DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/31-46

فرضية الحضور الجمالي لشخصية الدور في أداء الممثل المسرحي

ياسين إسماعيل خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/5/3 , تاريخ قبول النشر 2020/7/22 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

يرصد البحث الحالي آليات تشكيل منظومة أداء الممثل التعبيرية (الصوتية والحركية) ، ومستويات بنائهما بما ينسجم والفرضية الجمالية للعرض المسرحي على وفق تماهي ماهو طبيعي، مادي (فسلجي) بما هو إفتراضي (جمالي) فلسفي وفني،والتي يسعى من خلالها الممثل المبدع إلى عدم تكرار صورة الشيء ومادته على وفق صورته الطبيعة الحياتية، لصالح إعادة إنتاج جمالي جديد تحكمه مجموعة علاقات دالة تتشكل على وفق خصائص وسمات (فلسفية وفنية) يتفرد بها المنجز الفني عن واقعه (مرجعه الطبيعي والوظيفي). وفقا لمعطيات حضوره المفترض وسبل بناء شخصية الدور وإرتباطاته بالفرضية الجمالية للعرض، لذا يرصد بحثنا آليات تحقيق المنظومة التعبيرية للممثل ويقف عند خصائص وسمات بنائها الفلسفي والفني (المهاري)، بهدف تعرف وكشف مستويات المسافة الجمالية بين حضور جسم الممثل الطبيعي (الفسيولوجي) وحضوره الفني والفلسفي (الثقافي) بوصفه دالاً علامياً فاعلاً، وقد خلص البحث لأهم النتائج الآتية:

- إن لحضور الممثل مستويات متنوعة ترتبط بطبيعة ومتغيرات شكل العلاقة الجمالية مابين المعطيات الطبيعية و الذاتية للممثل، وبين معطيات شخصية الدور (الجمالية) من جهة، وإرتباطاتها بفرضية العرض الجمالية من جهة أخرى.
- يتجلى حضور الممثل في عملية التجسيد الإبداعي في ثلاث مستويات متوافقة.

. المستوى الخارجي: مادي، طبيعي (فسلجي)، والمستوى الداخلي: (نفسي)، وستوى موضوعي ،جمالي (فلسفي، فني).

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Yaseenismail62@gmail.com.

المنظور المنهجي:

يوصف الفن باختلاف أنواعه وأشكاله الجمالية عبر تشكيلاته (السمعية، والبصرية)، بأنه المجال والفضاء الأوسع تمثلاً لثقافات الشعوب، والحيز الأنسب لتفاعلات العلوم والآداب كافة فضلاً عن كونه تجربة إنسانية، إجتماعية لها إرتباطات نفسية، وثقافية، عبر تظافر مجموعة أدوات تعبير منها ماهو مادي، عضوي (فسلجي) ومنها مايمكن أن نصفه بـ(الأثيري) يسعى من خلالها الفنان دائماً الى عدم تكرار صورة الشيء ومادته (مرجعه) على وفق طبيعته الحياتية، ويأتي الفن المسرحي في مقدم الفنون التي تواجه صعوبة كبرى في تطويع طبيعية مادته وخصائصها النفعية والعملية، فضلاً عن قوانين إشتغالاتها لصالح فرضيات طبيعته الفلسفية والفنية معاً، ذلك بوصف أن عنصره الأساس في عملية التجسيد والتعبير الإبداعي هو(الممثل)، وهو الأداة الأكثر طبيعية بين عناصر العرض لصفاته البشرية، إلا أنه هو في الوقت ذاته الحامل العلامي الأكثر تصدراً بين تلك العناصر، إذ:" إن ما يضفي جاذبية على - فن المسرح – هو الجسد الحي للممثل، بوصفه أداة للتعبير"(Carlson, 1999, p.155)، لذا فقد إنبرت له جل التجارب والمختبرات، والورش المسرحية العالمية منها والمحلية، فضلاً عن مناهج المؤسسات الأكاديمية، بالبحث (معرفياً وتطبيقياً) في متغيرات علاقاته وتحولات آليات إشتغال منظومته التعبيرية بين طبيعته البشرية(صوتاً وجسداً) والفرضية الجمالية لبناء شخصية الدور المسرحي، في محاولةً لإكتشاف طرق وأساليب جديدة تمكنه من تجاوز حضوره الطبيعي، لصالح الحضور(الأثيري) - حضور (روحي، فلسفي، و فني) للشخصية، ليصبح حضورها دالاً جمالياً أكثر فاعلية وتأثيراً في حمل المدلول عبر جملة من المتغيرات والتحولات لتحقيق الرؤية الجمالية للعرض بما يعزز قدرة تحول سائر العناصر الأخرى التي تشترك معه في بناء وإيصال الرسالة للمتلقي، سعيا منه ليكون:" ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية، مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة عنها "(Uppersfield, 1996, p.171)، غير أن الطبيعة البشرية (الفسلجية) لجسم الممثل، صارت من أكثر المشاكل والصعوبات التي تواجه عملية التجسيد سواء كان الممثل مبتدءاً أو محترفاً، سيما تحت وطأة التطور التقني، والثورة الرقمية في عروض الـ(Show)، مما يسهم في تعطل الجانب الإبداعي ويسهم في إنحصار عملية الأداء بالنمط، والسائد التقليدي، بل وفي الأغلب يسقطه في الحياتية الفجة، سيما وإن تنوع تجارب مدارس التمثيل ومناهجها في سبل إعداد الممثل وإعداد الدور التي جعلت من الممثل بمنزلة لاعب سيرك، وراقص تعبيري، ومغنٍ (أوبرالي)، وعازف موسيقي، ومبارز، ورسام، إذ أصبح حضوره بمثابة " لاعب إكروبات يمشي على الحبال ويدنو كل ليلة من لحظة موته وهلاكه "(Lowcol, 1997, p.22)، وهذا يحوجه إلى وفرة تعبيرية تمكنه من تصدر عناصر العرض بمختلف تنوع إتجاهاته الجمالية، لذا بقي الممثل محور أساس للبحث والدراسة بوصفه منظومة تعبير معقدة من حيث آليات وسبل تشكيلها تشكيلاً جمالياً، إذ لم يتوقف الباحثون والمشتغلون بجماليات التمثيل عن دراسة طبيعة وشكل المواجهة بين الممثل وشخصية الدور سواء على مستوى التجربة العالمية أو المحلية، وإذا ما رصدنا جغرافية خارطة الممثل في التجارب المسرحية، فإننا نلمس تلك المواجهة وصراعها الجمالي وتحولاتها، وكذلك نلمس إنعكاساتها على طبيعة إشتغالاته في التجربة المسرحية بشكل عام، سيما في التجربة المسرحية العربية والعراقية منها، غير أن هناك نسبة كبرى بين ماحققته التجارب المسرحية العالمية، وبين

