جامعة القاهرة
كلية التربية النوعية
المؤتمر العلمى السادس
التعليم النوعى وبناء الانسان

علامات الأداء التمثيلى فى الدراما الأوبرالية المصرية

(أوبرا عايدة نموذجًا)

بحث مقدم من:

د. هبة الله سامى محمد محمد

مدرس بقسم المسرح، كلية الآداب، جامعة حلوان

٢٠١٩

مقدمة:

إن أهمية تدريب ممثل/ مُغنى الأوبرا على الأداء التمثيلى، وكيفية إنتاج المعنى، لا تقل أبدًا عن أهمية تدريبه على الغناء الأوبرالى. ومع ظهور نظريات حديثة فى التمثيل، نجد أن ستنسلافسكى Stanislavski – وهو من أهم مدربى التمثيل – أعطى أهمية كبيرة لتدريب ممثلى/ مغنىّ الأوبرا؛ فكتابه (ستنسلافسكى يكتُب فى المسرح – ١٩٥٠). هو فى الأساس "نص مأخوذ من مذكرات أحد الطلاب عن محاضرات ستنسلافسكى التى أعطاها لمطربى الأوبرا بين عامى ١٩١٨و ١٩٢٢"[١].

وبالرغم مما يأتي دائمًا فى تعريفات فن الأوبرا Opera من ذكر لأهمية التكامل والتضافر بين عناصرها بحيث لا يلقى عنصر منها تجاوبًا وإعجابًا يفوق العناصر الأخرى[٢]. إلا أن الباحثة لاحظت أن عروض الأوبرا في مصر تتبنى فهمًا آخر لفن الأوبرا وما يتضمنه من فنون. ومع اهتمام الباحثة بعروض الأوبرا كدراما مسرحية فى مجال تخصصها. وجدت أن ما يُقدم فى عروض الدراما الأوبرالية فى مصر. يفتقد إلى التدقيق فى أهمية تضافر الأداء التمثيلى للشخصية الدرامية مع الغناء. ومثال ذلك (أوبرا عايدة) التى تعرض فى مصر منذ أنشئت دار الأوبرا الخديوية فى عام ١٨٦٩[٣] وحتى عام ٢٠١٨ . كيف يستطيع المتلقى لعروض أوبرا عايدة فى مصر أن يصدق أن هؤلاء الممثلين هم الشخصيات الدرامية (عايدة) أو (راداميس) أو غيرهم من الشخصيات الدرامية المقدمة على خشبة المسرح؟ إن أبسط صورة لتحليل الأبعاد الثلاثة التقليدية للشخصية تُباعد بينهم كممثلين وبين الشخصيات الدرامية التى يمثلونها. لماذا يهتم أبطال العرض بالغناء دون التمثيل؟ لماذا يعطون الأولوية للغناء ثم يأتى الأداء التمثيلى أو لا يأتى؟ إن الأزمة تكمن فى بناء ثم إرسال العلامة وليس فى استقبالها، فيكون البديل هو تلقيها على أنها عروض غنائية تنتفى منها – بسبب أزمة الأداء التمثيلى –

---

١ - جان ميلنج، جرهام لى: نظريات حديثة فى الأداء المسرحى من ستنسلافسكى إلى بوال، ترجمة: د. إيمان حجازى، مراجعة: د.نبيل راغب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ٢٠٠٤، ص١١

٢ - د. نبيل راغب، دليل الناقد الفنى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون٢٧

٣ - صالح عبدون، أوبرا القاهرة فى مائة عام – خمسون عامًا من الموسيقى والأوبرا (سيرة ذاتية فى سياق رؤية شمولية)، دار الشروق، ١٩٩٩، ص٥.

الصفة الدرامية. ومن هنا وجدت الباحثة أنه من الضرورى تتبع علامات الأداء التمثيلى فى عروض الدراما الأوبرالية المصرية، ومقارنتها بغيرها من العروض العالمية، استهدافًا للاسهام في مساعدة صناع الأوبرا على بناء عروض أكثر درامية، وبالتالي محاولة الوصول إلى قاعدة أكبر من الجمهور المتذوق لفن الأوبرا.

إن الأوبرا "(كيان عضوى) يضم عدة عناصر تتكامل مع بعضها ويربطها هدف مشترك. ويعتمد كل عنصر منها فى أداء وظيفته على أداء العناصر الأخرى مهما كانت وظيفتها صغيرة نسبيًا."[٤] ويذهب فاجنر إلى حد رفض استخدام اصطلاح الأوبرا واستبداله باصطلاح الدراما الموسيقية Musical drama، فهى فى الأساس فنًا دراميًا يعبر عن مضمونه الفكرى بالموسيقى والغناء

ومع مشاهدة الباحثة لعروض بعض الأوبرات العالمية خارج مصر. بدا أن العروض المصرية تسير مبتعدة عما يحدث فى عروض الأوبرا فى بلاد أخرى فقد كانت هذه العرض درامية مسرحية، لا يشعر فيها المتلقى بأنه فى حفل غنائي يستعرض فيه المغنيون إمكانتهم الصوتية وفقط، بل يكون التمثيل الغنائي الأوبرالى وسيلة للتعبير عما يدور بداخل الشخصيات متضافرًا مع الأداء الجسدى ، والإحساس، والإيماءة وكافة الوسائل التعبيرية الأخرى لدى الممثلين/ المغنيين بالعرض. كما كان الممثلون/ المغنيون مناسبون لشخصياتهم الدرامية التى يؤدونها من حيث الصفات الجسدية والعمرية. لذا قررت الباحثة أن تتخذ من هذا الموضوع بحثًا تحاول فيه استيضاح أسباب تلك الفجوة الفارقة بين ما يحدث فى عروض الأوبرا فى مصر وبين عروض الأوبرا فى العالم.

