توظيف الأسلبة وفاعلية الرمز في أداء الممثل المسرحي العراقي

إياد طارش ساجت، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2020/12/21 تاريخ القبول: 2021/4/29

Employing the concept of stylization in the performance of the Iraqi theater

Ayad Tarish jabr, BaghdaDepartment of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Bagdad, Iraq

الملخص

يهتم البحث بدراسة مفهوم الأسلبة وتمثلاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي، وجاء هذا إلاهتمام من أن مفهوم الأسلبة أصبح مركزاً أساسياً في عروض المسرح الحديث، حيث تضمن هذا البحث إلاطار المنهجي مشكلة البحث والتي حددت بالتساؤل الاتي: (ماهية الأداء المؤسلب وتمثلاته لدى الممثل المسرحي العراقي) وتضمن أهمية البحث وهدفه وحدوده وأبرز المصطلحات، أما إلاطار النظري فقد تضمن عدة عناوين منها: (الأسلبة – الجذور،الأبعاد، الاشتغالات) فقد سلط الباحث فيها الضوء عن الأبعاد الفلسفية والجمالية لمفهوم الأسلبة وتطبيقاتها في الفنون والآداب، أما إجراءات البحث فاحتوت على منهج وعينة البحث والأداة ومن ثم تحليل العينة التي تمثلت بمسرحية (توبيخ) ومسرحية (أهريمان)، ومن ثم عرض الباحث (النتائج والاستنتاجات) ومنها أذكر الاستنتاج: تساهم الأسلبة في تطوير لغة الجسد الرمزية من خلال الابتكار والمغايرة والتجريب في الأداء. ومن ثم وضع الباحث قائمة بمصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: الأسلبة، الفاعلية، الرمز، الأداء.

Abstract

The research is concerned with studying the concept of stylistics and its representations in the performance of the Iraqi theatrical actor. This topic was chosen for investigation because the concept of laslab (Language and Speech Laboratory) has become a fundamental center in modern theater performances. This research employed the methodological framework of the research problem, which was identified with the following question: What is the stolen performance and its representations for the Iraqi theater actor? It includes the importance of the research, its goal, its limits, and the most prominent terms. As for the theoretical framework, it featured several headings, including Stylistics, Roots, Dimensions, and Actions, in which the researcher shed light on the philosophical and aesthetic dimensions of the concept of stylistics and their applications in the arts and literature. The research procedures included the method and sample of the research and the tool and then the analysis of the sample, which was represented by the plays "reprimand" and "Ahriman". The results and conclusions dealt with the methods that contribute to the development of symbolic body language through innovation, contrast and experimentation in performance

Keywords: Methods, Effectiveness, Symbol, Performance.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.2.6

الإطار المنهجي:

1-1: مشكلة البحث

اتجهت حقول الأدب والفن إلى الابتعاد عن تقديم الخطوط العريضة والمتطابقة مع الواقع والاكتفاء بالرمز أو التجريد الذي يبتعد عن التفاصيل الدقيقة، وجاءت هذه المرحلة تحديداً بعد ردة الفعل تجاه ما أنتج في المدرستين الواقعية والطبيعية اللتين كانتا سائدتين في القرنين التاسع عشر والعشرين، ويُعَدُ الحقل المسرحي أحد فروع الفن الذي تأثر بهذه المفاهيم التي وضعت تحت مظلة المدرسة الرمزية. ومن جملة ما دعت إليه هذه الأخيرة ضمن الحقل المسرحي، استخدام وسائل تعبيرية جديدة تبتعد عن المحاكاة التصويرية للواقع وتذهب إلى الاكتفاء بالرمز وتوظيفه من أجل تقديم مسرح قائم على التجريب ومختلف عما كان سائداً من تيارات واتجاهات مسرحية. جاءت هذه التحولات الجذرية التي تبنتها الرمزية بجملة من المفاهيم اعتبرت الأسلبة واحدة منها. ويقوم هذا المفهوم على الترميز إلى الشيء وتقديم خلاصة جوهره وفق وسائل تعبيرية تجريبية، حيث انتجت هذا الوسائل التجريبة أشكالاً جديدة على مستوى النص والعرض، من خلال أسلبة عناصره (النص، والتمثيل، والديكور، والأزياء، والإضاءة). وتأتي هذه المغايرة في الابتعاد عن النقل الواقعي نتيجة تفكير جمالي قائم على مقولات المذهب الرمزي. إنَّ الممثل المسرحي هو أحد أهم عناصر العرض المسرحي وهو الوسيط بين العرض والمتلقي، إن مفهوم الأسلبة له أَثرٌ كبيرٌ في أداء الممثل المسرحي لما يحمله هذا المفهوم من فلسفة تتجه نحو التجريد والترميز والتجريب. ويسعى الباحث في بحثه إلى التعرف إلى مفهوم الأسلبة وأبعادها الفلسفية والجمالية والكشف عن تمظهرات الأسلبة في أداء الممثل المسرحي العراقي وماهية الأداء المؤسلب؟

2-1: أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في محاولة التعرف على الآليات التي بالإمكان أن يوظف عبرها مفهوم الأسلبة وأبعادها الجمالية بحثيا وتمثلاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي، مما سيحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح، وطلبة التمثيل في كليات ومعاهد الفنون الجميلة، والباحثين في حقل المسرح.

3-1: أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف إلى الأبعاد الفلسفية والوظيفية في مفهوم الأسلبة بحثياً. والكشف عن تمظهرات الأداء المؤسلب لدى الممثل المسرحي العراقي.

4-1: حدود البحث

1. الحدود الزمانية: عام 2013 -2014.
2. الحدود المكانية: المسرح الوطني في العاصمة بغداد.
3. الحدود الموضوعية: الأداء المؤسلب في العرض المسرحي العراقي.

5-1: تحديد المصطلحات

الأسلبة، (Stylization):

يعرفها (مايرهولد) بحسب قوله: "ما أقصده بكلمة أسلبة ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما أو حدث ما وإنما تشكيل بنيته وجوهره، أي استخراج الخلاصة الداخلية لعصر أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المخبأة بمساعدة كل الوسائل التعبيرية وأنا أربط بذلك بين فكرة العرف والتعميم والرمز" (Meyerhold, Vsevolod. 1979, p.36)، ويتفق الباحث مع تعريف (مايرهولد) كتعريف أجرائي.

الفاعلية، (Effectiveness):

عُرِفَت بأنها: "الكفاءة التي يوصف بها أداء معين" (Ghaith, Atef et al. 1979, p.135)، وعرفها (الجرجاني) بأنها تشتمل"على ثلاث معانٍ: أولهن الحدوث، وثانيهن الزمان، وثالثهن النسبة إلى الفاعل

(saliba, jamil. 1982, p.152)، أما التعريف الإجرائي، فيعرف الباحث الفاعلية بأنها: مدى قدرة الرمز وكفاءته على إحداث التأثير.

الرمز، (code):

عرف الرمز بأَنهُ "كل مُدرك أو مُتخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء أو النوعيات الخاص في الكل" (Hakim, Radhi. 1986, p.12)، وعرفته الدكتورة نهاد صليحة على أَنه "علامة أو إشارة، قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة، لها دلالة معروفة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة المتوارثة" (Saliha, Nihad. 1979, p.16).

الأداء، (performance):

يعرفه (شيشنر) بأنه "السلوك المستعاد" (Marvin Carson. 1999,p..22)، ويعرفه (الكسندر دين) بأنه "إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح" (Dean, Alexander. 1974, p.83). أما التعريف الإجرائي لمفهوم (الأداء المؤسلب) فهو أداء رمزيّ تجريبيّ يسعى الممثل فيه إلى الابتعاد عن كل ما هو واقعي والاكتفاء بأسلبة أبعاد الشخصية وأفعالها ودواخلها العميقة بغية تحقيق كسر الإيهام والتغريب.

الإطار النظري

2-1: الأسلبة، (الجذور، والأبعاد، والاشتغالات)

الأسلبة، (المفهوم،الوظيفة):

يعد مفهوم (الأسلبة) من المفاهيم التي جاءت بها المذاهب غير الواقعية، فالتأسلب هو أحد المقولات الأساسية في (المذهب الرمزي) كون هذا الأخير يقوم على الترميز والتجريد في نقل الواقع، والابتعاد عن المحاكاة المطابقة للواقع، وهي نظرة فلسفية قديمة ارتبطت منذ القدم بفكرة أن (الرمز) يساهم في ترك آثار لدى القارئ المتلقي، ويعطيه مساحة من التفكير والتأمل. والتأسلب كمفهوم فلسفي ونزعة إنسانية نجده حاضراً لدى الكثير من الحضارات وعلى مر الأزمنة، فنجد أن "الحروف الأبجدية والأرقام والرموز هي نوع من الأسلبة ويتحكم في وجودها شكل التعبير المعتمد في حضارة ما (المنحوتات الخشبية في حضارة الفايكنغ، أو المعتقدات السائدة في الفن الإسلامي" (Hassan, Hanan& Elias, p.33). إنّ مفهوم (التأسلب) هو مفهوم إجرائي يدخل في مجالات وحقول عديدة مثل: (الفلسفة والأدب والفن) ويكمن الغرض من هذا الإجراء في بناء أشكال وصور إبداعية تثير متعة فلسفية من خلال طرح أسئلة التجريد والمغايرة واللامألوف التي ينتجها المفهوم على حقل الفن أو الأدب، ويعد هذا المفهوم أحد متشظيات (الرمز) الذي يعد المظلة الفكرية العامة لمفهوم (التأسلب).

