالحركة وبالتجربة التي تغذي حياتنا. كما بحث (بروك) عن لغة غادر فيها المعنى الذهني متجهاً الى لغات مشتركة عبر فيها المعنى ذاته عبر الايماءة والحركة والصوت بشكل تلقائي بوصفه "فورة انفعالية مركزة ومتوهجة، تلقائية، والخبرة المستمرة عبر سنوات التجارب والاحاسيس" (Abdul Wahab, 2002, p. 167)، وبهذا فان فعل الممثل الذي تبناه يختلف عن فعل الممثل لدى (ستانسلافسكي) كونه قائم على مجموعة من الايماءات والحركات والاشارات التي يوظفها الممثل للتعبير والتي لا تعتمد على خطط اخراجية سابقة وانما الارتجال في الاداء من اجل الاكتشاف الدائم والحركة والاشارة التي لا تخضع للتقليد، معتمداً في التجارب المسرحية على التعدد والاختلاف من بين الممثلين ليعطي اسلوباً مختلفاً في الاتجاه والمستوى ويحقق خصائص جمالية تعتمد على عدة فنون، كما صاغ (تادوش كانتور) مسرحه باشكال مسرحية متنوعة متأثر بالافكار التي تشير الى الدمار الذي خلفته الحرب على النفس الانسانية فقد مر مسرحه بثلاث مراحل بدأ من اللاشكل والواقعة والموت استخدم فيها (تادوش كانتور) عناصر مختلفة وموجودة في الواقع اليومي ورفض استخدام العناصر المصنوعة لكونها لا تتطابق مع طبيعة الممثل الحية (Filler, 2005, p. 92). فالاضاءة والاكسسوارات والمؤثرات الصوتية الناتجة من اصوات الممثلين تعد تقنيات تعمق من الاداء التمثيلي عبر الحركة والاشارة والايماءة فضلاً عن الازياء التي تكسب الشخصية التمثيلية الطابع الغرائبي واللامألوف. مما جعلت الممثل يوظف شكلاً جديداً يعتمد التماثل والتمازج عبر الحركات والايماءات ليؤسس صورة مسرحية تبحث عن الموديل الذي يحطم كل طرق الاداء المألوف والطبيعي، لذا نرى (جوزيف شاينا) استخدم الدمى الضخمة والمانيكان بأشكال غرائبية في مسرحية (الاسكافي) كما عبر عن الازياء بأكياس قديمة تعكس الواقع الاسود الذي تغادر منه كل العناصر الجمالية. والذي يتم التعبير عنه عبر الممثل من خلال حركة افتراضية بلاستيكية عميقة تملأ الفضاء بالرموز والاشكال عن طريقها يتحول الخيال الى لغة مرئية "اكد فيها (شاينا) على المهمات المسرحية فقط (قطع الاكسسوار) والازياء المسرحية وهو بذلك يقارب بين الممثل والمادة التشكيلية المعاصرة، فجسد الممثل يمنح في مسرحه تشكيلاً غير طبيعي، بوصفه علامة او رمز، لكي يعطي للممثل امكانية التعبير عن الأشياء" (Tarnico, 2006, p. 41)، كما سعى (بيتر شومان) الى تحقيق التواصل الطقسي من خلال توظيفة للقصص والحكايات الرمزية والخرافات عبر الحركات والاصوات لدى الممثلين. ويتحقق هذا التواصل المباشر من التشاركية في توزيع قطع الخبز عبر فرقة تصاحبها دمى ضخمة تدخل في منطقة العرض الفنتازي. كما ان مسرح الخبر والدمى اعتمد على اصوات الممثلين لان الاصوات تحقق الشرارة للفعل وبذلك قد وسع (شومان) جماليات الصوت والحركة وذلك عبر التمثيل الصامت والطقوس الدينية. فالممثل هو المرتكز الاساسي في العرض المسرحي اما بقية العناصر مكملة له والموسيقى العنصر الفعال والحيوي الى جانب الممثل الذي سعى الى تحقيق فعل المشاركة. وبهذا فان طريقة التكتيك لاعمال (شومان) مما كررت من فعل كسر الايهام بالواقع واحداث الاداء الفنتازي المثير والمدهش عبر الفوضى والعمل التشاركي الذي يعطي الاثارة في التعبير لعملية التجسيد