المتحقق في أداء الممثل، في عروض المسرح العربي والعراقي، إذ ومن خلال الرصد والمتابعة، والتجربة المعرفية، والميدانية للباحث، نرى أن الممثل المسرحي غالباً ما يصدر سماته العامة (طبيعته البشرية الشخصية) على حساب سمات وخصائص شخصية الدور من جهة، وخصائص وسمات التجربة الفنية الإبداعية، فنراه يتحرك ويتكلم بطريقة لاتكاد تنفصل عن طبيعة سلوكه الحياتي العام الذي نراه فيه خارج اللعبة الفنية، ونراه يسعى عمله هذا خلقاً وإبداعاً لأنه حقيقي لا ينفصل عن طبيعته الشخصية الحياتية، بعيداً عن القيم التعبيرية (إجتماعية كانت، أو نفسية، وثقافية)، بل وحتى عن القيم الفنية ودلالاتها، حيث يبدو في نظره أن لاعلاقة للأخيرة (القيم المفاهيمية ومسوغها الجمالي) بتكوين وبناء شخصية الدور، مكتفياً بالتركيز على المشاعر الظاهرة التي تولد له جملة من الأفعال النمطية والـ(كلائش)، (بكاء، ضحك، غضب، نهوض، جلوس، أكل، شرب..الخ من السلوكيات الطبيعية السهلة والمباشرة) تلك التي يستطيع الوصول إليها المبتدؤون من الممثلين دون عناء كبير، في حين أن مهمة الممثل في التجسيد الإبداعي تتعدى ذلك، إذ: " يعبر الممثل عن الشفرات اللاواعية، والآيديولوجية، والثقافية، وترتبط به جميع العلامات"(Uppersfield,1996,p.171)، مما يشكل بونا شاسعا مابين طبيعية حضور الممثل (الفسلجي - جسداً وصوتاً-) وحضوره الإفتراضي (الروحي، الأثيري) بما ينسجم مع متطلبات اللعبة المسرحية وفرضيتها الجمالية، لذا يجد الباحث الحاجة والضرورة للتصدي لتلك المشكلة بالدراسة والتحليل المعرفي بما يعزز الجانب التطبيقي لتجربة أداء الممثل في التجسيد الإبداعي وتجاوز معطيات(جسمه الطبيعي) لصالح الإتصال الجمالي بجوهر، وموقف الشخصية الدرامي من جهة، والفرضية الجمالية للعرض من جهة أخرى.

لذا يلخص الباحث مشكلة بحثه في السؤال الآتي:

كيف تتشكل مستويات التعبير مابين الحضور الطبيعي للممثل، وفرضية الحضور الجمالي (الفلسفي، والفني) لشخصية الدور ؟

وتكمن أهمية البحث الحالي بوصفه دراسة نظرية (معرفية) تفيد في:

- تطوير القدرات الأدائية للممثل المسرحي(معرفياً، وفنياً)، عبر تحليل وإدراك مستويات المسافة الجمالية ما بين حضوره الطبيعي(الفسلجي)، والحضور الإفتراضي لشخصية الدور على وفق معطيات جمالية (الفلسفية والفنية) تفرضها الطبيعة الجمالية للتجربة الفنية، كما يفيد المخرجين والكتاب المسرحيين، في إيجاد وسائل تعبير تتعدى الصياغات الأدبية، وتفعيل الخطاب البصري والسمعي للممثل بوصفه حامل علامي، سعياً لتحقيق الدهشة، والإثارة، والمتعة الجمالية.

أما هدف البحث فيتلخص في:

تعرف وكشف مستويات المسافة الجمالية بين حضور جسم الممثل الطبيعي (الفسيولوجي) والحضور الجمالي لشخصية الدور المسرحي بوصفه دالاً علامياً (فلسفياً، وفنياً). ويتحدد البحث موضوعياً بدراسة بناء منظومة أداء الممثل التعبيرية (الصوتية والحركية)، في ظل معطيات الحضور الطبيعي والجمالي.

- تعريف بالمصطلحات.

أولاً: الحضور الطبيعي: مصطلح يعرفه الباحث إجرائياً بأنه:- حضور جسم الممثل الطبيعي (فسلجياً)، صوتاً، وحركة، وتكوينه الداخلي ضمن فضاء معطيات سلوكه الحياتي الشخصي، قبل إتمام عملية التجسيد والتماهي مع شخصية الدور بكافة معطياته الأدبية والدرامية والفنية.

ثانياً: الفرضية الجمالية: مصطلح يعرفه الباحث إجرائياً بأنها: ((مقترح فلسفي وفني لشكل وطبيعة حركة عناصر العرض جميعاً، وهي رؤية المخرج، ومعالجاته الفلسفية، والفنية لشكل العرض (تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً للنص الدرامي)، والتي تشكل مرجعاً أساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي)) .

المنظور النظري:

اولا:مستويات العلاقة الجمالية في التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي.

لم يعد وصف أداء الممثل بأنه عملية تركيب لما هو متشابه حد التطابق بين شخصية الممثل وشخصية الدور عبر شدة وقوة تماثلهما، ينسجم مع معطيات التجربة المعاصرة للعرض المسرحي، إنما أصبحت لعبة النقيض مع الدور هي عنوان الأداء، لعبة تسمح بإنتاج وعي جديد بحيثيات ومعطيات خطاب شخصية الدور المسرحي من جهة ولواقع وطبيعة التجربة الجمالية للعرض من جهة أخرى، لذا نجد من الضرورة أن نميز مابين القيم الجمالية في كل من(الطبيعة، والفن)، لإدراك شكل وطبيعة خصائص العلاقة الجمالية لتجربة الممثل في عملية التجسيد الإبداعي، حيث تصنف الدراسات الجمالية ميدان تلك القيم إلى ثلاثة أنواع مستقلة، (حسية، وشكلية، وقيم إرتباطية، أو تعبيرية) كل منها يوصل إلى إستجابة من نوع خاص تختلف في موضوعيتها وأساليب التعبير عنها، (See: Mead, 1969, pp.360-363)، غير أن كثيراً من الإستجابات التي كانت تعد ميول (غريزية وطبيعية) قد ثبت علمياً إنها مكتسبة (إتفاقية) لاوجود لعلاقة طبيعية أو عليّة بين الرمز اللغوي ودلالاته، بل ان كثيراً من تلك الإستجابات التي كان يعتقد بإنها عامة وشاملة، أتضح إنها مجرد أنماط حضارية منتشرة داخل جماعة معينة، سيما وأن الدراسات الإنسانية قد فندت تلك الإستجابات المباشره مابين الرموز ودلالاتها بناءً على مستوى التماثل وأوجه التشابه والإختلاف مابين المحاكي والمحاكى، أو الشكل والمضمون الناتجة إما عن قوانين طبيعية ووظائف نفعية، أوعن مدلولات ثقافية، وحيث إن العمل الفني هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية (...) لم يعد هناك أي تناقض بين الفكرة والخبرة الحسية، فالعمل الفني لابد له من أساس حسي للتعبير عن الفكرة(...) إذ يمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمينها لهذه القيم بحسب إحتياجات التجربة الفنية والجمالية. لذا فإن الأهمية النسبية لكل نوع من تلك القيم، إنما تمثل اختياراً ليس شخصياً فحسب، بل هو فريد من نوعه لإرتباطه بالأصالة والإبداع، وعليه فإن عالم التجربة الجمالية ليس أصلح مكان للبحث عن القيم الموضوعية بمعزل عن الذاتية منها أو العكس، إذ:" يمكن للصورة أن توجد على مستوى التقديم Presentation أو على مستوى التمثيل Re presentation، أي بالاضافة إلى أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات أو الحركات، يمكن أن تكون تنظيماً للجانب الفكري أو الوجداني أو الايحائي أو للعناصر الدرامية (...)، إنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها " (Helmy, 1973,