احتل مفهوم (الرمز) مساحةً كبيرةً في تنظيرات علماء اللغة والفكر والفلسفة ولعلّ أشهر من تناول مفهوم (الرمز) هما عالم اللسانيات السويسري (فيرديناند دي سوسير1857-1913) والعالم الأميركي (شارل ساندرس بيرس 1839-1914)، حيث تشكلت نظرية العلامة من خلال طروحاتهما في أواخر القرن التاسع عشر وتطورت واتسعت في بداية القرن العشرين، حيث أصبح المنهج السيميائي سائداً في ميادين عديدة مثل المسرح، والأدب، والفن، وعلم النفس، وعلم الإجتماع، والميتولوجيا، والأنثربولوجيا. يتحدث (سوسير) عن هذه النظرية "نستطيع إذن أن نتصور علماً، يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (Semiologie)، من الكلمة الاغريقية (دلالة، Semeion)" (De Saussure. 2008, p.32).

يشير عالم اللسانيات (سوسير) إلى أن اللسانيات ستكون جزءاً من علم أكثر اتساعاً وهو

(السيمولوجيا)، وإن اختلف معه بعض المختصين وأشاروا إلى العكس. والعلامة لديه تتكون من علاقة ثنائية بين دال ومدلول، فالدال هو الصورة الصوتية والمدلول المفهوم الذهني التصوري، وهذه العلاقة بين طرفي العلامة لا تشير إلى الواقع الفعلي الطبيعي (Admire Koret. 1997, p.4). أما تنظيرات العالم الأمريكي (بيرس) فقد نظر حول العلامة واصفاً إياها بـالرمز (Symbol)، "والرمز عند بييرس ثلاثي، أي يتضمن علاقة بين (إشارة) و(موضوع) و(معنى)، بمعنى آخر، الإشارة هي أي شيء من شأنه أنْ يرمز إلى شيء آخر (موضوع) يثير في ذهن المتلقي إشارة، هي بمثابة معنى للإشارة الأولى، والمعنى هنا هو بمثابة المدلول عند (سوسير)" (Admire Koret. 1997, p.5). ويشير الباحثون في الحقل السيميائي إلى أن أهمية (بيرس) تكمن في تصنيفه للإشارات وتحديد علاقاتها مع بعضها ومع المتلقي، فقد وجد أن الظواهر سواءً أكانت طبيعية أَم لغوية تتجلى عبر ثلاث إشارات:

1. المؤشر، (index): كإشارة يرتبط بموضوعه (بشيء) بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية ومثال عن ذلك: الرعد والبرق يدلان على قدوم عاصفة، والدخان يشير إلى وجود نار.
2. الأيقونة، (icon): هي إشارة تقيم علاقاتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما، مثلاً الصورة الفوتغرافية هي مثال للإشارات الأيقونية، لأن هناك شبها بين ما تمثله والموضوع (الشخص). فالمؤشر والأيقونة هما إشارات لها دوافعها ومبرراتها، أي نستطيع أن نعلل المرابطة بين الدال والمدلول منطقياً أو عقلياً.
3. الرمز هو بمثابة الإشارة اللغوية (عند سوسير) التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية لا مبرر لها، أي هي علاقة تقليدية (Admire Koret. 1997, p.5).

يرى الباحث مما تقدم أن اشتغالات العالم الأمريكي (بيرس) حول (الرمز) وتحديداً في المسرح ساهمت في الكشف عن العوامل والشروط المؤدية لنشوئه، إذ ساعد على تفكيك العملية المسرحية وفق قراءة غير متناهية للنص والعرض. فالرمز هو قابل وخاضع للتأويل من قبل المتلقي، ويتبنى هذا الطرح في القراءة المغايرة منظرو السيميولوجيا عبر العديد من الباحثين الذين اختصوا بالجانب السيميائي للمسرح ومنهم: (رولان بارت، وباتريس بافيس، وإمبرتو إيكو، ورومان جاكوبسن). فالعرض المسرحي لديهم هو منظومة من الإشارات المتنوعة (سمعية وبصرية) والتي تتجاوز الستين إشارة، إذ تعد مفاتيح الدخول إلى سيميولوجيا المسرح مثل (اللغة، والممثل، والحركة، والزي، والإكسوارات، والإضاءة، والديكور، والماكياج، والموسيقى، إلخ)، وتبث هذه العلامات مجموعة من الرسائل عبر خطابها إلى المتلقي. إن إنتاج هذه الرسائل يتم من خلال تظافر النص والعرض، ومع أهم عنصر من عناصر الإرسال وهو الممثل الباث للعلامة المؤسلبة إضافة إلى جهود التقنيين من مصممي فضاء العرض ونصوصه المتعددة ومن ثم تتم عملية التواصل والاتصال مع المتلقي. ولعل مسرح القرن العشرين والطروحات التي تبناها الرمزيون، تمثّل أكثر من سعوا إلى ترسيخ هذه الآلية من الاشتغالات، حيث أنتجت (المسرح المؤسلب) (من خلال تحميل النص والعرض والعناصر الأخرى كماً هائلاً من الرموز، من أجل الابتعاد عن أساليب الواقعية والطبيعية ومألوفاتها، ومن أجل تقديم مسرح جديد يقوم على الرمز والترميز، حيث تكون أهم الدعائم الرئيسية التي يستند إليها المسرح على مستوى النص والعرض وبعناصره كافة.

2-2: البعد الفلسفي:

يعد (الرمز) من المفاهيم التي تناولها العديد من الفلاسفة، حيث احتل مساحة كبيرة في التنظير الفلسفي، وهو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون غالباً ما يعتمد التداعي بين أفكار عامة، والرمز مصطلح "متعدد السمات غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه، والرمز علامة تحيل إلى موضوع وتسجله طبقا لقانون ما، وهو وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء" (Qasim Siza& Nasr,p.23).

ارتبطت التنظيرات الأولى للرمز ببدايات نشوء الفلسفة ومن ثم تطور البحث في جذور هذا المفهوم مع مرور الزمن، إذ طرح الكثير من الجدل الفلسفي حوله، وساهم هذا الجدل في إثراء هذا المفهوم، وإعطاء صورة واضحة لأبعاده الفلسفية والإجتماعية والسياسية والأدبية والفنية. مثلما شكل (الرمز) الكثير من التناقضات والاختلافات لدى الفلاسفة والأدباء والباحثين الذين اختصوا في دراسته ونظروا له، إذ أشاروا إلى تعدد مفاهيم الرمز من خلال اشتغالاته في مجالات عديدة، ويعود هذا الحكم إلى الحقول المعرفية التي دخل إليها المفهوم من الفلسفة، وعلم الأديان، وعلم الإجتماع، واللسانيات، والأدب، والفنون، وعلم النفس، والبلاغة.

يرى الباحث أن (الرمز) يرتبط بالإنسان وسلوكياته، فالحياة الإنسانية حياة مليئة بالأسرار والطقوس والعقائد، والتي تكون قابلة لأكثر من تأويل وقراءة مغايرة، حيث ينتج الإنسان الكثير من الإشارات والرموز المؤسلبة عبر قنوات عديدة مثل: اللغة المنطوقة وما تصدر وما تخفي من ثنائية في المعنى (الباطني والخارجي)، أو من خلال اللغة الجسدية وما ينتج منها من تعبير جسدي قابل للترميز والتأسلب.

ويقسم الباحثون مراحل بلورة مفهوم الرمز، والعلامة، والإشارة إلى أربع مراحل:

المرحلة الأولى: إنّ الرواقيين هم أول من قال بأن للعلامة وجهين: دال ومدلول.

المرحلة الثانية: إنّ القديس أوغسطين هو أول من طرح سؤال: ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟

المرحلة الثالثة: وتعود إلى العصور الوسطى حيث اتسمت بكونها حقبة التأمل بالعلامات واللغة.

المرحلة الرابعة: وتعود إلى القرن السابع عشر حيث المفكرون الألمان والإنكليز وتشظي نظرية الإشارات والعلامات (Al-Manasrah, Ezz El-Din. 2008, p.26).