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التشكيلي القائم على الغرابة في الاداء، فهذه الحركات والاشارات والجو الفوضوي يعمق من اداء الممثل مما يمنحه الازدواجية في تجسيد اشكال متعددة وغير مألوفة كما اعتمدها (جان لوي بارو) في المسرح الشامل الذي امتازت عروضه "بالتعبيرات الميتافيزيقية والشكلية، وكما في عرض مسرحية (انا احتضر) فقد جاء العرض الذي قدمه الممثلون عبارة عن تركيبة من الصرخات والعبارات وقد كان النص مجرد اشارات للتاريخ الذي توليه للاشارة والصورة (Ardash, 1979, p. 52)، والفنتازيا في التمثيل ابتكارات ابداعية فكرية وثقافية وجسدية عالية تحقق وجوداً حسياً مدهشاً في ذاتية المتلقي. بينما يمكن ان يحدث تأثير الخيال الابداعي بصورته الشكلية غير الحقيقية والتي يمكن ان تكون مستساغة لدى المتلقي من خلال الصورة الشكلية المختلفة للواقع والتي يمكن ان تسعى لإقناع المتلقي وجذبه ايضاً، ان الممثل يؤدي الفعل عبر التدريب الحركي والايمائي ليشكل لغة تعبيرية تتولد فيها دلالات متنوعة تكشف الجوهر من الظاهر للعالم المتخيل من جهة وتضفي الى العالم الخيالي سمة من سمات الفنتازيا من جهة اخرى، فالتوظيف للخيال والتعبير الذاتي لنقل لغة جديدة لافعالها وبناء لغات اخرى ذات تركيبات وموضوعات حسية شجعت الاسلوب التمثيلي الذي اتخذه (ويلسون) من خلال " حيث يتركز الفعل في تنظيم الاصوات والكلمات والحركات بتركيبات تحمل (موتيفات) معينة" ((Abdul Hamid, 2016, p. 329، ضمن تقنيات نحتية لإبراز صورة بصرية تعبر عن الافكار كأداة داخل صورة مثيرة للانتباه عبر الجسد الذي يجمع الحركات بالتكرار والايقاع لايصال رسالة معينة لا تنطلق من الواقع، وانما من التدفق والابحار في عالم الاحلام والطقسية من اجل الوصول الى تصور تلقائي للعمل الذي يوحي بالغرابة ويطرح دلالات متعارضة في التشتيت والفهم. فالتمثيل الفنتازي يستطرد الحقيقة ويخوض في فضاءات مثيرة للدهشة خارجة عن السياق الواقعي محاولاً ايصال رسالته الفنية في اطار يجعل المتلقي ينساب معه في فهم محطاته الابداعية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. الفنتازيا كصور مشهدية في العرض المسرحي تتمثل عبر تقنيات الحركات والايماءات التي يقوم بها الممثل والتي تغادر الواقعي والمنطقي في الحياة.
2. تنهض الفنتازيا بمجموعة من الاصوات التي يطلقها الممثل والتي تكون مغايرة للاصوات المالوفة في الواقع.
3. التداخل بين الصور الفنتازية عبر التشكيل البصري لمفردات العرض يتطلب انسجاما مع تقنيات اداء مقترح يسمو عن الاداء التقليدي او الواقعي.
4. كلما كانت تقنية اداء الممثل بعيدا عن الواقعية كلما كان اكثر اثارة ودهشة ويلبي متطلبات العرض الفنتازي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل انموذج العينة للوصول الى النتائج

عينة البحث: اختار الباحثان عينة قصدية تمثلت بالاداء التمثيلي في عرض مسرحية ساعة السودة، كونها انسب انموذج للتحليل يتوافق مع متطلبات البحث.

تأليف: مثال غازي

اخراج: سنان محسن العزاوي

تمثيل: يحيى ابراهيم / شيماء جعفر

تاريخ العرض 2019

اداة البحث: الملاحظة المباشرة، كما اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري كوسيلة قياس لانموذج التحليل.