إشكالية البحث:

ماهى علامات الأداء التمثيلى فى الدراما الأوبرالية المصرية؟
وللإجابة على هذا السؤال من الضروري الإجابة على ما يلى من أسئلة فرعية:

١- ما هى علامات الأداء التمثيلى فى الدرما الأوبرالية بشكل عام؟

٤ - عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٨

٢- ما هى علامات الأداء التمثيلى فى الدراما الأوبرالية فى مصر وتحديدًا فى أوبرا عايدة؟

٣- ما هو اللازم اتباعه لزيادة كفاءة وفاعلية علامات الأداء التمثيلى فى عروض الأوبرا، استهدافًا لرفع جماهيرية عروض الأوبرا المصرية؟

منهج البحث:

تستخدم الباحثة في هذا البحث المنهج السيموطيقى. وذلك لما يتضمنه هذا المنهج من إمكانات بنائية وتحليلية لعلامات فن التمثيل، وهو المجال الذى يحتاج إلى المزيد من البحوث، وضبط المصطلحات، وتقنين المتعارف عليه على المستويين المهنى والأكاديمى. وتزيد أهمية هذا المنهج أمام خصوصية إشكالية علامات الممثل فى ظل تحديات نوع فنى مثل الدراما الموسيقية الغنائية الأوبرالية (الأوبرا).

أهداف البحث:

١- تحليل علامات الأداء التمثيلى فى عروض الأوبرا العالمية، للوصول لقواعد عامة للتمثيل الأوبرالي

٢- تحليل علامات الأداء التمثيلى فى عروض الأوبرا المصرية، لقياس درجة درامية هذه العروض، بناءً على علامات التمثيل فيها.

٣- الوصول إلى نموذج بنائى مبدئى لعلامات الممثل فى عروض الأوبرا المصرية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث فى تعدد الفئات المستفيدة منه مهنيًا وأكاديميًا:

١-صناع الأوبرا: (مخرج، ممثل/ مغنى، مصممو الأزياء والإكسسوارات، والمكياج) حيث يطمح البحث لتقديم نموذج مبدئي يساعد على صنع تشفير نص العرض وبالتالي قدرة أكبر

على فهم "الطريقة التى يصنع بها المسرح ويقرأ كنظام من العلامات"[٥] وعندما يحدث هذا الإدراك تعود الفائدة على المتلقى لأنه عندما يتضافر الغناء والأداء التمثيلى ليحققوا رسالة العرض تحدث المتعة الحقيقية المحملة برسالة العرض. فحتى إذا كانت اللغة حائلًا؛ فإن علامات الأداء التمثيلى تساعد على وصول المعنى الدرامي. مما يسهم فى زيادة شعبية الفن الدرامى المسرحى الأوبرالى بين الفئات المختلفة من الجمهور ومن ثم النهوض بوعى المتلقى الثقافى والجمالى.

٢- نقاد الدراما المسرحية: إن هذا البحث يسعى لزيادة الأدوات النقدية المضيئة لعلامات العرض الدرامى المسرحى الأوبرالى، في سبيل زيادة الاسهامات النقدية عن عروض الأوبرا كمًا وكيفًا.

٣- الباحثين: وذلك من خلال فتح أفاق جديدة للبحث العلمى فى هذا الحقل الدرامى. حيث يعد هذا البحث بمثابة تمهيد للمزيد من الأبحاث الخاصة بعلامات التمثيل فى الدراما الأوبرالية.

٤- أساتذة الدراما المسرحية وخاصة الأوبرالية: وذلك من خلال المساهمة في تعليم تحليل علامات الممثل بشكل عام والأوبرالي بشكل خاص، وكذلك تعليم بناء علامات الممثل، كجزء بنائي مهم ومؤثر للعلامة الكبرى التي هي العرض المسرحي الحي أمام جمهوره، وهو ما يساعد على حسم هذا الجدل الذى يصل إلى حد الصراع بين الغناء والتمثيل فى عروض الأوبرا

إن الممثل كعلامة يحيطها الكثير من التعقيد فمن الصعب أن نعزل بعض الأسباب التى تُسهم فى تشكيله كعلامة. وفى حين يعمل المسرح بوصفه نظامًا من العلامات، يُعد الممثل موضوعًا هامًا من موضوعات سيموطيقا المسرح. فهو -أى الممثل- وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، وذلك من خلال جسده وصوته وحركاته، وأيضًا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحى في علاقتها بالممثل وشخصيته الدرامية. و عمومًا "فإن الممثل يجعل المعانى تتمركز حوله وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل

٥ - إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سامى السيد، مراجعة: د.محسن مصيلحى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١، ٢٢

حوامل العلامات Sign Carriers"[٦] فقد يتم الاستغناء عن الديكور ويكون العرض على خشبة عارية، أو التخلى عن الأزياء الدرامية المسرحية، أو أى من العناصر المسرحية، ورغم ذلك يستطيع الممثل إرسال علامات العرض الدرامى، وبناء معناه، وتوصيله للجمهور.