ومن أول من تناول الرمز فلسفيا هم الإغريق حيث جاء ضمن مقولات فلاسفتهم بأنه وسيلة "التعبير عن الانطباعات النفسية، عن طريق الألغاز والتلميح بدلا من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أن دعاتها وجدوا أن العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق، وأن العلم لا يمكنه إشباع رغبة الإنسان بمعرفة أسرار الكون" (Al-Tunji, Muhammad. 1999,p. 488-489)، لذلك يرى بعض الباحثين أن الرمزية انبثقت عن نظرية المثل لدى (أفلاطون)، وهي فلسفة قامت على إنكار الحقائق الملموسة، وتعبر عن حقائق مثالية، وتشير إلى أن العقل الإنساني الظاهر الواعي هو عقل محدود، وأن الإنسان يملك عقلاً غير واعٍ أرجح من ذلك العقل، فهي تدعو إلى تجاوز الحواس كون الحقيقة الأبدية تكمن في عالم المثل. أما القديس (أوغسطين)، فقد تناول العلامات. وهناك من يقول بأن العلامة في المسرح ارتبطت بـه فقد قال: "يقدم المهرجون للعارفين بعض العلامات بوساطة تحريك كل أعضائهم، ويخاطبون عيون المتفرجين" (Kawran, Tadbouz, p.48).

إن إشارة القديس (أوغسطين) هذه تشير إلى أن العلامة والإشارة هي ملازمة للمهرجين والممثلين ممن يقومون بالاحتفالات آنذاك. في حين يعرف (كانت) الرمز على أنه "تمثيل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر" (RL Britz. 1979, p.55). وهنا يمزج الفيلسوف الألماني بين الخيال والفكر في إنتاج الرمز، فإن من فاعلية الرمز وقدرته العالية امتلاك المؤلف والمخرج والممثل خيالا خصبا، فكلما كان الخيال حاضراً لدى المرسل كان الرمز متعدد الدلالات وعميق المعنى، فتتسع مساحة الفكر والتفكير. ومن أهداف الرمز المؤسلب ودلالاته إثراء الفكر لدى المتلقي. ويصف (هيجل) الرمز بأنه "دلالة خارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي نستحضره منها ... ولا يلزم بالرمز أن يكون مطابقاً لمعناه، الإ أنه يمتلك معنى مزدوجاً" (Hegel. 1978, p.10).

وهكذا نلاحظ أن فاعلية الرمز تكمن في المعنى المزدوج، إذ يمتلك خاصية إنتاج أكثر من صورة وموضوع لدى المتلقي، من خلال الترميز العالي الذي يحمله. ويتبين للباحث أن الرموز وجدت لعدم وجود حقيقة واضحة أو محضة، وأن إيصال دلالة الرمز تستند بالأساس على المدرك الحسي الذي يستند على

الخبرة، وعلى المدرك العقلي، الذي يستند على التفكير والتأويل، مثلما يرتبط تأويل الرمز وتفكيكه وطبيعة المتلقي ودوره في قراءة الرمز. إنّ عملية التواصل التي تتحقق بين مرسل (الرمز) سواءً كان مؤلفاً، أم مخرجاً، أم ممثلاً، وبين المتلقي تعتمد في الأساس فاعلية الرمز وأثره في قارئ أنموذجي، وكلما كان الرمز له القدرة على التأويل استطاع أن يحقق المسافة الجمالية بين المرسل والمستقبل.

2-3:الأسلبة في الأدب والفن:

انطلقت فكرة الأسلبة في الفن بعد أن شعر رواد المذهب الرمزي بضرورة الجنوح نحو عالم الخيال حيث الرمز هو الذي يعبر عن المشاعر والعاطفة والعقل. تبنت المدارس والتيارات الفنية والأدبية مفاهيم الرمز ومقولاته وإجراءاته، حيث شملت هذه الإجراءات في تكثيف الرمز في العديد من الحقول مثل الشعر، والرواية، والقصة، والنص المسرحي، والنحت، والرسم، والتشكيل، والموسيقا، وجاء هذا التبني من خلال اعتقادهم بأن الرمز تكمن أهميته في كونه يستطيع أنْ يغوص في أعماق الواقع لينتج الرموز والعلامات التي تكون أكثر تأثيراً يقدمه الظاهر السطحي، والذي يكون باعتقادهم في أغلب الأحيان كاذباً.

إنّ التنوع في المذاهب الفلسفية والأدبية، واختلاف مرجعياتها وأبعادها الجمالية والفنية، وعدم التقيد بشكل أحادي أو مذهب أو اتجاه واحد، ساهم في انفتاح الأداب والفنون نحو أشكال واتجاهات ومفاهيم عديدة، والمسرح هو أحد هذه الفنون الذي تعاقبت عليه مذاهب وتيارات فلسفية وجمالية متنوعة، ساهمت، بشكل وبآخر، في إضافة عمق فلسفي وجمالي ومعرفي له. وُيعد المذهب الرمزي أحد هذه المذاهب التي شهدت منذ ظهورها تحولات فكرية وجمالية وتجريبة في الأدب والفن، "رفضت الرمزية محاكاة الطبيعة الملموسة لأنها تحجب العالم الروحي، خاصة أنها تعتبر أن الجمال هو جمال الروح وليس الجمال المحسوس، وأن إدراك الحقيقة لا يكون عن طريق العقل وإنما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية" (Hassan, Hanan& Elias, p.229).

اتجهت الفنون وتحديداً في المذهب الرمزي إلى التعبير بواسطة الرمز أو الإشارة أو التلميح. فالرمز هو الإيحاء بالشيء، وهو التعبير غير المباشر عن الأبعاد النفسية التي تسكن أعماق النفس البشرية، والتي لا تقوى اللغة على النطق بها، أو الأشياء التي لا يراد التعبير عنها مباشرةً. ومثلما اختلفت المقولات التي وضعها الفلاسفة اتجاه المفاهيم الجمالية والأدبية، نجد أنّ المذاهب الأدبية والفنية جاءت هي الأخرى مختلفة بمقولاتها التي وضعت من قبل رواد المذاهب، فمنها من ذهب إلى تصوير الواقع بشكل موضوعي وبأقرب صورة له، وهذا ما ذهب إليه رواد المذهب الواقعي وقاموا بتوظيفه في الفن والأدب، وابتعدوا تماماً عن الرمزية، في حين نجد أن رواد المذهب الطبيعي قد ذهبوا إلى تأسيس مذهب يقوم على أساس محاكاة الفن للطبيعة، دون تكلف أو تصنع أو ترميز، فنقلت معالم الطبيعة بدقة عالية (Hassan, Hanan& Elias, p.293).

أما الرومانسيون فذهبوا إلى توظيف الدلالات الرمزية لمظاهر الطبيعة حتى غدت الطبيعة لديهم بكل أشكالها رموزاً لما تستره الذات البشرية من أحاسيس ومشاعر مرهفةً، فقد تحرروا من قيود الكلاسيكية ونظامها الصارم، وذهب أدباء الرومانسية إلى تقديم المجتمع وما يضم من شعبيات وأدبيات تقترب من الحياة الاجتماعية آنذاك، وجاءت التعبيرية لتعطي الحافز الذاتي الأولوية على المظهر الموضوعي في التعبير، وقد بدأت الحركة التعبيرية في مجال الفنون البصرية، ومن ثم انفتحت على حقول الأدب والفن، وتأثرت كثيرا بأطروحات علماء النفس (فرويد) و(يونغ)، وجاء هذا التأثر نتيجة الأبحاث التي قدمت، حيث تناولت العديد من المفاهيم التي أثرت بشكل كبير في دراما القرن العشرين، واعتبرت مادة ملهمة للكتاب والمخرجين والمنظرين في حقول الفن عموما والحقل المسرحي خصوصاً، ولعل من أكثر ما تم تناوله وأثر في أسلبة الرموز هي (الأحلام). ووفق ذلك فإن "العملية الأساسية في لغة الحلم هي عملية تقنيع الرغبات اللاعقلانية وتحريفها، وأن هذه العملية هي التي تمكننا من الاستمرار في النوم دون أن ينتابنا الانزعاج، ففرويد يعتقد

أن وظيفة الرمز الرئيسية هي أن يعمل على تقنيع الرغبة الدفينة وتحوير شكلها. إنه يعتبر اللغة الرمزية كناية عن (كود سري) كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل يرمي إلى كشف سرية هذا الكود" (Jabbar, Hussein. Website).