p.42)، وبوصف (المحاكاة الفنية) تعبيراً وعلامة صناعية حتى وإن كان في بعض دلالاتها تبدو طبيعية، فإن للقيم الشكلية دوراً بارزاً في رسم التعبير، أو الرسالة المراد بثها للمتلقي إذ:" العمل الفني لايكمن في جمال موضوعه حسب، بل في جمال إسلوب التعبير عن هذا الموضوع"(Gombrich, 1966 p.135) . وهذا يعني أن وسائل التعبير هي التي تكشف عن جماليات المحاكاة ومضامينها. وإن أي موضوع – سواء كان جميلاً أم قبيحاً – يمكن ان يتحول الى عمل ذي قيم جمالية إذا ما أحسن التعبير عنه فنياً، وفي الوقت ذاته فإن تصدر قيمة محددة من تلك القيم الحسية، (الشكلية، أوالإرتباطية)، لايعني إنعدام الأخريات، ففي الوقت الذي يغلب على فن التصوير(الرسم) مثلاً، القيم الحسية والشكلية، فأن هناك قيماً تمثيلية فيه، مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، كما يمكن أن يتضمن تعبيراً عن قيم فكرية مستمدة من الحياة الانسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والإجتماعية والسياسية، وإذا كان هذا يحدث مع فن الرسم بوصفه ظاهرة ثقافية بالدرجة الأولى، فكيف هو مع فن التمثيل المسرحي القائم على فعل التجسيد الحي والمباشر بوصفه ظاهرة إجتماعية أيضاً، ولو رصدنا الطروحات الجمالية التي إهتمت بالمشكلات المذكورة والتي قدمت تحليلاً جمالياً للمحاكاة منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين لوجدنا ثمة متغير جوهري لمفهوم المحاكاة وقيمها الجمالية تركزت عنده جلّ التحليلات الفلسفية للمنهج الإبداعي، حيث يفرق(كانط/ Kant) مابين الجمال في الطبيعة، عنه في الفن بالإشارة الى إن جمال الطبيعة شيء جميل، بينما جمال الفن تصوير لشيء جميل، والفارق هنا هو كالفارق بين الصناعة المقصودة والنشاط التلقائي، بوصف الفن يصدر عن إرادة تبني نشاطها على العقل، فقد نسمي مايقوم به النحل عملاً من أعمال الفن، إلا أننا حالما ندرك ونتذكر أنه ليس ثمة تأمل عقلي يشكل أساس عمله، فإننا نقول في الحال انه نتاج طبيعي لغريزته، ولانعتبره فناً إلا إذا نسبناه الى الخالق، أي إن التفوق الذي تحرزه الفنون يكمن في الأوصاف الجميلة التي تضفيها على الأشياء التي قد تكون في الطبيعة قبيحة، أو مثيرة للاستياء، فالأمراض ودمار الحرب ومظاهر الغضب الشديد وما شابه ذلك يمكن أن توصف في قطعة أدبية جميلة، أو في لوحة، أو عرض مسرحي، أو فلم... الخ، فيدخل في الجمال الفني المجاز، والإستعارة، والتشبيه الرمزي المفترض، أو المجاور وجميعها يستند الى لغة تعبيرية، إلا أن هناك نوعاً واحداً من البشاعة، أو القبح لايمكن أن يعرض بإنسجام مع الطبيعة دون أن يحطم كل بهجة جمالية ألا وهو القبح الذي يثير الاشمئزاز، والجمال الفني لدى (هيغل) يسمو على الجمال الطبيعي لأنه جمال لامتناهٍ وحر، و يرى إن الفن هو خلق للروح، والتقليد الأمين لما هو موجود أصلاً، معناه حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير، حيث أن الإنتاج الفني يستمد قيمته من مضمونه بقدر مايصدر هذا المضمون عن الروح، وإن الانسان يظهر براعته ومهارته في المنتجات المنبثقة عن الروح أكثر مما يظهرها في محاكاته للطبيعة بالمعنى التقليدي حيث:" الطبيعة هي الجمال الناقص، لأنها لاتبرز الفكرة بشكلها الكامل".(Hegel, 1981, p.61),لذا فإنه يرفض بشدة المحاكاة التي تقوم على أساس الإستنساخ البارع للأشياء، كما هي موجودة في الطبيعة، ويؤكد على أن الطبيعة لايجوز أن تكون القاعدة أو القانون الأعلى للتمثيل الفني أو المحاكاة، في حين يرى الفيلسوف الالماني (شوبنهاور Schopenhauer- 1860/1788) أن الجميل في الطبيعة يتفق مع الجميل في الفن في بعض الخصائص إلا أن مايميز الجميل في الفن أنه لايرتبط بالوظيفة النفعية