فكرة العرض:

آدم وحواء وهما في حلم محاولين عبور هذا الحلم بدون أي ذنب او اثم ولكن يتعدى ذلك الحلم ارادتهم وتتدخل قوة خارجة فاقت تلك الارادة بالنسبة لهم وضربت هذه القوة الحلم باليقظة وبدأت سلسلة الذنوب تجر الى ما لا نهاية محاولة لكل ذلك لكي تصبح الاحلام والامنيات بالجنة هي احلام لا تخضع للتحقيق وانما امنيات زائلة ويريد الانسان المكوث بها ولكن بالنهاية لا يستطيع الا ينال فيها شيئاً او الوصول اليها وعندما يريد الانسان تحقيق ذلك الحلم يجب ان يقمع الكثير من الشهوات والكثير من التضحيات في سبيل الوصول الى ما يطمح اليه.

التحليل:

تتكشف لنا الفانتازيا منذ بداية العرض، عبر مشهد فانتازي يدل عن عن علامة هي علامة التناسل ومن ثم التكاثر وهي النقطة الاساس التي تخرج للجميع عبر الاحلام لتؤكد لليقظة تلك الحلام البريئة والخروج بها الى يقظة مليئة بالسواد، فهي الرمز الذي عبرت عنه السينوغرافيا في العرض المسرحي منذ البداية للفكرة الاولية للعرض واستمرت في اكثر الاحداث والمشاهد، فالخطيئة بدأت منذ اللحظة الاولى مع بدأت السرير وتكرار تلك الاخطاء التي طالما حاولوا ارتكابها واللذة المؤقتة فالخطيئة كل مرة الى ما لانهاية والعودة الى النوم عبر مشهد رمزياً يتناسب مع ما عرفه المخرج من جهة ومع مرجعيات مداخلنا من جهة اخرى. من هنا بدأت فضحت عورة السرير المتمثلة بآدم وحواء والتي لم تكن بالأصل تفاحة وانما سرير غاوي الكثير من النوازع البشرية عن مسمى لعبة الجنس تلك اللعبة التي يتلذذ الانسان فيها تحت مسمى التفاحة والتناسل الذي يؤدي الى دلالات متكررة والى لذات الغرض. التي بدأت بحلم مؤطر بكل القوانين الخيالية الخارجة عن كل حدود المنطق لما كان يجري ومعتمد. فقد مثلت بشكل متقلب ومثير اصوات عالية وحركات غير طبيعية لتكشف صراعات ذاتية في تأثيرها وتحركاتها على المسرح معتمدة على زمن منفلت ومدهش ولم يحدد بقوانين طبيعية زمن تحلى برمز من جهة وبنوم من جهة اخرى فكل ما يحدث في المشهد هو خارج عن حدود المألوف والواقع وانما يحد موقف ارادة الحلم. مما جعل الصورة المسرحية الكلية للمشاهد ذات بعد سريالي

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما فيها من الكوميديا الساخرة من خلال اللعبة بأن كل ما يحدث على خشبة المسرح بافتراض هي لعبة الخطيئة الكبرى.