ويرى الباحث مما تقدم أن الرمز والفنون بصورة عامة تنتج من عمليات ترتبط ارتباطاً مباشراً بـ(اللاوعي) عند الإنسان، والكلام الرمزي عند فرويد لا يعتبر كلامًا للتعبير بصورة أو بأخرى عن جميع أنواع المشاعر والأفكار، بل هو كلام يعبر عن الرغبات الغريزية البدائية وحدها، فمعظم الرموز، في رأيه، هي من طبيعة جنسية. ولم يقتصر الرمز وتداعياته وتشظياته على المدرسة الرمزية والتعبيرية، بل هناك الكثير من المدارس والتيارات التي كانت الأسلبة إحدى مفاهيمها وطروحاتها، فـ(المستقبلية) ذهبت في أعمالها الفنية إلى رفض المحاكاة المباشرة، كما دعت إلى مسرح تركيبي يجمع فيه حالات عديدة من (الرموز) وعلى التلقائية واللامنطق واللاواقعية، كما استخدمت التماثيل والدمى وفن الكولاج (Jabbar, Hussein. Website).

إن أغلب تيارات مطلع القرن العشرين مثل (المستقبلية، والدادائية، والسريالية) ذهبت في أعمالها الفنية إلى الأسلبة، من خلال ما اعتمد من تقنيات ورؤى إخراجية ونصوص مسرحية اختصت بالرمزية العالية.

4-2: الأسلبة وتطبيقاتها في المسرح

إنّ التنوع والاختلاف في الرؤى والأساليب المسرحية جاء نتيجة تنوع المذاهب والمدارس الفنية والأدبية وما حملته من أفكار ورؤى فلسفية وجمالية، وعُدّ هذا التنوع من الباحثيين بأنه أحد مميزات المسرح، فالاختلاف يخلق الجدل، والجدل يحقق بطبيعة الحال مساحة أكبر من التفكير الجمالي والفلسفي اللذين يصبان في نهاية الأمر في تكوين حقل الإبداع، والمسرح المؤسلب هو أحد نتاجات الثورة الرمزية وانقلاباتها ضد الطوق الذي فرض من قبل المدرسة الواقعية والطبيعية في الحقل المسرحي، حيث أصبحت مفاهيم الرمز، والإيحاء، والأسلبة، أبرز الدعائم الرئيسة التي يستند إليها المسرح على مستوى النص والعرض وفي جميع العناصر المسرحية الأخرى.

يعد مفهوم الأسلبة من المفاهيم التي دخلت إلى فن المسرح بعد أن استخدمت إجراءاتها في حقول فنية وأدبية أخرى، "يمكن تحقيق الأسلبة في كل مكونات المسرحية، أي على مستوى التكوين الدرامي في النص وعلى مستوى العرض" (Hassan, Hanan & Elias, p.33). فقد سعى المؤلف والمخرج إلى الاكتفاء ببعض الإيحاءات والإشارات من خلال أسلبة الكثير من المفاهيم والأفكار والتفاصيل التي توحي بتصوير الواقع ونسخ الحياة بتفاصيلها الدقيقة. "والواقع أن هناك أنواعاً من المسارح تقوم على الأسلبة في كل مكوناتها منها كل أشكال المسرح الشرقي مثل أوبرا بكين ومسرح النو والكابوكي حيث تدل ألوان الماكياج مثلاً على السن والجنس والانتماء الاجتماعي، وحيث يكون استخدام الغرض المسرحي مرمزاً بشكل كبير" (Hassan, Hanan& Elias, p.34)، إن الرمزية العالية التي اتسمت بها مسارح (النو، وبكين، والكابوكي) جاءت نتيجة الارتباط الوثيق بالطقوس والأساطير والعادات والثقافات والمعتقدات الخاصة بمجتمعاتهم، والتي حرص المسرح الشرقي على نقلها وإنتاجها من خلال الأسلبة، حيث ساعد هذا المفهوم الأخير وبشكل كبير في إعطاء مساحة كبيرة للمؤلفين والمخرجين والتقنيين في إنتاج الدلالات الرمزية والفكرية والجمالية، ومنح الممثلين القدرة العالية في التعبير من خلال استخدام التقنية الجسدية التي تعتبر أحد أهم عوامل التعبير الصوري لدى الممثل المسرحي.

إن الرمز المؤسلب والإيحاء بالأشياء فوق خشبة المسرح هو من إنتاج كاتب النص، والمخرج، والممثل، والتقنين، "فكل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح: نص الكاتب المسرحي، تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الاشياء -في جميع الحالات- ترمز إلى أشياء أخرى، بمعنى آخر، العرض

المسرحي هو مجموعة إشارات (Signs) "(Honzel, Pendrick. 1997, p.97). لقد أكد منظرو السيمياء في حلقة براغ للمسرح على أنّ المسرح هو مجموعة من الإشارات والرموز، تصدر من اللغة التي تشكل النص المسرحي، وثانيا من الرؤية الإخراجية التي يقترحها مخرج العرض، حيث يقوم المخرج بتفكيك الإشارات والرموز التي يضعها المؤلف في النص وقراءة ما بين السطور والفجوات والفراغات، فيقوم بإعادة إنتاجها وأسلبتها وفق رموز وإشارات تصدر بخطاب العرض من الممثل، ومن هنا جاءت أهمية الممثل حيث يقوم بنقل ما ينتجه وما يصدر من العرض إلى المتلقي، من خلال إشارات وإيماءات وحركات وأفعال ومحاكاة، فهي ترجمة فعلية لحوار الشخصية. لقد تناول العديد من المنظرين في المسرح مفهوم (الأسلبة) التي جاءت بطبيعة الحال وفق إنتمائهم إلى المذهب الرمزي وأفكاره في الإمتناع عن نقل التفاصيل الدقيقة أو التصوير الفوتوغرافي للواقع.

2-5: أسلبة الأداء عند (فسيفولود مايرهولد):

رفض (مايرهولد) كل ما جاءت به الطبيعية والواقعية من تنظيرات حول المسرح، وبدت هذه الصبغة واضحة في تجاربه المسرحية، "نرفض أن نكون من أنصار المذهب الطبيعي ولا نقبل أن يكون متفرجنا كذلك، فالفن ليس من مهامه أن يكرر الواقع، لأن خشبة المسرح ذات الجدران الثلاث، والشرطية بطبيعتها، تستثني كل إمكانية في تحقيق المحتمل الواقعي تحقيقا تاما. هذه هي طبيعة الفن" (Mayerhold, Vsevolod. 1979, p.165). اتجه المخرج الروسي نحو المغايره والتجريب، حيث ذهب إلى تأسيس مسرح يقوم على أداء تمثيلي مختلف، وهذا أحد أهم الأسباب التي عجلت في إنهاء عمله في مسرح موسكو، حيث وقف بالضد من طروحات معلمه (ستانسلافسكي) وطريقته في التمثيل، فبدلاً من الواقعية النفسية ذهب (مايرهولد) إلى اعتماد مفهوم (الأسلبة) حيث عدت أحد أهم أسس مسرحه، فقد رأى أن أسلبة حركة الممثل وتعابير جسده وصوته، إضافة إلى أسلبة الزي والمنظر والإضاءة والموسيقا وبقية العناصر التي تدخل في تشكيل العرض المسرحي، عدها أحد أهم الأسباب التي تجعل من المتفرج يلتفت إلى جوهر الأشياء ولا يكتفي بواقعية الصورة المشهدية التي تجري أمامه (Abdul Hamid, Sami. 2011, p. 49). ويرى الباحث أن المنظر الروسي (مايرهولد) ذهب إلى تعامله مع الممثل حيث أعطى الأولْوية والأهمية إلى جسد الممثل وحركته، كون أن الجسد هو أحد الوسائل في إيصال الدلالات المسرحية التي ينتجها العرض، وأحد أهم قنوات الاتصال مع المتلقي ومع بقية الممثلين الآخرين الموجودين على خشبة المسرح، فجسد الممثل هو مصدر إرسال العلامات من خلال أسلبة حركته وأدائه وفق ترميز وإيحاء عال في الإستنطاق الجسدي.