المباشرة فحسب، فهو يضع الجمال الطبيعي في مرتبة أدنى من الجمال الفني، حيث يحدد الموضوع الجميل بأنه:" ما يظهر أو يكشف عن المثال الكامن فيه بطريقة واضحة معبرة"(Tawfiq, 1983, p.159)، والطبيعة تجاهد من أجل التعبير عن المثال الكامن في كل موضوع من موضوعاتها، أما الفنان فيكون لديه تصور مسبق، أو توقع لهذا المثال، أو الجميل، وهذا يعني أن المثال يصل إلينا من خلال العمل الفني أكثر مما يصل بطريقة مباشرة من خلال الطبيعة والعالم الواقعي. (Looking: Tawfiq, 1983, p. 128) . وفي ضوء تلك الفكرة فإن هناك دائماً شيئاً زائداً في الفن لاتتضمنه الطبيعة (تحسين الطبيعة وتعديل قوانينها) . لذا فقد رفض (شوبنهاور) تماماً فكرة المحاكاة بمعنى الاستنساخ بوصف الفنان عندما يحقق الجميل في عمله الفني لايحاكي الطبيعة كما هي طالما إنه لايتلقى معايير الجمال منها، وإنما هي من خلق عقله(التأمل العقلي) فهي متضمنة فيه بطريقة قبلية، ومن الواضح ان رفضه لمحاكاة الطبيعة متعلق بوصفها(تقليد - Imtation -)، وإذا ما إستطردنا كل الطروحات الجمالية والفلسفية، فإننا نخلص بالنتيجة بأن الطبيعة لاتبدو جميلة إلا بالنسبة إلى الذي يتأملها بعين تعيد لها ترتيب عناصرها على وفق دراسة وتحليل عللها وتضفي عليها ماينقصها من قيم جمالية (فلسفية، فنية)، وفي ضوء ماتقدم فأن المحاكاة بالمفهوم الفني الابداعي إنما ترتبط بالمكون الجمالي أكثر من إرتباطها بالمكون الطبيعي، أو الجميل، والحقيقي الثابت، والمطلق في الطبيعة يصبح نسبي في جوهره، فيؤثر تأثيراً جمالياً معبراً، .أما على مستوى القيم الشكلية، فإن منطاق الطبيعة نجده محدوداً قياساً بالفن، حيث أننا نلمس يسر العلاقات الشكلية الطبيعية وذلك لأن: "الطبيعة قد تفتقر من وجهة النظر الجمالية، الى التنظيم والوحدة، فالجمال الطبيعي قلما يكون له (بداية، ووسط، ونهاية)، على حين أن ما نسميه بـ(الذروة) لا يكاد يكون معروفاً في العالم الطبيعي، وأية مركزية قد نصادفها إنما هي عادة مؤقتة، كما يحدث عندما يتعين علينا أن نتأمل منظراً طبيعياً من موضع معين بالذات، لكي يبدو بديعاً"(Tawfiq, 1983, p.367)، في حين تمثل الاستجابات البشرية الأساسية لبيئتنا الطبيعية إرتباطات حقيقية يكون من المؤكد ان لها قدراً من الموضوعية يفوق ما لأية محاكاة لها في الفن، لذا لا يتجنب (أرسطو) الفكرة الأدبية فقط للتمثيل، وإنما يحافظ على توتر دقيق بين متطلبات المحاكاة ومتطلبات البيئة الجمالية للمحاكاة، وعليه يجب على الفن أن يماثل الطبيعة – وفي الوقت ذاته – ينجز نظاماً بنيوياً محدداً خاصاً به. ومن أجل هذه المماثلة يقيم (أرسطو) تعارضاً مابين (الشاعرالفنان) و(المؤرخ)، حيث يعكس الأخير ماهو خاص وحقيقي، بينما يعكس الفنان ماهو كوني وكلي وشامل وما يشير للحقيقة الجمالية (النسبية) (See: Aristotle, 1967, p.64.). ومما تقدم يتبين للباحث أن الصيغة التي عبر بها التفكير الجمالي، كان محورها التقابل بين الجمال في الطبيعة والفن، وأن الفارق الرئيس بين الميدانين، إنما يكمن في أن القيم الموجودة في الفن تكون سماتها (الفلسفية والفنية) أشد تنوعاً، وتعقيدا، وإمتلاءً من مثيلتها في الطبيعة، ولاسيما في علاقاتها الشكلية وقدراتها التعبيرية، وإن التوسع الحاصل في القيم الجمالية للتجربة الفنية، قد تجاوز كثيراً النطاق التقليدي (الأولي) لمفهوم المحاكاة بوصفها تقليد – Imitation-، تبعاً لمتغيرات العلاقة الجمالية والدلالية لتلك القيم التي إرتبطت إرتباطاً (ديناميكياً) بمتغيرات المفهوم الأمر الذي أدى إلى تنوع وإختلاف المذاهب والاتجاهات والاساليب الفنية بحكم تباين مستويات المماثلة مابين المحاكي والمحاكى، لذا فإن الخصائص الجمالية لحضور الممثل ضمن عمليات التجسيد الإبداعي لاتتعلق،

ولايجب أن تتعلق بثبات (الدال بالمدلول)، أو(الشكل بالمضمون) . ورسوخاً أو إستقراراً مطلق، لأنها جمالياً إنما تخضع لمعاييرسمتها التغير والتحول والتبدل الدائم تفرضه متغيرات فلسفية وفنية شتى، حيث تتبدل تبعاً لتغير وتبدل متطلبات وحاجات – جمالية متحولة - لذا فإن، المعيار الجمالي لمستويات المماثلة والحضور في عملية التجسيد الإبداعي للممثل المسرحي، إنما يخضع لجوهر متغيرات ذلك التماثل، ولطبيعة ونسبة الحركة (الديناميكية) لكل عناصرالمماثلة (التقليد والتعبير)، حيث يشد (التقليد) بإتجاه المرجع، أومدلول النص بينما يتجه (التعبير) بإتجاه المضمون المنتخب(مدلول العرض وتأويلاته الجمالية) .

ثانيا: مستويات حضور الممثل في التعبير الإبداعي.

إن مايميز اللعبة المسرحية بكافة عناصرها (الدرامية والفنية) وأنساقها، التي لا تنفصل عن بعضها في عملية التجسيد الإبداعي، إنها ترتبط بعلاقات جمالية متزامنة تعمل بتوافق وإنسجام مع النسق اللفظي والحركي للممثل (تركيبياً وتكوينياً) لتحقق دالاً علامياً متكاملاً، حيث تتظافر في كل موحد - النسق المكاني، والضوئي، واللوني، ونسق الأزياء، والملحقات الأخرى - ولاتقف عند حدود مرجعها (النص الأدبي) بوصفه عنصراً أساس من عناصرها، ولاعند أنساقه (الظاهرة أوالمستترة) المباشرة، بل تتعداه فتتوالد جراء ذلك قراءات جمالية عدة، فتظهرلنا نصوص أخرى جديدة، قد لاتنفصل تماماً عن مرجعها(النص الدرامي)، لكنها في الوقت ذاته لاتتماثل معه حد التطابق، ويأتي (نص الممثل) (صوتاً و جسداً) قيمة تعبيرية ومركزا أساس للتواصل الإبداعي، فتتعاظم أهميته في المسرح كونه حاملا تجتمع عنده علامات العرض ورسائل خطابه المرسل كافة، فهو إذن خازن لنصوص عدة، ومن اللافت هنا أن نتجاوز المعنى التقليدي لمفهوم النص، فنصفه بـ (النص الحي) كونه يرتبط بمشروع إشتغالات منظومة أداء الممثل التعبيرية، وإفتراضات جمالية(فلسفية، وفنية)، فضلاً عن إكتشافاته لبواطن والمكامن المستترة من شخصية الدور ومعطياته الدرامية (السيكوفسلجية)، تلك الإكتشافات التي تمثل له وللعرض، كتابة جديدة لعوالم الشخصية وأفكارها، وتركيب عواطفها، فيكون بذلك نص يشتمل على شكل، وطبيعة مجمل حركة أنساق منظومته التعبيرية(صوتية، جسدية، حسية، ذهنية، وعقلية، معرفية، مهارية)، حيث:"إن إستخدام الخاصية الكيفية – اللاواعية – أثناء إعادة عملية إبداع الدور(عملية إنتاج شخصية الدور بالوصف الإبداعي) شيئاًمرغوباً فيه للغاية"(Stanslavsky, 1983, p.492)، فيتجلى عندئذ حضور الممثل على خشبة المسرح عبر تعبيراته التي تقع في مستويين:

- مستوى داخلي: وهو المستوى الـ(نفسي - Psychology-)، و يركز فيه الممثل على المتن التعبيري الذي ينتج من خلال إسلوب توظيف الطاقة الروحية المخزونة في جسد الممثل وفقاً لبواعثها الشعورية، والإنفعالية، ودوافعها فتتحول إلى أفعال حركية تتجه بزخم، وسرعة ومسافة (زمكانية) يتحدد في ضوءها المستوي (الدلالي والشعري) في لغة الأداء التعبيري.
- مستوى خارجي: وهو المستوى الـ(طبيعي –Physiolgy -) ويركز فيه الممثل على أفعاله العضلية (حركية أو صوتية) والتي ترتبط بجسده ضمن بنية فضاء حيزيته(الصغرى أو الكبرى)، وعلاقات جسمه بما يحيط به أو يتواجد فيه من أشياء وكتل وشخصيات وفراغ وجمهور، ومنه تنشأ حالة الإتصال والعلاقات المختلفة بين طرفي الباث والمستقبل.