فتقنيات الحركات والايماءات التي يقوم بها الممثل والتي تغادر الواقعي والمنطقي في الحياة، تمثلت في رسوم كاريكاتيرية متحركة جاءت على شكل قدم كبيرة لترسل رسالة الى المتلقي او المشاهد الى وجود سلطة اعلى من ارادة الانسان تلك السلطة التي تتحكم وتدفع وتأخذ بيد الانسان الى عالم غير هذا العالم وفي رحلة مليئة بالاستغراب والدهشة رحلة اللذة في اليقظة الى الخطية في ايام لا يوجد فيها قرار الا الخوف والالم. كل هذا يحدث مع حركات الممثلين وعلامات اجسادهم وايماءاتهم واصواتهم من اجل ابراز الافكار وتحويلها الى صورة متدفقة يقرأها المتفرج بصرياً. انتهى الحلم وبدأت اليقظة وبدأ السقوط في فضاء غير هادئ فضاء مليء بالصخب ليس له ملامح فضاء واسع فسقوط الانسان من الحلم الاخروي الذي يحاول به الرجوع الى الجنة لكن دون جدوى فسقط الى مدينة مليئة بالهوس والخطيئة فعبرت اصوات السيارات والرسوم المتحركة التي عبر عنها المخرج برموز حقق الحضور الحسي الذي كون المعنى والاثارة عبر المحسوس الممثل فكانت تلك المدينة هي الكابوس الذي ايقظ وازعج الزوجين والبشرية جميعاً فكانت هي خلاصة الهبوط من الجنة وكان هذا الهوس والصخب هو حالة من الفنطازيا تعيشها المدينة حالة مرادفة من تدفق الحلم فهذه السيارات والرسوم المتحركة تكاد تدهس كل اولئك لتستمر الخطيئة مما اثر على الزوجين الغريبين في المدينة الكثير من الخوف فكان سقوطهم مليء بالدخان الذي يزعج صفو الحلم وبالكثير من الهوس والجريمة والغموض المعتم فمن هنا بدأت الاتهامات تتفاوت واللوم بين الزوجين من اجل ايجاد السبب وكل واحد منهما يحمل الاخر اسباب انتهاء الحلم والسقوط في اليقظة أي ارض الرذيلة والاخطاء والغموض الذي كان اساسه الرغبة الجنسية.

تقنية اداء الممثل بعيدا عن الواقعية ، كون المسافة بين الحلم واليقظة كمسافة بين الجنة والارض، فقام آدم بالتوسل في الرجوع الى الجنة والعودة الى الحلم عبر السلطة (رجل دين). فبدأ يواجه الواقع بالنواح والتوسل والدعاء والبكاء من اجل ان تصبح صورته كما هي في الحلم في ذلك العالم الغيبي.

فالتعبير عن عالم الغيب عبر الحلم الذي يكثر فيه الوهم والوهم الكثير يحمل في ثناياه الكثير من الاغلاط التي لم تفده في البكاء والدعاء من اجل تصحيح مساره من جديد. وفي ضوء ذلك كان لحضور الشاهد – السلطة وبعبارة (آدم خل يولن هذه السوالف صارت قديمة – حدّث نفسك).

فهذا يعني اننا في اليقظة علينا ان نحدث علاقاتنا ضمن مصداقها الحقيقي في العالم الذي نعيش فيه وبالتحديد (الكابوس) الذي لا نرغب به ولكن يجب التعامل معه وترويضه مدة اخرى كي نجعله حلماً كالجنة. فالممثل (يحيى ابراهيم) الذي تقمص رجل الدين المليء بالفقر والضعف والذي كان كثير البكاء والدعاء يوحي لنا الى واقع خيالي فنتازي ليحاول الرجوع بالتدريج الى الجنة. اما الممثلة شيماء جعفر فقد بينت ان المرأة هناك اشجع من الرجل وهذا ما اكدته على لسانها (علينا ان نفعل المستحيل) من خلال ما كتبته فهي تتقبل الواقع وتحاول ان تستفيد منه وتعيده من جديد ليكون لها الجنة البديلة من خلال اسلوبها الادائي المليء بالتنوع والتحول والتمازج في تكوين الافعال الخارجية واختلاف التعبير وكيفية تحركاتها على خشبة المسرح فالنوازع الذاتية والحركات والاصوات التي تجسدها اعطيت مفهوم واضح عن

الاجواء التي يعيشـها الزوجين، اجواء مفترضـة حققت اعلى قدر من التأثير الفنتازي والتعبير الصـوتي والحركي الذي سعى الزوجين الممثلين الاهتمام بها بوصفها ادوات مهمة وفاعلة في تجسيد الافعال.