لقد اتجه (الممثل المايرهولدي) بعيداً عن الحقائق الحياتية وعن التقليد والمحاكاة، ورغب في أن يكون مبتكراً ومبدعاً من خلال استبدال التدفق الهائل من المشاعر بالحركة الرمزية المؤسلبة، فالأداء المشحون بالعواطف يقتل الإبداع وينتج جمهوراً سلبياً، إنّ الأداء المؤسلب الذي يتصف به (الممثل المايرهولدي) له خصوصية في التكثيف، فهو يحيل ويقدم التفاصيل الكبيرة من الشخصية المكلف بتقديمها إلى ملامح تحمل إيحاء تجريدياً مرمزاً بأبعاد ومعان كثيرة، فالحركة المؤسلبة التي تنتج من الممثل تكون بمثابة دلالة رمزية ترسل إلى المتلقي حاملة لإشارة رمزية. "كثيراً ما نلتقي من يتحدث عن فن الممثل، دون أن يكون لديه تصور واضح عن هذا الفن، إن ما يجب توافره في فن الممثل هو الحيوية الداخلية، والدرجة الضرورية من الاستثارة، والقدرة على التحول، والمهارة في الابتكار، وسرعة البديهة، والذوق الرفيع، ثم الإحساس بالمقادير والحدود، واللباقة، وعدم الإفراط في المبالغة. عندما نقوم بدراسة نقائض الممثل وعيوبه، ندرك ضخامة المهمة التي تنتظر كل عامل في هذا المجال" (Mayerhold, Vsevolod. 1979, p.167). ويتبين للباحث أن (مايرهولد) سعى إلى تقديم ممثل مختلف عما جاءت به المدارس الواقعية والطبيعية، فالممثل المايرهولدي هو أول من يؤسلب أداءه عن طريق المرموزات اللفظية المنطوقة وغير اللفظية الإيمائية

والحركية الإشارية، ومن ثم يضع المتفرج أمام تساؤلات وقراءات تأويلية مختلفة، حيث يساهم الأداء المؤسلب في تعزيز المسافة الجمالية لدى المتلقي.

إذ إن الأداء المؤسلب هو ذهاب الممثل إلى تقنين الزائد وغير المؤثر جمالياً أو فكريا، حيث يتجه الممثل إلى نمذجة الشيء وتقديم الخلاصة التي تسكن العوالم الدفينة في الشخصية المكلف بتقديمها. وقد ساعد هذا التحرر من النمطية وأسلبة شخصية الممثل المسرحي في مسرح مايرهولد على أن تكون له مساحة جيدة من الابتكار والتجريب في الأداء. إن "العمل الإبداعي للممثل هو خلق الأشكال البلاستيكية في الفضاء، وعليه، فإن فن التمثيل يكمن في قدرته على توظيف كل الوسائل التعبيرية لجسده بشكل سليم، هذا يعني أن الطريق إلى الشكل والأحاسيس ينبغي أن يبدأ ليس من الانفعلات، وليس من تقمص الدور؛ أي ليس من الداخل بل من الخارج" (aljaf, fadhel. 2006, p. 159). اهتمت نظرية (مايرهولد) بجسد الممثل فقد اعتبره ركيزة أساسية داخل العرض، إضافة إلى أنه أحد أهم وسائل الاتصال داخل العرض، حيث يساهم في إنتاج الدلالات والرموز والإشارات وإيصالها إلى المتلقي، فقد سعى إلى توظيف نظرية (البيوميكانيك) فوضع الأفكار التي كونت خطاً ومنهجاً جديداً لنظام يقوم على تدريب أجساد الممثلين على جميع الحركات، إذ إنه كان يطلب منهم استيعابها وفهمها بشكل جيد وتبنيها داخلياً وخارجياً قبل قيامهم بالتمثيل ،وبذلك تظهر خصوصية التمثيل عند (مايرهولد) والتي تتناقض مع (ستانسلافسكي)، الذي كان دائما ما يطلب من ممثليه أن تكون الأحاسيس والمشاعر هي الأداة التي تقوم عليها الحركة، وعلى العكس من ذلك فإن ما يقوم عليه نظام الحركة عند (مايرهولد) يعد صورة تعبيرية شكلية عن الانفعالات والعواطف، وذلك أن ما يقود الصورة أو الفكرة هي الحركة دون غيرها.

مؤشرات الإطار النظري:

1. الأسلبة دلالة للتعبير عن موضوع ما وبشكل مرمز وتجريدي.
2. الأسلبة في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل على هذا الواقع أو ترجع إليه.
3. الأسلبة مفهوم يوظف اشتغالاته إلى تقنين الزائد وغير المؤثر جمالياً أو فكرياً. إنَّ الرمز المؤسلب والإيحاء بالأشياء فوق خشبة المسرح يساهم في إنتاج الدلالات وتوليدها عبر جسد الممثل وأدائه.
4. يشتغل مفهوم الأسلبة في الفنون إلى كسر الإيهام وتحقيق التغريب.
6. الأسلبة مفهوم فلسفي يتجه في اشتغالاته في الفن نحو التجريب ومغايرة المألوف.

اجراءات البحث

3-1: مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث العروض التي قدمت على المسرح الوطني وللأعوام (2013-2014) تحديداً.

3-2: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي.

3-3: عينة البحث:

تم اختيار عينات البحث بطريقة قصدية كونها تتوافق مع أهداف البحث وفق سنوات عرضها على خشبة المسرح، وكما مبين في الجدول الآتي:

ت	إسم العرض	إسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	توبيخ	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2013
2	أهريمان	علي دعيم	المسرح الوطني	2014

3-4: أداة البحث:

اعتمد الباحث على المشاهدة العيانية للعرض المسرحي. وعلى مشاهدة العرض المسرحي على أقراص (DVD) من أجل تحليل العينة. وعلى مؤشرات الإطار النظري.

3-5: تحليل العينة الأولى: (مسرحية توبيخ)

تاليف: أنس عبد الصمد. سينوغرافيا: أنس عبد الصمد. إخراج: أنس عبد الصمد. تمثيل: أنس عبد الصمد، ومحمد عمر أيوب، وسولاف جليل، وحيدر محمد، واليسار الربيعي ومجموعة من الممثلين. المكان: بغداد، المسرح الوطني. عام 2013.

تحليل العينة:

يعد العرض المسرحي (توبيخ) للمخرج (أنس عبد الصمد) من العروض المسرحية التي اتسمت بفاعلية عالية في أسلبة الرمز وإنتاجه، والابتعاد عن كل ما هو واقعي حياتي، وإن كان العرض المسرحي قد عالج العديد من المفاهيم الواقعية التي تدخل بشكل رئيسي في حياتنا اليومية مثل: الرتابة، والملل، والروتين، والتكرار، والغباء، والغش، والفساد، وهدر الوقت، والموت، والحياة، والقتل، إلا أن المخرج ذهب إلى تقديم عرض مسرحي رمزي برؤى بصرية تشكيلية متنوعة ومختلفة قائمة على مفهوم الأسلبة، وفي جميع عناصر العرض المسرحي من تأليف النص إلى الرؤية الإخراجية وأسلوب التمثيل، فقد اجتهد مخرج العرض (أنس عبد الصمد) في تقديم عرض مسرحي ضم العديد من الإشارات والدلالات الفكرية التي ساهمت في إنتاج مساحة جمالية لدى المتلقي ومعززة لديه قراءات مغايرة لا نهائية من الصور المؤسلبة التي تشكلت لدى وعيه ومداركه. عرض (توبيخ) هو عبارة عن مشاهد متنوعة لصيغ الحياة المعاصرة التي عكست الإنسان والقلق الذي يسكنه من مواضيع ومفاهيم عديدة، عبر أداء جسدي صوري تعبيري مؤسلب. حيث يمنح جسد الممثل في (توبيخ) أبعاداً دلالية غير مألوفة أو غير واقعية، فجميع الحركات الجسدية التي قام بها الممثلون في العرض هي إيماءات وتعابير جسدية ساهمت في إنتاج الإشارة المؤسلبة في الأداء التمثيلي الذي خلا من أي لغة كلامية منطوقة واتجه إلى استنطاق الجسد.

يبدأ عرض (توبيخ) بشخصية جالسة يمين أعلى المسرح، ويحمل كاميرا فوتوغراف ونلاحظ أن هذه الشخصية ترتدي زياً بدائيا، وبدا للباحث أن هذا المزج بين التكنلوجيا الحديثة التي تمثل (الكاميرا) والزي البدائي يعطي مؤشراً أولياً مؤسلباً أنتجه الممثل من خلال فعل الإكسسوارات (الكاميرا) والزي الذي ارتداه حيث أنتج به رمزية عالية لشخصيته في العرض. فالممثل يؤشر ويرمز في أدائه إلى أكثر من عصر تعود لهما الشخصية، وهما عصر التكنوجيا الحديثة والعصور البدائية. إن الأسلبة في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل على هذا الواقع أو ترجع إليه. وهذا ما قام بتوظيفه مخرج العرض من خلال إنتاج عرض مرن، قائم على التقنين والاختزال والتجريد والمغايرة، أما الشخصية الأخرى (محمد عمر) التي كشفت أجهزة الإضاءة عنها، فهي شخصية ترتدي زياً رسمياً (بذلة رجالية) ونلاحظ خلفه شاشة (سايكودراما) تظهر لنا منضدة أشبه بالمناضد المعتمدة في الدوائر الحكومية، ويحمل في يديه بعض الملفات. ومن ثم تنفتح بقعة ضوئية أخرى كاشفة عن الشخصية الثالثة (سولاف جليل) حيث كانت شخصية نسائية ترتدي زياً رسمياً وتحمل ملفات أيضاً، ومن ثم بقعة ضوئية تكشف لنا عن الشخصية الرابعة (أنس عبد الصمد) الذي كان شبه عارٍ حيث اكتفى بسروال داخلي فقط. وعند اكتمال الشخصيات في المشهد الأول من خلال تركيز بقع الضوء عليها بدأ المخرج بتحريك أدواته (أي الممثلين)، فالممثل الذي كان شبه عارٍ وبعد قيامه بالسير بحركة بطيئة جدا وفق إيقاع حركي منظم وهو يسير ذهاباً وإياباً يبدأ بالاتجاه نحو الملابس الملقاة على الأرض ويقوم بارتدائها، وهي ملابس رسمية (قميص أبيض وبنطلون أسود)، وفي نفس الوقت بدأت الشخصية النسائية بخلع الملابس التي كانت ترتديها، وهنا نستطيع القول بأن الشخصيتين (الذكورية والأنثوية) قاما بأسلبة الزي فمن (عارٍ إلى إرتداء الملابس) فالعري هنا هو أسلبة الإنسان