وبهذا الوصف فقط يمكننا القول أن حضور الممثل لاينبغي أن يكون حضوراً طبيعياً فحسب، أو شكلاً مجوفاً في فضاء المسرح، إنما وبفرضية المبدأ الجمالي للفن يجب أن يكون بمثابة عنصر تشكيلي في فضاء علامي رحب، أي أن كافة تنقلاته الحركية وتشكيلاته (الصوتية والجسدية)، لابد لها أن ترتبط بمعنى تدل عليه بوصفها هي الموضوعات التي تمنحه زخم من الإشارات والعلامات الدالـة، إذ:" إن الحركة بوصفها فعلاً (فيزياوياً) إنما يجب أن تنطلق بدافعية، لتثير كل القوى الروحية لطبيعة الممثل الإبداعية كما لوكانت تتشرب كل من روح الشخصية والممثل معاً، لتعكس شدة إنتباهه وإيمانه بفعل أداءه." (Zakhoa, 1999, p. 205) .. لذا فإن حضورالممثل (جسداً وصوتاً) على خشبة المسرح، حضوراً طبيعياً فحسب، ليس له قيمة (أستطيقية) تذكر، إلا عندما ينظر إليه من خلال لغة تعبيرية دالة، وأيضاً من خلال تظافر علامات اللاوعي والقوى الحدسية التي ألفها في (نصه الحي) والتي يسعى لتجسيدها على شكل صور وتشكيلات تعبيرية صوتية وحركية ضمن (تكنيك- Technique-) معين، سيما وأن الجمال الطبيعي ليس موضوعاً للتذوق والنقد الفني، وإنما يدرك الجمال من خلال الوعي الإنساني، فضلاً عن حركة اللاوعي والحدس المستفيض من المعرفة، والعمل الفني هو نشاط وعي الإنسان بمحيطه وإدراكه له إدراكاً حسياً وحدسياً في الوقت ذاته:" إن المنفعل حقيقة بالحزن أو بالغضب، لايقدم لنا إلا الإنفعال العادي والشائع، أما في التشخيص الإبداعي فتظهر البراعة والقدرة على الإقناع، ولهذا فإن الحالة الإولى تثير فينا الإظطراب، بينما في الثانية نسعد"(Cole, 1997, p. 38)، وهذا بطبيعة الإستنتاج النظري يدل على أن حياة جسم الممثل(الفسيولوجية) لايمكن أن تنعكس في حياة روح شخصية الدور، إلا في حالة توافر شرط أساس، هو أن يكون فعل الممثل على خشبة المسرح فعلاً أصيلاً، هادفاً، مثمراً، مرتبطاً بروح شخصية الدور ضمن معطيات الموقف الدرامي، وفي إطار دلالاته (الفلسفية والفنية) .، لذا فإن توافق الخطين أو المستويين (الداخلي والخارجي) وإتجاههما نحو هدف إبداعي مشترك، هو مايضمن للفعل الدرامي أن يحتل الصدارة في الحيز الجمالي بعيداً عن الحياة الطبيعية لجسم الممثل السائد حياتياً، فمثلما أن لكل كائن حي هيكل (فسيولوجي) يحفظ له الوجود والإستمرار بالحياة، وله أيضاً سلوك حياتي (داخلي) محدد، فإن لشخصية الدور الإنساني أبعاد ومستويات، ومعطيات تتشكل ضمن منظومة أنساق(طبيعية، وإجتماعية، ونفسية، وثقافية) محددة (See: Stanslavsky, 1983, p. 63)، قد لايدرك الممثل تفاصيلها أو وسائل التعبير عنها إلا إذا ماسبقتها مجموعة إجراءات جمالية (معرفية، ومهارية) تتعلق بمؤشرات الـ(ماذا، ولماذا وكيف) :.

- مؤشر الـ(ماذا ولماذا) -: وهو دال على طريق الإبداع، ويرتبط بالوعي والمعرفةودراسة العلة أو مسوغ الفعل أو الموقف أو (المدلول) بكافة نواحيه وأشكاله.
- مؤشر(الكيفية) -: وهو دال على طريق الإبداع، يرتبط بلاوعي (الممثل، وشخصية الدور) على حد سواء، وبالحدس وطبيعة التجربة.

المنظور التحليلي

أولاً: مستويات العمليات العقلية في أداء الممثل الإبداعي.

تحدد لنا الدراسات(الفسلجية) للعمليات الإبداعية في المنجز الإنساني بشكل عام وللفنان بشكل خاص على وفق مستويات إشتغالاتها وفاعلية تحرر الخلايا المخية، والعصبية لها فتصنفها بأنها تتفرع إلى(عمليات عقلية ودماغية، ومخية)، وعلى وفق نسبة تصدر أحدهما على الآخرى تتشكل العملية الإبداعية، إذ يميز (بافلوف) بين الأساس(الفسلجي) للدماغ - العمليات العقلية والمعرفية كـ(التفكير والإنتباه والتذكر والخيال)، وبين المحتوى النفسي (السايكلوجي) لتلك العمليات، الذي هو في حقيقته إجتماعي المنشأ. (See: Abdul Haider, B.T., p. 127)، كما تشترط تلك الدراسات جملة من العوامل والأنشطة العقلية بوصفها عوامل مشتركة للعملية الإبداعية، والتي نجملها بالنقاط الآتية: (See: Nazmi, 1985, p. 36) .

1. الحساسية تجاه المشكلات والمواقف - والحساسية هنا تعني (الإحساس بقيمة وصورة الأشياء، وإمكانية التعبير عنها بما يضمن إيصالها للآخر بشكل سليم.
2. الطلاقة - وهي عملية تسهيل التداعيات في (التفكير، اللفظ، المعان، التعبير) .
3. المرونة - وتمثل عامل نفسي ومعرفي للعملية الإبداعية، وهي مرونة التفكير وإمكانية تغيير مساراته بشكل (ديناميكي) على وفق متطلبات الموقف والحالة، وإمكانية بناء علاقات قديمة لصالح موقف ومتطلب جديد.
4. الأصالة – وهي الميل الى فكرة التجديد والبراعة في التوصل الى حل المشكلة الجمالية، أو القدرة والإمكانية على الإستجابة لصورة الواقع بصور غير معتادة وغير شائعة.
5. إعادة تركيب البنى بصيغة جديدة.
6. القدرة التحليلية والإستعداد للتجريب.
7. الإستعداد للتأليف والإبتكار والإضافة.
8. التنظيم المترابط.
9. تجاوز ماهو مباشر وبديهي في الشكل والمعنى والقدرة على النفاذ لعمق الأشياء وبواطنها.