تحول السـرير الى حائط أي انقلب الحلم الى اليقظة فقد تمثل المكان في لحظة السـقوط وهو خلاصـة الخطية فيما وقع من حدث في ذلك المكان فالحائط هو التحول في الزمن والحدث والمصير. ومن تلك اللحظة التي ثبتت به وجودها في هذا العالم الغير غيبي عالم الحياة وانهما على تعارفهما ووجودهما معاً في هذا العالم الفاني فبدأ الخوف لدى آدم لا من الاخطاء الكثيرة وانما الخوف من الموت الذي سـوف يحرمه من اللذة في العودة الى الحلم (الجنة) وفي ذلك السـقوط يتوقف كل شـيء ويبقى الذهول المسـتمر على السـقوط نحو الحياة عبر الترميزات التي لا تقف على الحقيقة وانما على الوهم. فوهم الجنة افلت المكان واحالت في متاهة الزمان في لحظة، والصـراع الدائم والزائف الذي تدفق الى المتاهة والخوف من الموت هو التدمير الكلي والبقاء في الحيرة المؤدية الى الجنة واصبحت المسيرة داخل الحياة. انه التضاد نحو عالمين فما تحلم به يعد مسـتحيلاً تواجدهما في وقت واحد، فالفاصـل الحقيقي هو الحائط انه الفاصـل المؤلم بين انتهاء متعة السـرير وضمور الشـهوة وبين التعرف على الاسـباب المؤدية الى تلك الشـهوة التي ادت الى التدمير والخطيئة والموت فكان الحائط هو الفاصـل الحقيقي ليصـل الزوجان الى التحدي، فمنذ لحظة السـقوط التي تمثلت بسـقوط ارادة العقل لتغلب اليقظة بالاخطاء المتكررة لم تنتهي العبرة بالسـقوط وانما تمددت لطرح سـؤال نتيجة القلق لدى الزوجين من التفارق بين العالمين والذي وضع افتراضهما بوضع تاريخ لهما وذلك من خلال هذا السـؤال فتقول شـيماء (حواء) وهي تكتب على الحائط (سـبورة السـرير) (هناك ما تبقى منا حي يتنفس) يحيى (آدم) وهو يكتب ايضـاً على الحائط (سـبورة السـرير) (وماذا يتوجب علينا ان نفعل كي نبقى هذا الذي يبقى حي يتنفس) وهنا مشـكلة المقارنة هي الوجود الموهوم بعالم الحلم والجنة وبين الوجود المتمتع بعالم الخطيئة وهي مقارنة لوجود فاشل ليس لشيء ولكن لاستمرار الخطيئة في هذه الحياة هذا الاستمرار يتحقق في الكثير من الصـراع كما يلعب الزوجان مع الجمهور لغرض تحقيق هدف الحياة. وفي لحظة انفلات الوهم يخرج الزوجان من نفسـيهما ليدخلان في خطيئة اخرى والى لذة اخرى لذة الولادة من اجل الصـراع فكثرت رغبة الكتابة على الحائط من اجل العبور بالرغم فيها خطيئة اخرى انفصلت عبر حضور السلطة ومراقبتها عن طريق عيون بوليسـية اثارت الكثير من الخوف فيهما تلك العيون الرقيبة رسـوم متحركة غير واقعية عبر عنها المخرج عبر السـينوغرافيا لخلق انماط تمثيلية فنتازية معبرة للفعل المسـرحي وزواج بين عناصـرها من اجل تحقيق ايقاع متنوع عند الانتقال من حدث الى آخر.

لم يكن سقوط الزوجين من الحلم الى اليقظة او من الجنة الى الأرض وانما كان السقوط من مبدأ السلام الى مبدأ الحرب والى حب التملك والتسلط مبدأ الانسان يصنع نظام سياسي ليعبر عن شهواته العليا وكيفية اسـتثمار هذا النظام عبر الشـهوات لتكون في الصـدارة للوصـول الى السـيادة وبدأت المعركة من سـيكون الغالب ومن سيكون المغلوب فهي معركة تفريغ الخوف المتجذر في دواخلهم على ارض الحياة. لأن الانسان في داخله حيوان غاضـب هذا الغضـب الناتج من لحظة الطرد والسـقوط واللذة المؤقتة التي ترافقها النزعة التدميرية لنفسـه وغيره وفي نفس الوقت التوضـيح عن كل ما انتجه من الخوف والغضـب الذي ادى به الى السقوط.