وفيما يلى تحليل علامات الأداء التمثيلى فى بعض عروض الأوبرا العالمية، والمصرية للتوصل إلى كيفية بناء المعنى فى العروض الدرامية الأوبرالية اعتمادًا على تصنيف تاديوز كوفزان لنظم علامات المسرح. "جدول تصنيف نظم العلامات"[٧]. وتنقسم إلى: علامات سمعية ومنها (النغمة tone)، وعلامات بصرية مرتبطة بتعبير الجسد وهى (المحاكاة، الإيماء، الحركة)، وعلامات بصرية خاصة بالمظهر الخارجى للممثل وهى (الماكياج، تصفيف الشعر، الملابس). ذلك بالإضافة إلى تحليل السمات الجسمانية للمؤدى والتى "يمكن أن تكون طبيعية أو مصنوعة، لكنها تكتسب دلالة على خشبة المسرح"[٨]. و ستنطلق الباحثة من هذه النقطة تحديدًا، إن تلك العلامات الطبيعية والسمات الجسمانية/الشكلية للمؤدى ستحمل الكثير من علامات الشخصية الدرامية لترسلها للمتلقى لذا لابد من مراعاتها عند إختيار الممثل، و (تسكينه) فى الدور الذى سيؤديه فى العرض.

الممثل بين أيقونية الشخصية الدرامية، وذات الممثل:

من المفترض أن يُقدم الممثل/ المغنى فى عروض الأوبرا، صورة أيقونية عن الشخصية، وذلك لأن وجوده على خشبة المسرح، إنما هو ليقدم علامات مرتبطة بشخصية درامية فى الأساس وليس بذاته كممثل لذلك عليه أن يركز على إظهار ملامح الشخصية وعلامتها وطبيعة مشاعرها وهو ما ذكره فاجنر حين قال: "إن كل إخفاء لشخصية الممثل يعتبر وهمًا يبعث المتعة الجمالية، وهو موصل إلى أقصى تأثير جمالى."[٩]

٦ - إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص١٤٤

٧ - ، إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص١٤٩.

٨ - إلين ستون، وجورج سافونا، نفسه، ص١٥٠.

٩ - جان ميلنج، جرهام لى: نظريات حديثة فى الأداء المسرحى من ستنسلافسكى إلى بوال، مرجع سابق، ص٨٠

وبالنظر إلى أهمية ذلك التشابه المباشر بين الدال والمدلول الذى يسعى الممثل وصناع العرض لبنائه فى العلاقة بين الممثل والشخصية. تظهر أهمية توافق البعد الفيزيقى بين الممثل والشخصية الدرامية التى يؤديها حيث يكون "جسد الممثل وصوته هما الأيقونة الأساسية"[١٠]. التى يتعرف من خلالها الجمهور على الشخصية الدرامية.

قدمت شخصية فيوليتا/أوبرا لاترافياتا، الممثلة/ المغنية: آنا نيتربكو Ana Netrebko. كممثلة يتوافق شكلها الخارجى وملامحهما إلى حد كبير مع البعد المادى/ الفيزيقى لشخصية (فيوليتا)، إنها شابة فى مقتبل العمر، فاتنة الجمال، تماثل عُمر الشخصية وجمالها. قدمت أيقونة عن شخصية فيوليتا – من الناحية الشكلية – فى مختلف مراحل الشخصية سواء فى لحظات المجون، أو الحب، أو المرض الشديد والاحتضار. أما شخصية راداميس/ أوبرا عايدة، الممثل/ المغنى ليوتشيانو بافاروتى Luciano Pavarotti؛ فبالنظر لمدى موضوعيته كأيقونة للشخصية الدرامية، ومدى توافقه مع البعد الفيزيقى لها. يظهر اختلافًا كبيرًا بين الشكل الجسدى المطلوب فى شخصية رادميس وبين الشكل الجسدى لبافاروتى. ويرجع ذلك لطبيعة شخصية راداميس البطل المحارب قائد الجيوش المصرية للانتصار، الذى يخوض المعارك باستمرار، ومنها المعركة التى يخوضها أثناء وقوع الحدث الدرامي المسرحى ضد الأحباش ويعود منها منتصرًا، كما تتعارض طبيعة جسد بافاروتى الممتلئ مع تلك الصورة التى نراها منحوتة على جدران المعابد المصرية للبطل المحارب، أو قائد الجيوش وهو على عجلته الحربية والتى تمثلها صورة لشخص ممشوق القوام، أو مفتول العضلات، أبعد ما يكون عن الجسد الممتلئ، أو المترهل. خاصة بعد ما جاء على لسان الكاهن رامفيس فى العرض: "إن الآلهه تقول إن ذلك القائد تجتمع فيه الحيوية والشجاعة". وهو ما يتنافى مع البنية الجسدية لبافاروتى، ومع حركاته المتثاقلة البطيئة أثناء العرض. لذا تجد الباحثة أن تقديم بافاروتى لهذه الشخصية الدرامية لم يقم على تحليل دقيق لطبيعة الشخصية وأبعادها. بل كان قائمًا على مدى نجوميته وتقبل الجمهور له حتى مع التضحية بقدر كبير من درامية الشخصية المؤداة. وبتحليل الممثل كشخصية عامة، ودوره كموصل للنص. فيمكن لذاتية الممثل أن تسهم فى