ويرى الباحث أن الجانب (|الفسلجي) | لا يحدث بمعزل عن بيئة تواجده، ولا يوجد إلا في ظروف تاريخية معينة (ثابتة أو متغيرة)، وعلاقات إجتماعية ونفسية وثقافية، ولكي تكتسب العملية الفنية صفة الإبداع لابد من توافر إشتراطات، وأسس تتحكم في رسم مسارات وأشكال السلوك الإنساني، التي نلخصها بالنقاط الآتية) ينظر: ((See: Abdul Haider, p.145-146

1. الأساس الجسمي (المخ الفسلجي) موروث.
2. الأساس البيئي (إجتماعي، ثقافي) مكتسب
3. الأساس النفسي، ويتشكل من الواقع (الطبيعي، الإجتماعي، والثقافي) وإنعكاساته، التي تتحول إلى قوى تحفز المرء على إستثارة المناطق المخية الثلاث للدماغ (قدرة الإدراك الحسي، قدرة الإدراك اللغوي أو الرمزي المجرد، وقدرة التوازن بين الحسي والمجرد)، الى أقصى حد وعلى أفضل درجة.

ومن هنا تأتي أهمية إعداد الممثل المسرحي لنفسه أولاً بوصفه الأداة التي تتصدى لكل تلك العمليات، ثم تضفي عليها أبعاداً أخرى جديدة يفرضها المعطى الجمالي لعملية التجسيد عبر إعداده لشخصية الدور الذي يلعبه، إعداداً معرفياً ومهارياً لكي يحرر نفسه من كل العوائق الطبيعية، التي تحد من عملية التجسيد الإبداعي ويحقق له حضوراً فاعلاً إفتراضياً يراعي فيه حضوراً جديداً لروح شخصية الدور وطبيعتها الجمالية، حيث: " إن الحدث المسرحي ليس بديلاً مساوي للحدث الحياتي، إنه يجري على سطح الإبتكار، وليس على السطح الواقعي،(Christer, 2001, p. 82).

ثانياً: مستويات الحضور الـ(بلاستيكي) في أداء الممثل.

لم يتوقف البحث المسرحي عن كل مامن شأنه أن يعزز من تطوير عمل الممثل سيما مايتعلق بطبيعة العلاقة مابين الحضور الطبيعي والإفتراضي، ومستوياتها الجمالية، حيث تأتي تجارب (مايرهولد)، لتؤكد تلك العلاقة عبر بحثه عن سبل تحويل جسد الممثل الى دال فاعل شديد (الأسلبة) لإعتقاده بأن مسرح سابقه (ستانسلافسكي) لم يقدم سوى الطبيعة المستعارة من ممثلي (مسرح دوق ساكس مينغن – جورج الثاني --) عبر إعادة صنع الطبيعة بصورها الأصلية، فإقترح مسرحاً بديلاً آخراً، هو مايسميه بـ(المسرح الشرطي)، إذ إن العمل الفني لايستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال، وهو شرط حتمي للفعل الجمالي، فلاينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء.(ينظر: (Helmy, 1973, p. 42)، حيث يرى بأن ذلك هو الأكثر صدقاً وقرباً من لغة التعبيرالفني ويضفي على أداء الممثل صفة الشعر، لذا نراه يضع أسس وتقنيات جمالية(فلسفية وفنية) مختلفة لعمل الممثل وكما يأتي:(Mayrold, 1979, p. 74) .

- في المجال اللفظي يؤكد على -:

- نطق الكلمات نطقاً بارداً، والتحرر كلياً من الإهتزازات والنبرات الباكية والنغمات الكئيبة.
- الإرتعاش الصوفي(الروحي)، يكون أغنى وأقوى وأعظم أثراً من الإنفعالات التقليدية الجاهزة.
- التوغل في معان الكلام وكشف مستوياته المستترة للكشف عن رموزه ودلالاته.
- يعبر الممثل الجديد عن ذروة التراجيديا بالأبتسامة والسكون الظاهري أقرب الى البرودة منه الى الصراخ والبكاء، مع الحفاظ على الإحساس التراجيدي.

- في المجال الـ(بلاستيكي) يؤكد على-:

- أن الكلمة في المسرحية الدرامية، ليست كافية لإظهار خلجات الفعل الداخلي للشخصية فلابد من إسناد الكلام أو إستبداله بـ(حركات بلاستيكية تعكس روح الفعل الداخلي، وليس من الضرورة أن تطابقه أو تترجم الكلام).
- إن نحتية الجسم الـ(بلاستيكية) هي الأساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل، والتعبير لديه يجب أن يتسم بالمعمارية.
- يقترح للممثل نظام عمل جديد بموجب مبدأ علم حركة الجسم (البيوميكانيك BioMecaniquc)، لأختزال الطاقة في عملية الأداء وتقنين آلية وإيقاعية حركة الجسم، ثم يأتي(كَوردن كَريك)، ليطرح مبدأ إلغاء الممثل بمعناه التقليدي التشخيصي، ويقترح بديله (السوبرماريونيت Supermairionette

)، بوصفها دمية لاخصائص فردية طبيعية لها، وهي أقرب للإيحاء منها للتشخيص أو التقديم (See: Craig, B.T., pp. 63-66).بينما يرى(إنتونين آرتو) إن قطع كل مامن شأنه أن يرتبط بالواقع التقليدي تماماً، وإصدار لغة الإشارة والإيماءة التي تحريرالقدرات الحسية لصالح الصورة السحرية (الميتافيزيقية) الكامنة في الجسم داعياً لتجسيد تسوده القسوة والطقسية عبر مايأتي: (See: Arto, 1973, p. 136).

- هدم مسرح العلبة وجعله (حضيرة او مخزن)، فهو في نظره ليس اكثر من أربعة جدران يسقط الضوء والصوت على الجمهور فيه بقدر مايسقط على الممثل، ولاوجود للبيئة بمفهومها الواقعي.
- لايجوز أن تكون الصورة المسرحية نسخا منقولا عن الواقع.
- تفعيل الأصوات والرقصات والموسيقى الطقسية الحية بوصفها لغة تعبير قادرة على تفعيل الطقس المسرحي.
- على الممثل أن يستخدم أحاسيسه كما يستخدم المصارع عضلاته.
- تحويل لغة الكلام الى(ميتافيزيقا) وجعلها تعبرمالا تستطع التعبيرعنه ضمن سياقاتها المنطقية.

ولكي يستطيع الممثل أن يستغني عن كل ماهو فائض عن حاجته التعبيرية يقترح (كروتوفسكي) الإستغناء عن الزخارف واللواحق واللوازم المسرحية الملحقة بعملية التجسيد الإبداعي، ويحرره منها لابوصفه جهاز تعبير(صوتي، حركي) بل ليتحول الى قدرة وقوة ساحرة وطقوسية بالغة الإقتصاد، عالية الترميز والتعبير، عبر مبدأ إزالة الكثير من الفوائض الحسية (العضوية والذهنية) بوصفها عوائق تقف أمام القدرة التعبيرية للممثل وتحد من عملية التجسيد الإبداعي لديه، وهو من هذا المنطلق يفرق بين نوعين من الممثلين: (See: Ardash, 1979, pp. 14-16).

الأول:- مايسميه هو بـ(الممثل العاهر) - ويقصد به الممثل الذي يعتمد الأسلوب الإستنتاجي في عمله مما يؤدي به إلى تكديس مجموعة من الأنماط والكلائش، يركبها على وفق متطلبات الخبرة العملية، مما يسقطه في المباشرة.