فقد تمكن المخرج من توضيح تلك الرؤية عبر خطاب الحلم ليس فيه سلطة وان الكل في مركب واحد هو مركب السرير في امن وسلام، وفي الواقع غير ذلك ينهار، ذلك المركب نتيجة الصراع على السلطة ويستمر هذا الصراع بحرب بين الذكر والانثى حرب الزوجين الرجل وزوجته، سواء الرجل يريد الصراع ام المرأة فالفاصل بين الاثنين لحظة الخروج من الزمن الذي ليس لديه حدود الى الزمن الخاضع لكل الحدود فكانت الممثلة (شيماء/ حواء) تتحشد باطلاقات وعيارات نارية عبر التوافق الصوتي والحركي والتنوع والسرعة في الايقاع في تجسيد الفعل لاعطاء دلالة للذات المتحركة وتفتح مساحات كبيرة من الخيال والحلم وتسهم في بث تلك الدلالة على التغير لتوحي للمشاهد انها تخاطب كل الازمان والمكانات.

اما الممثل يحيى/ آدم يتحشد باطلاق خطاب السيادة من اجل غايات فكان الاداء معبر ويشير الى القوة والتملك بوظيفة رمزية سيميائية خارجة عن المنطق والمألوف. كلها جاءت لترسم لنا صورة التعبير عن القلق الذي عليه آدم/ يحيى عبر الحوار الذي يكرره (اذا كنت انا كل شيء هناك ايمكن ان اكون لا شيء هنا) وهكذا بقى في هذا النداء وبقيت ايضاً المرأة تطارده بالرصاص المجسد عبر الاداء الصوتي والحركي التي وظفتها لادائها التقني ضمن رؤية اخراجية يقصدها المخرج لتوليد دلالات ومعاني يجعلها في اطار مغاير للواقع.

فكلما تستمر المرأة بمطاردتها له بالرصاص كلما يزداد خوفه اكثر وتظهر رغبته اكثر بالمطالبة بالسلطة، الى ان عاد الراوي – الشاهد الموجه من بعيد لما كان يجري من الاحداث التي يمارسها الزوجين، ما هي الا فضيحة لتلك الرغبات التي لا تخضع ولا تطيع الضمير (ها وينك.. ملك الاصقاع) ومن ثم انتهت تلك المعركة بين الزوجين وبدأت سلسلة من المعارك عبر توارث الابناء في كل ولادة الذي اعتبر واجب ووجود هذه المعارك لطالما وجدت الولادت وجدت المعارك.

واستمر الصراع عن سؤال (نحن اين أفي الجنة ام في الجحيم) وهكذا بقى السؤال مستمر ليصرع آدم (مو كَتلج لا تحبلين مو وكتها).

تنهض الفنتازيا بمجموعة من الاصوات التي يطلقها الممثل والتي تكون مغايرة للاصوات المالوفة في الواقع. فالزواج في عالم الارض قائم كما هو قائم في عالم السماء وتبدأ المراسيم بالرقص والغناء في هذا العالم الواقعي من خلال اكل التفاحة تفاحة الجنس في عالم الارض بعيد عن الجنة، حيث كان الموجه ان يحذر آدم وحواء من الوقوع وان يعيد لهم التوازن والتوافق مع الحاضر. فكل تلك الذكريات من هناك من ذلك الحلم ليعاد حضوره في الحاضر في هذا الواقع المهدد بالمعارك والحروب لكنه ايضاً مبشر بالسلام الموجه ليخاطب آدم (شويه ثكَل).

ولكنهما يستمران في حلمهما على هذا العالم البعيد عن الجنة عبر اعادة الذكريات المليئة باللذة هذه اللذة التي حولت تصورهما الى طائرين يعبران عن حبهما. وهنا استطاع الممثلون الانتقال عبر الاداء الجسدي والصوتي والتحكم بالفضاء ليحققان اعلى مستويات التعبير الفنتازي واستخلاص الجوهر واظهار مديات التأثير على الخط العام للعرض مما اتخذ الاداء منحى مختلف من خلال المستويات الحركية الجزئية يمكن من خلالها الوصول الى المحتوى الفكري والمعرفي، نجد في ذلك ان فضاء العرض في مسرحية (ساعة السودة) قدم لنا مقترحات جمالية وفنية ابتعدت عن الطريقة التقليدية في سرد الاحداث ودخولها في صورة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفانتازيا، الذي يخلق افق التوقع لدى المشـــاهد ويمنحه القدرة في التأويل للمفردات الســـينوغرافية، المصاحبة للاداء التمثيلي.