وتجريده من كل شيء، وتقديم خلاصته البشرية وتحريره من الشكل الذي طالما كان مزيفاً، كما يشير العري في قراءة أخرى إلى بدائية الإنسان الأول، في حين نجد أَنّ خلع الملابس والتوجه نحو التعري لدى الشخصية النسائية جاء نتيجة رغبات مكبوته لدى شخصية المرأة وهو الخلاص من كل ما هو مقيد من السلطات المتعددة الدينية، والإجتماعية، والذهاب نحو تحرر الجسد، فالجسد العاري هو أسلبة للإنسان دون مرموزات. فالزي وكما يتحدث (بوغاتيريف) هو بنية من الإشارات التي تكون قابلة للتحول وقابلة لقراءات مختلفة لما تحتويه من رمزية عالية. فمن خلال الزي نستطيع أن نحدد هوية الشخصيات المسرحية سواء كانت اجتماعية، أو سياسية، أو دينية، أو عسكرية. إنّ أزياء الشخصيات تعد واحدة من الوظائف الجمالية التي يصدرها العرض كون الزي يمتلك قدرة إشارية مرمزة ومؤسلبة تساهم في الإفصاح أو الإشارة إلى فكرة العرض بكامله.

أنتج هذا الفعل المعاكس لدى شخصية الرجل العاري وهو يقوم بارتداء ملابسه وإزاء شخصية (المرأة) التي تقوم بخلع ملابسها إلى فعل أدائي قائم على تغير شكل الممثل وإنتاج شكل آخر له ما يوحي للمتلقي بقراءة جديدة وإشارة جديدة.

يذهب الممثل (أنس عبد الصمد) والممثلة (سولاف جليل) إلى أسفل المسرح ويجلسان إلى كرسيين متقابلين ويبدأ صوت الذبابة كمؤثر على وجودها ويبدأ الممثلان بالانزعاج ويحاولان إبعاد الذبابة عنهما. ويعد هذا المؤثر الصوتي (صوت الذبابة) من الدلالات على الرتابة وقذارة المكان، فالذباب حشرة ترمز إلى الأمراض إذ إنها تنتمي للأماكن التي تتسم بالقذارة، وهنا يبدأ الممثلان (أنس عبد الصمد) و(سولاف جليل) بالقيام بعدة حركات جسدية أشبه بماكنة ممنهجة تسير بدقة عالية، بينما يبدأ الممثل الذي يحمل كاميرا ويرتدي زياً بدائياً بعزل المكان في أسفل المسرح من خلال وضع لاصق، وكذلك يستمر الممثل (محمد عمر) بحمل ملفات في يديه والترقب لما يحصل من حوله.

إن أداء الممثل في (توبيخ) هو عبارة عن تقديم أشكال ورموز تعبيرية منفتحة نحو قراءات غير متناهية. ويعد الجسد أحد أهم مصادر الممثل في إنتاج التعبير لديه، فلا يمكن أن نتصور جسدا معطلا يستطيع أن ينتج أداء حركياً تعبيرياً، أو يكون جسده كتله ميته فاقدة للإحساس يتفاعل مع الشخصية المراد تقديمها وإظهارها بشكل جيد، ومن هنا ذهب (أنس عبد الصمد) إلى تقديم ديناميكية تفاعلية في أجساد ممثليه داخل عرض (توبيخ) ساهمت هذه الفاعلية في إنتاج وتقديم أداءات مؤسلبة عالية الترميز.

يقدم عرض (توبيخ) العديد من الصور المشهدية وفق تنوع وتعدد في البؤر، فنلاحظ أن خشبة المسرح عبارة عن تداخل وانتشار متعدد لكافة عناصره ووفق مفهوم الكولاج، مما ساهم في كسر أفق التوقع عبر إنتاج مشاهد تشظت من خلال كسر التسلسل المنطقي للأحداث، فعدم الترابط واللاتماسك والتشتيت حاضر في مشاهد عرض (توبيخ) كما أن الأداءات تحقق فيها كسر الإيهام والتغريب اللذين يعدان أحد مفاهيم التأسلب.

يبدأ الممثل (أنس عبد الصمد) والممثلة (سولاف جليل) في مشهد آخر بالصراع وفق أداء جسدي معبر حمل الكثير من الدلالات والإيحاءات، حيث بدأ (أنس عبد الصمد) بحركة جسدية منفردة تعبيرية مع (الجمجمة) وهو أداء مؤسلب ناتج من فعل داخلي ومن حركات جسدية حملت ترميزاً وتجريداً، فالجمجمة هنا هي أسلبة الإنسان، وإيحاء إلى الموت الذي يسكن المكان. أضفى الصراع الذي دار بين الممثل (أنس عبد الصمد) والجمجمة إلى إنتاج صراع جدلي قديم يقوم على فكرة صراع الإنسان من أجل البقاء، فالجمجمة رمز مؤسلب للموت. لقد جاءت جميع مشاهد العرض بشكل تعبيري صامت (غير لفظي) اكتفى بها المخرج بدلاً عن (الملفوظ اللغوي)، حيث أن أجساد الممثلين كانت ذات قدرة تعبيرية استطاعت أن تعبر عن دلالات وإيحاءات وعلامات مؤسلبة ساهمت في خلق صور جمالية عالية التفكير وتمكنت من تأسيس مسافة

جمالية فكرية بين خشبة المسرح والمتلقي. حمل عرض توبيخ عدة مشاهد حيث امتزجت بين الأداء الصامت (البانتومايم) والكيروغراف وطغى التعبير الأدائي الجسدي لدى الممثلين بالرمزية من خلال تشكيل العديد من اللوحات البصرية التي غذت العرض وساهمت في ابتعاده عن الأشكال التقليدية التي تعتمدها أغلب العروض المسرحية، فقد ذهب مخرج العرض إلى تأسيس عرض مسرحي امتزجت فيه العديد من أشكال الفنون، حيث استعان بالأشكال البصرية والصوتية غير اللغوية واتجه نحو فنون الدراما دانس الرقص، والكيروغراف، والكروباتك، وهي محاولة منه لإنشاء تعابير ودلالات مؤسلبة تضفي على العرض الإجتهاد في الأداء وفي تقديم الرؤى البصرية المكتضة بالعلامات والرموز، من خلال أسلبتها وتقديمها بقراءة مغايرة إلى المتلقي حيث تساهم في إثارة الأسئلة لديه. إنّ عرض (توبيخ) هو عمل بصري قائم على بنى جمالية الهدف منه هو الإثارة الفكرية، حيث يبث العرض العلامات والدلالات المؤسلبة والمضمرة وفق أداء مغاير قائم على حركة الممثل التي تبدو للوهلة الأولى حركة بطيئة وأحياناً حركة سريعة، وقد جاءت هذه المغايرة نتيجة الأداء التعبيري الناتج عبر لغة الجسد الراقصة، والتعبير الصامت (البانتومايم). يعد الجسد أحد أهم أدوات الممثلين في عرض (توبيخ) إضافة إلى الإيماء الذي يصنعه الممثل من خلال ملامح وجهه، فالجسد وحركته ورمزيته حاضرة وكما يرى (مايرهولد) بأن إبداع الممثل ينبثق من جسده داخل فضاءات المسرح، فالمسرح هو فن إزدهار وتفتح الجسد كما يصفه (رولان بارت).

6-3: العينة الثانية: (مسرحية أهريمان)

تأليف وإخراج: علي إدعيم. تمثيل: علي إدعيم، وأمين جبار، وعقيل سعدون، وضرغام عبد الهادي، ومحمود عاشور، وسهيل نجم، وأحمد سعد، وأنسام كريم، وعلي جبار، ومحمود رجب، وأسل فلاح، وأثير نجم، وهنري كونوي، وهشام جواد، وأيمن صباح، ومسلم عقيل، وعمار حسون. تصميم الإضاءة: ناظم حسن. موسيقا: ضرغام عبد الهادي. المكان: بغداد، المسرح الوطني. عام 2014.