الثاني:- (الممثل المقدس) – وهو الممثل الذي يقوم بعملية فهم الذات وتشييد لغة نفسية تحليلية (صوتية وحركية) من خلال إستفزاز الطاقات العضوية للجسد والصوت وتهشيم العلاقة التقليدية بين حضوره الطبيعي، وحضور شخصية الدور بحسب معطيات جمالية (فلسفية، وفنية) (See: Ardash, 1979, pp. 14-16).

ومما تقدم يلخص الباحث بؤرة البحث في أن حضور الممثل لايمكن أن يصبح فاعلاً في أي صورة يتشكل بها جمالياً، مالم يخضع لسيطرة الممثل(شعورياً وفسيولوجياً) حيث يتحرر من شروط الوظيفة النفعية (الإستعمالات الحياتية للجسم) التي ترتبط بواقعها اليومي التقليدي، لصالح المستوى الجمالي والتجربة الفنية بوصفها فعل إختياري منتخب يتوافر على كل ما له صلة بالدهشة والإبتكار واللافت، والممتع، لذا فإن إستثمار الممثل لطاقة الحضور في آلية(بلاستيكية) صوتية كانت أم حركية إنما يوفر إستجابة عالية

لكل المواقف والأحاسيس التي يتطلبها الدور عبر القدرة على التحكم بتوزيعها على منظومته التعبيرية توزيعاً مرتبطاً بالضرورة بالفرضية الجمالية في عملية البناء والعرض.

نتائج وإستنتاجات البحث:

أولاً: إن لحضور الممثل مستويات متنوعة ترتبط بطبيعة ومتغيرات شكل العلاقة الجمالية مابين المعطيات الطبيعية و الذاتية للممثل، وبين معطيات شخصية الدور (الجمالية) من جهة، وإرتباطاتها بفرضية العرض الجمالية من جهة أخرى.

ثانياً: يتجلى حضور الممثل في عملية التجسيد الإبداعي في ثلاث مستويات متوافقة:

- المستوى الخارجي: مادي، طبيعي (فسلجي)، هو زخم الأفعال العضلية (حركية، صوتية) المرتبطة بالمعطى الطبيعي لشخصية الدور، والتي تتشكل ضمن بنية فضاء الحدث وحيزيته الصغرى والكبرى. وحفاظ الممثل على مسافة حياد جمالية تسمح بحضور ثالث مفترض، ولاتسمح بتطابق مع المعطى الطبيعي لتكوينه الحياتي، أو مع تكوين شخصية الدور المفترضة في بنية النص الدرامي، لصالح عملية تجسيد إبداعي للشخصية، ضمن سياق جمالي مفترض للعرض، فالحدث المسرحي بالوصف الإبداعي، ليس بديلاً مساو للحدث الحياتي (شكلاً، وبناءاً، ومضموناً)، إنما هو حدث يجري ويتم على سطح إفتراضي، إبتكاري، وليس على سطح الواقع بالمعنى الطبيعي، وذلك عبر تجاوز لكل ماهو مباشر وبداهي لصالح التعبير والقدرة على النفاذ لعمق الأشياء وبواطنها.
- المستوى الداخلي: (نفسي)، وهو متن الافعال التعبيرية التي تنتج جراء توظيف الطاقة الروحية للشخصية، وبواعثها (الإجتماعية، النفسية، والثقافية) لتتحدد بموجب طبيعة وشكل علاقاتها مستويات دلالاتها الجمالية في ضوء موقف درامي معين، وإن تناغم أداء الممثل مع محور تشكلاته وإرتباطاته بالحضور الجمالي للشخصية إنما يزيد من زخم، ومستوى التوتر الدرامي (سمعياً وبصرياً)، مما يسهم في تحقيق حضور متماسك لشخصية الحدث، كما يسهم في تصعيد فاعليتها في بناء فرضية العرض الجمالية، فتكون أشد تنوعاً وأكثر إمتلاءاً من مثيلتها في الطبيعة، مما يؤدي إلى وفرة في تنوع مستوى علاقاتهما(الشكلية والتعبيرية)، مما يضفي للعملية الإبداعية عنصر الدهشة والإثارة، فضلاً عن التخلص من سمة السرد التي قد تفرضها بنية الحكاية الدرامية.
- المستوى الموضوعي: جمالي(فلسفي، فني)، وهي مجموعة إشتراطات وفرضيات بعملية التجسيد الإبداعي وبالمعطى الجمالي للعرض، إذ لـ(بلاستيكا) حضور الممثل (صوتاً وجسداً) دور فاعل وأساس في إرتقاء، وبلاغة مستويات التعبيرالفني لديه، مما يوفر للمتلقي فرصة المتعة الجمالية فضلاً عن إيصال رسائل ترتبط (فكرية، وإجتماعية، وعاطفية، وثقافية) مختلفة، مما يسهم في عكس روح الشخصية، وروح الممثل الإبداعية على حدٍ سواء، وهذا مايدل على أن حقيقة الممثل ليست دائماً حقيقةً عضويةً تماما بالوصف الجمالي، رغم أنه يشكل مادة حية للتعبير الفني، فهو فعل إستدلالي نشط وحي والحميمية بين الروح والجسد، وإستدعاء الضرورة الجمالية للفعل الدرامي، وإرتباطاته (الإجتماعية، النفسية، والثقافية)، إنما هو جوهر عمل الممثل في التجسيد الإبداعي، لذا فإن عملية إعداد الممثل لنفسه، بوصفه أداة للتعبير الفني إنما يضمن له سلامة التواصل مع معطيات شخصية الدور تواصلاً

جمالياً (فلسفي، وفني)، ويمكنه من تحرير نفسه من كل مايعلق به بالوصف الطبيعي لمنظومته التعبيرية من فوائض وزوائد يمكن أن تعرقل وتعيق من سلامة خطابه المرسل. إن توافق المستويات الثلاث توافقاً جمالياً هو مايضمن للفعل الدرامي أن يشغل حيزاً في عملية التجسيد الإبداعي للممثل ويبعده عن حضور الجسم السائد.

ثالثاً: إن الخصائص الجمالية لحضور الممثل الطبيعي لا ترتبط بثبات علاقة الدال بالمدلول شكلاً ومضمونا، ولاعلى وفق العلة الوظيفية النفعية المباشرة، ولاتميل للراسخ أوالمستقر المطلق، إنما تمتاز بالتحول الدائم والتبدل بحسب متغيرات الموقف الفلسفي والفني، وبحسب نوع الرسالة الجمالية.

رابعاً: يشكل (نص الممثل) قيمة تعبيرية(صوتية، حركية) كبرى، ومركزاً أساس للتواصل الإبداعي، بوصفه حامل علامي تجتمع وتتشكل عنده كافة علامات العرض، فضلاً عن كونه مستودع لمكامن ومعطيات شخصية الدور المكتشفة (فسلجياً، وسايكوجياً)، وإن خط الدور المتصل بسياقات مختلفة ومتنوعة جمالياً، إنما ينتج سلوكاً يمتد إلى ماهو مستتر في بينة الدور الظاهرة، فترابط عندها عملية التجسيد الإبداعي (فلسفيا وفنياً)

فتصبح الضرورة الجمالية هي الفيصل والبنية المتحكمة بمسارات الأداء وفاعليته.