النتائج:

1. ينبني العرض المسرحي الفانتازي على صور مشهدية غير واقعية مع اداء تمثيلي يبتعد عن الواقعية، كما في معظم مشاهد عرض ساعة السودة.
2. تتباين تقنيات الممثل الصوتية، بين الاداء الصوتي الطبيعي الى الاداء الصوتي المبتكر والمخالف للاصوات التقليدية في الحياة.
3. لاتشترط تقنية الحركة في اداء الممثل القواعد التقليدية والمتعارف عليها في المسرح التقليدي، انما تكون الحركة مقترنة بالصورة الفانتازية.
4. ينزاح اداء الممثل باتجاه الفانتازيا في تشكيل الايماءة والنغم الصوتي والحركات الغير مبررة منطقيا لكنها تنسجم مع الصورة الفانتازية للمشهد.

References:

1. Artou Antoine, 1970, The Theater and Its Associate, Ter: Samia Asaad, Cairo, Dar El-Hana for Printing.
2. Iter, TJ, 1989, Fantasy Literature, Introduction to Reality, see: Sabbar Saadoun Al-Adeeb, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
3. Hamada, Ibrahim, 1971, Glossary of Dramatic and Dramatic Terms, Egypt, Dar Al-Shaab.
4. Ardash, Saad, 1979, director in contemporary theater, World of Knowledge Series, Kuwait, Al-Qizah Press.
5. Oda.R.K.(2016). Semantic Encoding of the Actor in the Iraqi Theater *Al-academy Journal* (77), 63-74.
6. Oda.R.K. (2016), Actor performance features in the types of theatrical silent , *Al-academy journal*.(79),225-238.
7. Abdul Hamid, Sami, 2016, theatrical innovations in the twentieth century, Baghdad, Dar Al-Masdar.
8. Abdul Hamid, Shaker, 2009, The Imagination of Prediction to Virtual Reality, Part 1, Baghdad, D.N., pp. 136-137.
9. Tarniyko, Zbignev, 2006, China Theater Spaces, Ter: Hanaa Abdel-Fattah Metwally, Cairo, International Festival for Experimental Theater.
10. Feller, Wittold, 2005, The Innovative Theater in Bologna and its Creators, see: Sami Abdel Hamid, Journal of Foreign Culture, No. 2, (Baghdad, Public Cultural Affairs Press.
11. Abd al-Wahhab, Shukry, 2002, Theater, Cairo, The Egyptian Reciter of Creativity and Development.
12. Oxford, 2000, Advonced, Leaner's dictionary,
13. Todroff, 1993, Introduction to Wonderful Literature, Ter, Al-Siddiq Bou Alam, 1st floor, Cairo, Sharqiyat Publishing House.
14. Madkour, Ibrahim, 1983, The Philosophical Dictionary, The Arabic Language Academy, Cairo, The General Authority for Prince's Press Affairs.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18

Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show

Russil kadim oda[1]
Laila fuad fadhel[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 13/11/2019……..Date of acceptance: 26/12/2019……..Date of publication: 15/3/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ABSTRACT

This research deals with the fact that arts exit from their familiar context in practice and enter in the context of the fantasy and exoticism picture. In order to understand the theatrical phenomenon and know the way of its production of the fantasy picture, especially the acting performance in its transitions between the real and fantasy. This study consists of: an introduction of the research in which the researcher presented the research problem, importance and objectives.

The theoretical framework dealt with founding a theoretical part for the research consisting of two sections: the first (fantasy: the concept and the working) and the second (techniques of acting performance in the fantasy theatrical directions). The two researchers came up with a set of indicators that have been used in analyzing the research sample which has been limited to the acting performance of the theater show (damned hour). The two researchers, after the analysis, came up with a set of results including: the movement technique in the actor's performance does not require the tranditional and familiar rules in the traditional theatre, rather the movement is associated with the fantasy picture.

Keywords: Techniques, acting, fantasy theater

[1] **Professor Dr. College of Fine Arts. University of Baghdad, rassl.kadim@yahoo.com**

[2] **Graduate student, College of Fine Arts, University of Baghdad.**