١٠ - كير إيلام: أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة: سيزا قاسم، دار إلياس العصرية،القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٥٣

كيفية إنتاج العلامة وعملية الدلالة ويكون ذلك إما بطريقة إيجابية أو بطريقة سلبية ويتوقف ذلك على كيفية تعامل الممثل وطبيعة تقديمه للشخصية الدرامية. "ويصدق هذا بصفة خاصة على الممثلات والممثلين الذين يعملون فى اطار تقاليد نظام النجم(...) إن علامة كهذه تبنى بوسائل كثيرة من الدعاية. والترويج لصورة نجم بعينه،(...) إن الشهرة فى تنوعها المعتاد، ليست مكونة من حرفية التمثيل، وإنما من المعلومات الشخصية. إن أول متطلبات الشهرة هو السمعة الجماهيرية يوجد رابط بين المؤدى والجمهور بعيدًا تمامًا عن الشخصية الدرامية"[١١] إن الجمهور قد يتقبل أداء الممثل النجم، ويصفق له، لكن ذلك لا يعنى بالضرورة أن ذلك النجم كان موفقًا فى فهم، وكيفية إنتاج العلامات الخاصة بالشخصية الدرامية التي يؤديها، كما لا يعنى بالضرورة تقديمه أيقونة للشخصية الدرامية.

وبالنظر إلى المثالين السابقين يتضح أن ما يُقدم فى عروض الدراما الأوبرالية المصرية، من تسكين لممثلين/ مغنيين لا يتوافقون مع شخصياتهم الدرامية هو السائد، بل أن هناك غياب للمعايير الدرامية، التى يتم بناءً عليها (تسكين) الممثل فى الشخصية، من حيث البنية الجسمانية والشكل الخارجى. مما ينتج عنه استحالة تقديم الممثل كأيقونة للشخصية الدرامية. حيث أن الأيقونة فى أنقى صورها تبنى على التشابه بين الملامح الفيزيقية للممثل والشخصية، إلا أن هذا التشابه بين العلامة وما تقوم مقامه يتقوض خاصة مع "الحالات المتكررة لنجوم المسرح الذين تقدم بهم السن ويتشبثون بأداء أدوار الأبطال أو البطلات الرومانسيين"[١٢]. وهذا ما ينطبق على بعض النماذج لممثلين/مغنيين فى عروض الدراما الأوبرالية المصرية موضوع البحث. كما أنه من اللافت للنظر حقًا ما يحدث من تبديل للممثلين/ المغنيين لأداء الشخصية الدرامية نفسها، وفى ظل الرؤية الإخراجية ذاتها خلال ليلتين عرض متعاقبتين ويكون هؤلاء الممثلين الذين يقدمون الشخصية الدرامية نفسها، مختلفين تمام الاختلاف على المستوى الفيزيقى، وعلى مستوى السن، فكيف مع هذا الاختلاف الواضح يمكن أن يتم إرسال العلامات نفسها عن الشخصية الدرامية عينها. إن ذلك من شأنه أن يحدث خللًا كبيرًا

١١ - إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص١٤٥

١٢ - كير إيلام: أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة: مرجع سابق، ص٢٥٣: ٢٥٤

فى كيفية التلقى. ينتج عن خلل الرؤية لنفس العرض، حيث يحمل العرض بهذه الطريقة دلالات متباينة فى مختلف ليالى عرضه. وفيما يلى بعض من الأمثلة المختلفة لممثليين/ مغنيين، شاركوا فى عروض أوبرا عايدة فى مصر.

١- إيمان مصطفى/ عايدة: والتى قدمت شخصية عايدة لسنوات طويلة، وقد ذكرت ذلك بنفسها فى إحدى الحوارات التليفزيونية قائلة: "أنا بقوم بدور عايدة البطلة الأميرة.. عايدة بالنسبالى بغنيها كل سنة وبقالى سنين عمرى كلها بغنيها.. أيام ما كنت شابة لحد الان"[١٣] وعلى هذا فإن الممثلة/ المغنية إيمان مصطفى، لم تعد تمثل أيقونة للشخصية (عايدة) فإذا كانت تستطيع فى شبابها – على حد تعبيرها- أن تقدم أيقونة عن شخصية عايدة الأميرة الشابة الرومانسية ، فكيف لها أن تكون أيقونة للشخصية نفسها – الشابة، الرومانسية – بعد أن تقدم بها العمر وظهرت علاماته على ملامحها، وصارت ممتلئة القوام أكثر بكثير من ذى قبل.

٢- ساندرا بلامينياتس – Sandra Plamenats/ عايدة: فى واحدة من المرات التى قدمت أوبرا عايدة فى مصر، وتحديدًا فى ابريل ٢٠١٦، كانت الممثلة/ المغنية التى تتبادل أداء شخصية عايدة مع المصرية إيمان مصطفى، هى ساندرا بلامنتس، والتى تختلف تمامًا من حيث البعد الفيزيقى، عن إيمان مصطفى. فهى أصغر سنًا، ممشوقة القوام، جميلة الملامح إلى حد كبير، وعلى الرغم من أنها شقراء، إلا أنه بواسطة الماكياج الغامق والشعر المستعار كانت تتوافق كأيقونة لشخصية عايدة من حيث البعد المادى/ الفيزيقى أكثر من المصرية إيمان مصطفى.