خامساً: إن الصلة الحميمة بين الروح والجسم، وإستدعاء مشاعر شخصية الدور، عبر تفعيل (بلاستيكا الجسد)، يساعد الممثل كثيراً في خلق حياة جديدة لمعطيات جسمه الطبيعي لصالح إنسانية (جسده الإفتراضي) (فسيولوجياً)، فتكون نحتية الجسم الـ(بلاستيكية) هي الأساس في عملية التجسيد الإبداعي للممثل، والتعبير هنا يرتبط بالمعمارية.

سادساً: إن إستقلالية (النص الحي للممثل) بوصفه قيمة تعبيرية، ودالة كبرى (صوتية، حركية) بين دالات العرض، إنما هي مركز أساس للتواصل الإبداعي بوصفه حاملاً علامي تجتمع عنده وتتشكل كافة علامات العرض، فضلاً عن كونه مستودع لمكامن ومعطيات شخصية الدور المكتشفة.

سابعاً: إن حضور الممثل (صوتاً وجسداً) لايكون فاعلاً في عملية التجسيد الإبداعي، مالم يكن مرتبطاً بنظام سيطرة ذاتي (معرفي، تقني)، يمَكنه من تحرير أدائه من شروط الوظائف النفعية والإستعمالية للأفعال وفك إرتباطاتها بالواقع اليومي المباشر، والميل بها لصالح المستوى الجمالي عبر إستثمار الطاقة الكامنة في روح شخصية الدور فضلاً عن طاقة الممثل الروحية والفنية.

التوصيات:

يوصي الباحث بتبني برامج التدريب المستمر لتنمية وتطوير القدرات التعبيرية(العضلية، والذهنية) للممثل المسرحي عبر مايأتي:

- إقامة دورات تدريبية (معرفية، مهارية) ضمن برامج تعدها المؤسسات الأكاديمية والفنية.
- زج الممثلين المتفوقين من الدورات المحلية ببرامج تطوير عالمية في المؤسسات والإستديوهات الفنية العالمية.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة وبحث الموضوعات الآتية:

- الإدراك الجمالي في طرق تحليل شخصية الدور المسرحي.
- المكون المعرفي ودوره في تفعيل أداء الممثل المسرحي.

References:

1. Gombrich, E(1966):, *The story of Art*,N.Y: Phnldon Publishers Inc,S,.
1. Haider, A, N*: The Psychological Basis of Artistic Creativity Process*, Master Thesis, Academy of Fine Arts, University of Baghdad, B.T..
2. Al-Jaziri, M, (2002): *Fine Art and Knowledge*, Dar Al-Wafa Dunia for Printing and Publishing, Alexandria.
3. Ardash, S , (1979):*The Director in the Contemporary Theater*, World of Knowledge Series, Kuwait.
4. Aristotle, T,(1967).: *In Poetry*, see: Shukri Muhammad Ayyad, The Egyptian Public Institution for Publishing and Publishing, The Arab Library, Cairo.
5. Arto, A(1973): *The Theater and its Associate*, Ter: Samia Ahmed Asaad, Arab Renaissance House, Cairo.
6. Carlson, M,(1999): *Performing Art*, Ter: Mona Salam, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater (11).
7. Chrester, J. P,(2001): *Raising the actor in the Stanislawsky school*, see: Aqeel Mahdi, New Dar Al-Kitab, 1st floor, Beirut.
8. Cole, T, 8,Helen, K,(1997): *Actors and Acting*, T: Mamdouh Adwan, Publications of the Ministry of Culture, Damascus.
9. Craig, E, J: *In Theatrical Art*, see: Derini Khashaba, The Library of Arts, Jamies, P.T.
10. Gombrich, E, tl,(1966), *The story of Art*, N.Y .: Phnldon Publishers Inc, S.
11. Hegel,(1981): *The Idea of Beauty*, see: George Tarabishi, Dar Al-Taleea, Beirut.
12. Helmy, A, (1973): *An Introduction to Aesthetics*, Arab Renaissance House, Cairo.
13. Lockall, J,(1997), : *The Poetic System of the Actor's Body*, Ter: Sohir El Gamal, Ministry of Culture, Cairo International Experimental Festival (12).
14. Marx, M ,(1965): *The Play, How We Study and Taste It*, see: Farid Medawar, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut.
15. Mayrold, V,(1979),: *In Theatrical Art, Part 1*, T: Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut.

16. Mead, H, (1969): *Philosophy, Types and Problems*, T: Fouad Zakaria, Dar Al-Nahda for Printing and Publishing, Cairo.
17. Moamen, M,(1992): *The Artistic Analysis of the Art of Theatrical Performance*, Theater Spaces Magazine, No. 5/6, for the second year, Tunis.
18. Nazmy, M, A, (1985): *Artistic Creativity*, University Youth Foundation for Printing and Distribution.
19. Obersfield, A, (1996): *The Spectator School (Part 2)*, T: Ibrahim Hamada, Ministry of Culture, Cairo International Festival, (8).
20. Stanslavsky, K, (1983: *Preparing the theatrical role*, see: Sherif Shaker, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus.
21. Tawfiq, S, M, , (1983): *The Metaphysics of Art at Schopenhauer*, Dar Al Tanweer, Beirut.
22. Neima, A, S, (1999): *A semiotic approach in stanislawski's Approach*, Al-Academy, journal of th college of fine arts , university of Baghdad.
23. Zakhoa, B,(1999): *The Art of Actor and Director*, T: Abdel Hadi Al-Rawi, Sharjah Printing and Publishing House,.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/31-46

Aesthetic Presence Hypothesis of the Role Character in the Actor's Theatrical Performance

Yassen Ismael Khalaf[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 3/5/2020…....Date of acceptance: 22/7/2020….....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstarct:

The current study monitors the mechanisms of formation of the actor's performance expressive system (voice and motion) and the levels of their construction consistent with the aesthetic premise of the theatrical performance through incorporating what is natural, materialistic (physiological) and artistic and philosophical virtual (aesthetic), through which the creative actor seeks not to repeat the image and substance of a thing according to its natural life image, in favor of new aesthetic reproduction governed by a group of significant relationships formed according to (artistic and philosophical) characteristics and features that distinguish the artistic accomplishment from its reality(its natural and functional reference). According to the data of its virtual presence and the ways of role character construction and its connections with the aesthetic premise of the show, our research monitors the mechanisms of achieving the actor's expressive system and addresses the properties and features of their (skilled) artistic and philosophical construction, aimed at identifying and discovering the aesthetic distance between the (physiological) presence of the actor's body and his artistic and philosophical (cultural) presence being an effective indicative sign. The research concluded with the following results:

- The actor's presence has various levels related to the nature and variables of the aesthetic relationship between the natural and subjective data of the actor, and the (aesthetic) data of the role character on the one hand, and their relationships with the aesthetic premise of the show on the other hand.
- The actor's presence becomes clear in the creative manifestation process within three compatible levels. The external level: materialistic, natural (physiological), the internal level (psychological) and an objective aesthetic level (artistic, philosophical).

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Yaseenismail62@gmail.com.**