تحليل العينة:

يعد العرض المسرحي (أهريمان) من العروض التي تنتمي إلى الرقص الكيروغرافي أذ احتوت جميع مشاهده على الرقص الدرامي التعبيري متميزة بأوضاع حركية نابضة بالقوى الحسية والانفعالية التي نتجت من الممثل وجسده. فالجسد كان هو المركز في فضاء العرض ومصدراً لجميع تشكلات الأداء وعبر الطاقة الصادرة منه بشكل حركات تعبيرية مرمزة، لقد كشف العرض ومنذ انطلاقته الأولى أن لكل شخصية وظيفة وهذا واضح من دخول شخصية (الصياد) و(صباغ الأحذية) فضاء صالة المتفرجين وهو دخول قصدي اعتمده المخرج (علي إدعيم) لشد انتباه المتلقي وجعله جزءاً من العرض، لذلك حمل المشهد الاستهلالي وظيفة محددة وطابعا مزدوجا من التجريد والمحاكاة في نفس الوقت، فمشهد صيد السمك داخل صالة المتفرجين هو من المشاهد التي امتازت بفاعلية وقدرة الممثل على التعامل مع المكان والزمان. فالحركة والإيماءة التي صاحبته تميزت بإيقاع منتظم حيث خطوات بطيئة تتجول في صالة المتفرجين ذهاباً وإياباً ومبرمجة على حركة رمي صنارة صيد الاسماك وفق حركة يديه للإيحاء بمحاولة الصيد. إن عرض أهريمان هو أحد العروض القائمة على الصراع بين الثنائيات (الحياة / الموت)، (الخير / الشر)، (الجلاد / الضحية)، وهي ثنائيات تقوم على الصراع المتمثل بالوجود الإنساني والقوى الخارقة المتمثلة بالآلهة وأنصاف الآلهة، فأهريمان هو الشيطان أو روح الشر لدى الديانة الزرادشتية وهو في حرب دائمة مع إله الخير المسمى أموزد حيث ينتهي الصراع بهزيمته وغلبة الخير. لذلك سعى المخرج في إعادة تقديم الأسطورة ومن خلال استخراج البنية والخلاصة التي تقوم عليها، وبمساعدة الوسائل التعبيرية كالممثل والموسيقا والضوء والزي، وهي وسائل عملت على الابتعاد عن التصوير الواقعي والاكتفاء بالرمز وفاعليته داخل فضاء العرض، لذلك نجد فاعلية أجساد الممثلين والمؤثرات الموسيقية والضوئية حاضرة ومن بداية المشهد الأول حيث دخول الممثلين وهم يسحبون سريرا وضع عليه (قنينة) المغذي التي تستخدم في إسعاف المرضى، إذ كانت حركة

الممثلين حركة جنائزية متناسقة وبإيقاع منتظم حزين، يتوقف سيرهم في وسط المسرح ويبدأ الممثلون بحركة موضعية عبر قيامهم بتقطيع الصحف الموجودة على السرير إلى قطع صغيرة، ويتم ذلك بحركات وإشارات ساهمت في تعزيز المسافة الجمالية بين خشبة المسرح والمتلقي من خلال الابتعاد عن كل ما هو واقعي وتقنين فعل المحاكاة التصويري اليومي عبر توليد وإنتاج حزمة من الدلالات القابلة لقراءات غير منغلقة، فالسرير هو دلالة الموت أو النوم والصحف التي تعرضت للتمزيق هي إشارة إلى رفض السلطة والواقع المزيف والدعوة إلى مواجهة المصير المحتوم المفروض من إله الشر أهريمان. ينفصل الأشخاص الأربعة إلى مجموعتين؛ إثنان ينتقلان بحركة انتقالية إلى خارج المكان من جهة اليسار، والاثنان الآخران يهمان بالخروج وهما يدفعان بالسرير إلى خارج المكان من جهة اليمين. إن أكثر ما يميز النصوص الأدائية لدى الممثلين في أهريمان هو الحافز النفسي كونه يعد المصدر الأساسي والخزان الذي تصدر منه الدلالات بأشكال وأوضاع جسدية مختلفة. وهذا ما يساهم في خلق بعد بصري جمالي. ومن العناصر التي ساهمت في تكوين الصورة البصرية توزيع الأداء وبشكل قصدي في مكان العرض حيث أنتج مستويات عدة ومن هذه المستويات استثمار عمق وسط المسرح لمشهد (شخصيات الظل) وهو مشهد قائم طوال أغلب وقت العرض وهي فرضية وضعها المخرج للإيحاء إلى طبيعة الصراع بين (الإنسان) وقوى الشر التي تعيش في الظل وتدير زمام الأمور وتتحكم بمصيره. وجاء الفعل الأدائي لشخصيات الظل التي توزعت على أربعة ممثلين بدأت حركتهم على السلالم حركة موضعية متنوعة ما بين السير والجلوس تشير إلى الترقب والانتظار. يرى الباحث أن توظيف مشهد خيال الظل والقيام بعزل الممثلين خلف الستارة ساهم في تعزيز الإبهار والمتعة البصرية فضلاً عن تحقيق الجهد العقلي لدى المتلقي لغرض تفكيك الروامز الإشارية المؤسلبة الصادرة من التكوينات الجسدية. إن عملية توظيف الشخصيات الأسطورية وفق قراءة جديدة قائمة على التعبير الدرامي الناتج من استنطاق جسد الممثل وفق الحركة الممزوجة بالإيماءة وإيقاع راقص منتظم حمل طابع التجريد والترميز العالي أعطت بعداً جمالياً وروحياً للموضوع الأسطوري داخل فضاء العرض. يمثل الجسد في عرض (أهريمان) الطبيعة الإشارية داخل فضاء العرض وهي طبيعة تتسم بفاعلية الرمز وأسلبته للإيحاء بالواقع الحياتي، فاللغة الجسدية التي تميز بها الأداء الكيروغرافي هي لغة نابعة من الفعل الداخلي للممثل وهذا ما تميزت به شخصية (أهريمان) التي عمل المخرج (علي إدعيم) على أن تقدم من قبل ممثلين إثنين وهم: (علي إدعيم) و(أمين جبار)، والقيام بتوحيد الأداء والحركة الجسدية الأمر الذي أظهر قدرة ومهارة حركية عالية تكشف عن حجم الجهد الذي بذله الممثلان، وهذا ما ظهر واضحاً في المشهد الثاني حيث (أهريمان المزدوج) وهو مشهد يقوم على الفعل الأدائي المزدوج من قبل (علي إدعيم) و(أمين جبار) حيث أسفر الأداء لديهم عن التناسق والسيطرة والتحكم بمنابع الطاقة الجسدية والعضلية وهما يؤديان الحركات الموضعية مثل: (رفع أيديهم إلى أعلى مع حركة الأصابع) وكذلك (قيامهم بحركة الدحرجة بأجسادهم الممتدة على الأرض إلى اليمين واليسار بحركة موضعية مع مد أيديهم في كل اتجاه يتجهون نحوه ، ومن ثم الجلوس والعودة إلى وضعهم الأول)، إن أكثر ما يميز الأداء الكيروغرافي في عرض (أهريمان) هو البعد الرمزي المؤسلب والناتج بفعل أدائية الحركة الدرامية التي أنتجت بفعل جسدي قائم على التجانس تارة والتعارض تارة أخرى، فضلاً عن مكونات العرض الأخرى؛ الموسيقا والزي والإضاءة والسينوغرافيا. يتجه النص الأدائي لدى الممثلين نحو تشكيل رقص درامي مرمز وتجريدي من خلال ما ينتج من دلالات تكون مهمتها فتح قنوات جمالية وفكرية مع المتلقي.