أما عن شخصية رادميس فقد قدمها العديد من الممثلين غير المصريين أغلبهم يفتقدوا – من الناحية الشكلية – القدرة على أن يقدموا صورة أيقونية لراداميس/ القائد المحارب، فمنهم على سبيل المثال من كان طاعنًا فى السن، نحيف، شبه أصلع. إلى حد أنه يظهر راداميس كعجوز وهو أنطونيو دي بالما – Antoio di Palma. ومنهم من يتميز بملامح أسيوية طاغية وهو جيمس لى – James Lee. وبذلك يقدم رادميس وكأنه من الصين، وليس قائدًا مصريًا، أو ممثل/ مغنى آخر قصير القامة، أبيض البشرة، ممتلئ القوام إلى حد الترهل

١٣ - حلقة مسجلة عن أوبرا عايدة فى مص، برنامج يوم جديد، قناة الغد الفضائية

الواضح. فكيف يكون هذا القائد المنتصر الذى يخوض المعارك، وتتصارع على حبه إبنة الفرعون/ إمنيريس، وعايدة الأميرة الحبشية بمثل هذه الهيئة التى تناقض البناء المادي للشخصية، وكان أقرب من قدم أيقونة عن الشخصية الدرامية/ راداميس هو الإيطالى دييجو كافازين – Diego Cavazzin فقد كان شابًا، ممشوق القوام، متوسط البنية، قمحى البشرة، تشبه ملامحه الملامح المصرية إلى حد بعيد. إن هذا الإختلاف الواضح فى البنية الجسمية، والصورة الفيزيقية يستحيل معه أن يقدم كل هؤلاء الممثلين نفس العلامات المادية الخاصة بشخصية درامية واحدة. إن ذلك التبديل الذى يحدث بصورة عشوائية دون مراعاة البعد المادى للشخصية الدرامية، ويكون مستندًا فقط على أن يكون الممثلون/ المغنيون لهم الطبقة الصوتية نفسها، من شأنه أن يبعث بعلامات مختلفة، أو يعوق إنتاج المعنى من دوال لا ترتبط بالعلامة الدرامية الكبرى بقدر ارتباطها بظروف انتاجية وإدارية لا فنية، ومن ثم تقديم دلالات متغيرة ومتباينة عن الشخصيات الدرامية نفسها، من شأنها أن تؤثر سلبًا فى تلقى علامات و رسائل العرض الدرامى الاوبرالى. لذا لابد أن يدرك صناع الدراما الأوبرالية، أن "كل ما يقدُم إلى المتفرج فى الإطار المسرحى هو علامة،(..) حيث يجب أن يشير كل ما فى المسرح، ومن عليه إلى معنى فنى محدد مسبقًا. إن عملية الدلالة موجهه وتخضع للتحكم. وحتى لو تسرب شئ بشكل اعتباطى إلى الإطار الفنى فإنه يقرأ بوصفه دالًا"[١٤]. لذا فالبعد المادى للممثل هو علامة هامة من العلامات التى يرسلها عن الشخصية الدرامية؛ فلا يجب أن يتجاهله صناع الدراما الأوبرالية، كما يجب أن يكون المعيار الحاكم له هو المعيار الفنى الدرامى، وليس النجومية، أو أى معيار آخر.

العلامات السمعية الخاصة بالممثل/المغنى (النغمة – Tone):

المقصود هنا بالنغمة طريقة أداء الممثل للكلام، والدلالة التى تحملها علاماته الصوتية فى طريقة أداءه للنص الدرامي. وليس طريقة أداءه اللحن الموسيقى. وقد تنوعت تلك العلامات وما تنقله من علامات من ممثل/ مغنى لآخر، فمثلًا(بافاروتى/ راداميس): جاء غناءه بطريقة

١٤ - إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، مرجع سابقى ، ص١٤١

مُفخمة وقوة، تحمل استعراضًا لإمكانته الصوتية. وتكون دلالتها فى بعض الأحيان زهو راداميس واعتداده بنفسه، ولكنه فى أحيان أخرى يكون دلالة على نجومية بافاروتى دون انعكاس الحالة النفسية للشخصية على شكل الغناء. ففى أشد لحظات الانكسار، أو الخذلان، أو الخوف لا يُقدم الممثل/ المغنى، ما يعادل هذه العواطف على مستوى النبر، أو الجرس الصوتى. وفى هذه الطريقة نقص و احتماء بأحادية في الأداء يقع فيها الكثير من الممثلين/ المغنيين وهو خطأ نمطي يقع فيه الكثير من ممثلى الأوبرا. وذلك على عكس ما قدمه الممثلون/المغنيون في أوبرا لاترافياتا من علامات صوتية مختلفة للعديد من الدلالات المُعبرة عن شخصياتهم الدرامية. ومثال لذلك أداء (آنا نيتربكو/ فيوليت): فكان تدفق الغناء بقوة وحيوية. والضحك بصوت عالى. ينقل للمتلقى حالة السعادة والمرح تارة، المجون تارة آخرى. أما تهدج الصوت وخروجه متقطعًا هادئاً، فيعكس حالة الحزن، أو المرض، أو التضحية. وكان استخدامها لصوت النفس الخارج بصعوبة وكأن صوتها محبوسًا، دليل خوفها على حبيبها ألفريدو، و الصوت الخاضع، الرائق/ الصافى، ينقل حالة التوبة والخضوع لمشيئة الإله، والشعور بالخلاص. وهكذا تنوعت العلامات الصوتية التى أرسلتها الممثلة/ المغنية للدلالة على مشاعر الشخصية المختلفة ومراحل التحول التى مرت بها. أما فى أوبرا زواج فيجارو قدمت الشخصيات أداءً صوتيًا مختلفًا يحمل الكثير من المبالغات الكوميدية، ويعود ذلك للطبيعة الساخرة لهذه الأوبرا. ومما سبق يمكن استخلاص أن ما يجب على ممثلى/ مغنىّ الأوبرا اتباعه فيما يخص علاماتهم الصوتية، ليس اتباع اللحن فقط، أو الغناء بطريقة صحيحة، ولكن أيضًا يجب أن تحمل العلامات الصوتية العديد من المعانى الخاصة بمشاعر الشخصية الدرامية، وتنقل لحظات تحولها، واضطراباتها، ومشاعرها المختلفة، مع الوضع فى الاعتبار طبيعة النوع الفنى المُقدم، سواء كان هزليًا يعتمد على المبالغات الكوميدية، أو واقعيًا يعتمد فيه الممثل على نقل معاناة الشخصية بعيدًا عن المغالاة أو المبالغة، من خلال الفهم، والإحساس، ومن ثم إنتاج علامات صوتية توحى بالصدق وتحقق المعنى والأثر المطلوب منها فى نفوس الجمهور. وهو ما لم يحدث بصورة كافية فى عروض أوبرا عايدة فى مصر، بل كان الاهتمام الأكبر بشكل الغناء مع اللحن الموسيقى، فتتشابه طرق الحديث بين الشخصيات ويتبع الممثلون/ المغنيون اللحن فى لحظات توتره، أو هدوءه دون نقل الأحاسيس أو الانفعالات الخاصة

بالشخصية، أو الموقف الدرامى بتفاصيله الدقيقة، فمثلًا فى المونولوج الذى تؤديه إيمان مصطفى/ عايدة وتعبر فيه عن شقائها وحيرتها وعدم قدرتها على تخيل أبيها الملك وهو مُكبل كأسير إذا انتصر رادميس حبيبها وتحاول أن تلجأ إلى الله لتدعوه أن ينجيها من العذاب فكان أدائها الصوتى متشابهًا، فلم يتسم صوتها مثلًا بالخضوع، والصفاء أثناء الدعاء. كما لم تضف تفاصيل خاصة بصدمتها عند تخيل أبيها وهو أسير. مما يعكس اهتمام الممثلة بالغناء دون الحالة النفسية للشخصية، أو الاهتمام ببناء علامات صوتية خاصة بكل موقف درامى.

العلامات البصرية الخاصة بالممثل/ المغنى فى الدراما الأوبرالية:

لابد أن يدرك الممثل فى أدائه للشخصية الدرامية أنه لا يتعامل مع أجهزته المختلفة كما يتعامل معها فى حياته اليومية، بل عليه أن يقوم بتوظيفها فنيًا لتخدم كل ما يصدر عن شخصيته الدرامية سواء على المستوى السمعى، أو البصرى، لتصبح تلك الشخصية الدرامية جزء لا يتجزأ من الصورة المسرحية، بكل محتوياتها وما تحمله فى طياتها من رسائل إلى المتفرج وهذه االرسائل تعُد منتجًا نهائيًا يدخل فى تكوينه مجموعة من الشفرات وصولًا إلى معنى يستقبله المتفرج ، "فالممثل ينتظم داخل منظومة من الشفرات أو العلامات سواء كانت خاصة به أو خاصة بباقى عناصر العرض المسرحى التى تؤدى فى النهاية إلى صدق أو عدم صدق تجسيده للشخصية كما يتراءى للمتلقى"[١٥].

١ –<u>المحاكاة:</u>

فى عرض (أوبرا عايدة) المعروض فى سان فرانسيسكو. قدم بافاروتى/ راداميس: أداء تمثيلى بالوجه تنوع بين الابتسامة الحالمة، والابتسامة العريضة، أو العبوس وقطب الحاجبين وذلك للتعبير عن مشاعر الشخصية المتنوعة بين العاطفة، والأمل، والانتصار، وخيبة الأمل. ولكن ذلك الأداء التمثيلى بالوجه كان فى لحظات الصمت فقط. أما فى أوقات الغناء فكان انشغاله بالغناء يسيطر عليه كممثل مما ينعكس على ملامحه فتتحول إلى ملامح ثابته محايدة.

١٥ - د. رضا غالب: الممثل والدور المسرحى، أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات ومراجع المسرح، عدد ٤٥، ٢٠٠٦، ص٢٤

مما ينقل للمتلقى حالة من الانفصال عن الشخصية الدرامية وانفعالتها وما يجول فى خاطرها. ويحيله من تلقيه للشخصية الدرامية، والحدث الدرامى، إلى تلقى بافاروتى كنجم غناء يقف على المسرح ليغنى.