يقدم عرض أهريمان العديد من الصور المشهدية التي تشكلت من تنوع وتعدد في البؤر، فنلاحظ أن خشبة المسرح عبارة عن تداخل وانتشار متعدد من الصور التي أرسلها العرض عبر أجساد الممثلين المرئية وغير المرئية المتمثلة بشخصيات الظل، الأمر الذي ساهم في كسر أفق التوقع عبر إنتاج مشاهد حظر فيها

الفعل المتشظي عبر التداخل الأدائي. وهذا ما يبدو جلياً في المشهد الثالث حيث دخول الممثلين الذين يرتدون الملابس الحديثة، إذ يقوم كل ممثل بأداء وحركة خاصة به تميزه عن غيره، ثم يكوّن الممثلون الستة مجموعتين كل مجموعة تتألف من ثلاثة ممثلين فالمجموعة الأولى تؤدي حركات إنتقالية متداخلة مع بعضها البعض وهم يقطعون بها وسط المسرح ذهابا وإياباً، أما المجموعة الثانية فتقوم بحركات انتقالية ضمن محيط مسافة قريبة يتضمنها التوقف بين الحين والآخر لأداء حركات موضعية بالأيدي دلالة على قيامهم بطقس معين. إن عملية التحرر التي كان يبتغيها الجسد في تقابل المجموعتين وفق صراع (داخلي/نفسي) و(خارجي/جسدي) شكل تكوينات أدائية حملت أبعاداً رمزية شفروية. ومما يزيد الصراع في هذا المشهد هو دخول الممثلين اللذين يؤديان شخصية (أهريمان) الأسطورية إلى المجموعة المكونة من ستة أشخاص ويقومان بإشارة السحب إلى أفراد المجموعة وكان كل واحد منهم مقيدا بحبل برقبته، ومع حركة السحب هناك حركة أخرى تشير إلى ضربهم بالسوط لحثهم على السير، ومن ثم تقوم المجموعة بحركة انتقالية من وسط المسرح وهم يتعرضون من قبل إله الشر إلى الضرب بالسوط مع شد الحبل على رقابهم، وتستمر هذه الحركة التي تنتج من خلال الاختزال في الفعل المؤدى من قبل الممثلين والاكتفاء ببعض الملامح والإيماءات التي تشير إلى فعل العذاب الذي يتعرضون له من إله الشر (أهريمان)، وهذا ما تدعو له الأسلبة في فلسفتها فهي لا تظهر المواضيع والصور كما يتبدى بالإدراك المباشر، وإنما تستخلص منه الخطوط الأساسية، وهذا ما يشير له (مايرهولد) عن (الأسلبة) فيقول إنها استخراج الخلاصة ومن ثم إعادة بنائها بمساعدة وسائل التعبير وهذا ما قام به (علي أدعيم) في عرض أهريمان حيث قدم لنا الأداء المؤسلب من خلال تكوينات كوريغرافية مركبة بفعل التعبير الجسدي الذي ساد في فضاء العرض حيث شكل تفاعلا شاعريا بين الجسد وبين العناصر التي ساهمت في تشكيل فضاء رمزي مؤسلب من سينوغرافيا وضوء وأزياء ومؤثرات موسيقية.

النتائج والاستنتاجات

4-1: النتائج:

1. برزت قيمة الرمز وفاعليته من خلال التوليد والتدفق الحي أثناء الأداء التمثيلي في عرض (توبيخ) من قبل أجساد الممثلين كون أن الجسد هو المسؤول الأول عن التعبير الأدائي المؤسلب ليشكل نصاً بصرياً عالي الترميز داخل فضاءات العرض.
2. ظهر الأداء المؤسلب في عينات البحث (توبيخ، وأهريمان) ذا طابع نفسي تميز بالفعل الداخلي الناتج عن اللاوعي عبر هذيان الجسد المتحرر من قيد الشخصية وواقعيتها إذ استطاع الممثلون توظيف أجسادهم ومن خلال القدرة التعبيرية في تكوين صراعات داخلية قائمة على الفعل ورد الفعل بين (الممثل وفعله الداخلي) وخارجي بين (ممثل وآخر) ضمن تشكيلات جسدية قائمة على الإيقاع المنتظم والمتوازن داخل فضاء العرض.
3. خضع الأداء التمثيلي إلى تحولات جذرية بعد اشتغالات الممثلين مع الشخصية وخلخلتها وتفكيك أبعادها واستنطاق دواخلها، واستخراج الخلاصات وما بين السطور وإعادة إنتاجها وفق رمزية عالية. ما ساعد على التخلص من الأطر التقليدية والقوالب التمثيلية الجاهزة من خلال الابتكار والتجريب في خلق أداء تعبيري منفتح على قراءات لا نهائية.
4. إن تفجير الطاقات التعبيرية وإنتاج مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال الإيماءات والأوضاع والرقصات الجسدية، وهذا ما شاهدنا في مشهد الرقص التعبيري لدى المجاميع التمثيلية في (توبيخ) و(أهريمان) جاءت من صيغ الحياة المعاصرة حيث عكست الإنسان والقلق الذي يسكنه من متاهات الحياة، فجاء الأداء جسديا صوريا تجريديا مؤسلبا. ضم العديد من الهمهمات، والإنفعالات الجسدية، والصراخ، والأهات، والتكرار في الحركة، والروتين، والصراع النفسي الداخلي.

5. ارتكز الأداء التمثيلي في عروض عينة البحث (توبيخ، أهريمان) على الرمز الجسدي المؤسلب من خلال بناء أفعال أدائية امتازت بالقدرة والفاعلية في بث حزمة من الإشارات إلى المتلقي عبر خطاب مسرحي قائم على فضاء مؤسلب بجميع عناصره من: الأداء، والنص، والسينوغرافيا، والضوء، والمؤثرات الموسيقية، والأزياء.

4-2: الإستنتاجات:

1. تدخل الأسلبة في تطوير قدرات الممثل الأدائية والتعبيرية من خلال تقديم الأداء الرمزي المؤسلب.
2. تساهم الأسلبة في تعددية الإشارة في أداء الممثل وذلك بحكم التحول الذي يلعبه الممثل مع الشخصية.
3. تساهم الأسلبة في تطوير لغة الجسد الرمزية من خلال الابتكار والمغايرة والتجريب في الأداء.
4. إن فاعلية الرمز المؤسلب تساهم في كسر الإيهام وتحقيق التغريب.
5. الأسلبة ساعدت الممثل على نمذجة الشيء وتقديم الخلاصة التي تسكن العوالم الدفينة في الشخصية.
6. الأداء المؤسلب يدخل ضمن تشكيل سينوغرافيا الصورة البصرية الجمالية للعرض المسرحي.
7. الأداء المؤسلب هو نتاج قراءات فاحصة وعميقة للشخصية من قبل الممثل.

Sources and references **المراجع**

1. Abdul Hamid, Sami. 2011: *The Art of Acting (New Theories and Techniques for a New Theater)*, 1st edition, Baghdad: The Iraqi Scientific Center.
2. Admire Koret. 1997, *Bragg Simia of Theater*, International Critical Studies, Damascus.
3. aljaf, fadhel. 2006, *Body Physics*, Sharjah: Department of Culture and Information.
4. Al-Manasrah, Ezz El-Din. 2008, *Semiotics (Origins, Grammar, and History)*, a group of researchers, first edition, translated by Rashid bin Malik, Amman: Majdalawi House for Publishing and Distribution.
5. Al-Tunji, Muhammad. 1999, *The Detailed Dictionary of Literature*, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
6. De Saussure, Ferdinand. 2008, *Lectures on the science of general linguistics*, translated by Abdelkader Kenini, Mafarrib, East Africa.
7. Dean, Alexander. 1974: *The Basic Elements of Directing the Play*, Baghdad, translated by Sami Abdul Hamid, Freedom House for Printing.
8. Ghaith, Atef et al. 1979, *Dictionary of Sociology*. Cairo: Egyptian General Book Authority.
9. Hassan, Hanan Kassab, Elias, Mary. ND, *The Theatrical Dictionary (Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts)*, Lebanon Library (Publishers).
10. Hegel. 1978, *Symbolic Art*, Edition 1, translated by George Tarabishi, Beirut: Dar Al Taleea.
11. Honzel, Pendrick. 1997, *The Dynamics of Signal in Theater: The Prague Simia of Theater*, Korean translation by Admir, Damascus.
12. Ibn Manthoor: Undated, *Lisan Al Arab*., Article: Symbol, Part Six, Dar Sader, Beirut, Lebanon.
13. Jabbar, Hussein. Dreams: *The Language of the Subconscious Between Freud*, Jung and Fromm, Essay, Illuminations, /Website, https://www.idaat.com
14. Kawran, Tadbouz, *Semiology of Theater (Twenty-Three Centuries or Twenty-Two Years? In Semiotic Fields)*, translated by Nahd al-Thami al-Ammari.
15. Marvin, Carson. 1999, *Performing Art*, A Critical Introduction, Cairo: The Academy of Arts.
16. Mayerhold, Vsevolod. 1979, *In Theatrical Art*, Part 2, translated by Sherif Shaker, Beirut, Dar Al-Farabi.
17. Meyerhold, Vsevolod. 1979, *In Theatrical Art*, Part 1, translated by Sherif Shaker, Beirut (Dar Al-Farabi).
18. Qasim Siza, and Nasr Hamid Abu Zaid. 1986, *Introduction to semiotics*, Oyoun publications, An-Najah New Press, Casablanca.
19. RL Britz. 1979, *Perception and Imagination*, Iraq: Ministry of Culture and Arts.
20. Saliha, Nihad. 1979, *Contemporary Theatrical Streams*, Cairo: The Egyptian General Book Authority.