أما مارجريت برايسMargaret Price/ عايدة: فكانت أكثر ادراكًا لشخصيتها الدرامية سواء فى لحظات الصمت أو الغناء فقدمت تعبيرات متعددة بين حركة العين لليمين واليسار، العين متسعة إلى أخرها/ مُحدقة، النظر إلى أعلى فى رجاء، الابتسام، النظر إلى أسفل. للدلالة على ارتباك الشخصية أو الذهول، أوالتضرع إلى الله، الحب، الخوف، الحزن. ومُختلف تحولات الشخصية باستثناء بعض اللحظات التى كانت علامتها حركة العين فى عدة اتجاهات ومع تتبع تلك العلامة على أنها دالة على توتر الشخصية أو قلقها بين مصير أبيها أو قومها من الأسرى وما سيقرره ملك مصر لمصيرهم، إلا أن اتجاه نظر الممثلة كان مشتت ليس فى اتجاه قومها والملك بل بين قائد الاوركسترا ومجموعة المغنين على خشبة المسرح، فكان ارتباكها فى هذه اللحظة ارتباك مغنية منشغلة بتفاصيل الغناء الجماعى بخطوطه الموسيقية المختلفة، وليس ارتباكًا نابعًا من الشخصية الدرامية إلا أنها لم تخرج تمامًا من الحالة النفسية للشخصية بل عادت إليها سريعًا.

أما فى عرض لاترافيتا نجد أن آنا نيتربكو/ فيوليتا: قد استخدمت مختلف العلامات الأدائية من ابتسام، ضحك عالى، بكاء، وغيره من العلامات الأدائية التمثيلية بالوجه فى كل لحظة من لحظات العرض لتقدم مختلف الدلالات المُعبرة عن أبعاد الشخصية، ومعاناتها، وانفعالاتها المختلفة فتنوعت الدلالات بين السعادة الغامرة، الإغراء، الحب، التضحية، الشقاء، الرجاء، التوبة، الخوف، المرض الشديد، اليأس، الرضا. مما يُعبر عن مدى فهمها لطبيعة الشخصية الدرامية التى تؤديها.

وبالعودة إلى العرض المصرى (عايدة) وقياس مدى محاكاة ممثليه للشخصيات الدرامية، تظهر تلك النسبية والاختلاف باختلاف الممثل فمثلًا دييجو كافازين/ راداميس: قدم أداءًا تمثيليًا متنوعًا بتعبيرات الوجه بين الابتسام، العبوس، الصرامة، للدلالة على اختلافات الحالة النفسية

للشخصية بين الانتصار، الحب، القلق...وهكذا. وكذلك عندما قدمت عايدة/ جولي كاراجونى Julia Karagouni: والتى عبرت من خلال علاماتها الأدائية عن فهم وإحساس بمعاناة الشخصية، تظهر فى القوة التى أمسكت بها ذراع أبيها وبين تحديقها فيه أو الإشاحة بوجهها عن منظر الأسرى من أهلها باكية على ما وصل إليه حالهم. أو الابتسام والسعادة عند النظر لراداميس، والاضطراب عندما وجدت أن حبيبها هو من أسر أبيها وعلامات وجهها تدل على الحزن والحيرة. وهو ما لم يحدث مع نفس الشخصية الدرامية عندما قدمتها الممثلة/ المغنية إيمان مصطفى حيث اتسمت تعبيرات وجهها بالمبالغة فى بعض الأحيان، وحركة الحواجب المستمرة مع الغناء والتى تظهر بوضوح فى المشهد الأخير أثناء دفنها هى وراداميس أحياء

وهنا لابد من الإشارة إلى أن كل ما يصدر من الممثل على خشبة المسرح من علامات حتى حركة العين، أو الحواجب، أو اتجاه النظر سرعان ما يلتقطه الجمهور ويبنى عليه معانى ودلالات. فلابد من تقديم محاكاة متصلة للشخصية الدرامية، دون الانفصال عنها أو عن الحدث الدرامى، والتركيز فى كل تفصيلة حتى وإن بدت صغيرة، فالمتلقى يسمع ويرى طوال الوقت. ويستقبل كل ما يرسله الممثل من علامات لفهم معنى العرض

٢ – <u>الإيماء:</u>

بافاروتى/ راداميس: كانت إيماءاته تميل إلى الشكل النمطى المتكرر، مثل انقباض كف اليد وضمها نحو صدره، للإيحاء بالتوتر. أو ارتخاء اليدين إلى الأسفل فى هدوء لنقل الشعور بالارتياح. وبذلك فقدت شخصية راداميس جزء كبير من تفردها وخصوصيتها، وذلك نتيجة لعدم ظهور علاماتها الخاصة فى الإيماء واستبدالها بالكليشيهات الحركية لليدين. أما العلامة التى تكررت كثيرًا على مدار العرض فكانت الذراعان المفتوحان والتى أعطت مع تكرارها فى العديد من المشاهد مختلفة المحتوى الدرامى سواء للتعبير عن الحب أو الانتصار أو القلق. دلالة على انسياق بافاروتى وراء الاستمتاع بالغناء، وليس التعبير بالإيماء عما تشعر به الشخصية أو ترغب فيه، لأن من الطبيعى أن تختلف حركة الذراعين فى كل موقف وفقًا لانفعال الشخصية، فليس التعبير عن الغضب، كالتعبير عن الحب، أو القلق، أو زهوة الانتصار، لذا يجب على الممثل أن يبحث عن تفاصيل مختلفة لكل شعور تمر به الشخصية،

وكل فعل تقوم به على خشبة المسرح، وتكون تلك التفاصيل نابعة فى الأساس من فهم الممثل للشخصية، وماهية احساسها فى تلك اللحظة الشعورية تحديدًا وبذلك يتفادى الوقوع فى فخ تكرار العلامة الأدائية، خاصة مع اختلاف المعنى المراد توصيله للمتلقى.

آنا نيتربكو/ فيوليتا: إن الطريقة الإيحائية التى نفذت بها الممثلة بعض الإيماءات كرفع يدها بالشراب، وسكبه فى كؤوس العشاق جميعًا، أو رفع ساقها العارية وخفضها مع متابعة الجميع بأعينهم لها. كان لها أثرًا واضحًا فى تلقى الشخصية الدرامية وتصوير حياتها كغانية توزع المتعة على الجميع. وتعرف سطوة أنوثتها وجمالها المُغرى. وقد اختلف الأداء الإيمائى للشخصية تمامًا بعد أن زهدت حياة المتعة، سواء بسبب الحب الحقيقى، بسبب توبتها الصادقة، فكان لكل حالة شعورية تمر بها الشخصية إيماءتها الخاصة التى تعبر عن احساس الشخصية.

أما مانفيرد رورل– Manfred Rohrl والذى قدم شخصية بارتولو فى أوبرا زواج فيجارو فقد اعتمد فى أدائه على المبالغة فى الإيماءات و تحريك ملامح الوجه مثل الحاجبين، العينين، الشفاه، الأنف. مما كان له العديد من الدلالات الكوميدية النابعة من طريقة تقديم الشخصية الشريرة بطريقة هزلية ساذجة.

وعلى الرغم من ذلك الأداء النمطى الذى قدمه مانفريد لشخصية بارتولو إلا أنه يعد مقبولًا فى إطار الطبيعة الهزلية الساخرة لأوبرا زواج فيجارو. حيث أن بارتولو لا يعتبر شخصية درامية فى الأساس بل هو أقرب لذلك النمط الكوميدى الشهير للعجوز المتصابى الماكر، الذي يخطط ويدبر حتى يفوز بقلب الفتاة الجميلة. ومن ذلك فإن الممثل عليه أن يعى جيدًا أنه قد يكون مقبولًا أن يقدم أداءً معتمدًا على المبالغات الساخرة لبعض الأنماط الكوميدية، ولكن من غير المقبول تنميط الأداء التمثيلى لشخصية درامية متعددة الأبعاد، وتمر بالعديد من التحولات على مدار الحدث الدرامى المسرحى.

لكن ذلك التنميط فى أداء الإيماءات كان هو الغالب فى عروض أوبرا عايدة فى مصر خاصة فى الحركات الجماعية لفئات الكهنة أو الشعب والتى مثلها كورال الأوبرا وكورال أكابيلا، فيرفع الجميع يده فى إشارة واحدة وبالطريقة نفسها. إن الشعب، أو الكهنة حتى وإن اجتمعت كل فئة منهم على رأى واحد لابد أن تختلف طريقة كل فرد فى التعبير عن وجهة نظره، وهو ما يتضح مثلًا فى مشهد الجدل حول مصير الأسرى فيطالب الشعب بالعفو عنهم

ويطالب الكهنة بإعدامهم. تظهر تلك الإشارات الجماعية الموحدة، وبالنظر إلى المشهد ذاته فى عرض (أوبرا عايدة) فى سان فراسيسكو تظهر بوضوح تلك الفردية فى إيماءة كل شخصية من شخصيات أبناء الشعب، أو الكهنة، إن فردية الشخصية الدرامية، واختلاف التفاصيل الدقيقة الخاصة بها هى الأساس الذى يُمكن صناع الدراما من بناء علامات الشخصية، وإرسال معنى العرض بصورة أوضح. أما أداء أيمان مصطفى/ عايدة فقد تكررت فيه الكليشيهات التعبيرية كضرب اليد فى الهواء بحركة نصف دائرية، أو وضع اليدين على الأذن كدلالة نمطية على عدم الرغبة فى الاستماع أو عدم الرغبة فى تصديق ما تسمع مما أفقد الشخصية الدرامية الكثير من تفاصيلها وإيماءتها المُعبرة عن مشاعرها بصدق، كما قدمت بعض الإيماءات والتى تبدو كإيماءات لا إرادية، كانعقاد كفيها على بطنها فى العديد من المشاهد وكأنها لا تدري ماذا تفعل بيديها الأن، وخاصة عندما يتكرر ذلك مع حالات نفسية متناقضة للشخصية فيبدو أنه فعل ذاتى خاص بالممثل وليس بالشخصية، وكذلك تكرار ثنى كف يدها للإمساك بالأساور التى ترتديها أو الإمساك بفستانها وهى تتحرك وهو ما يرسل للمتلقى علامات تدل على انفصال الممثلة عن الحالة النفسية للشخصية.

٣- <u>الحركة:</u>

كانت حركة بافاروتى/راداميس يغلب عليها التمركز فى وسط المسرح فى وضعية ثبات ووضع الجسد مواجه للجمهور بشكل كامل(Face)، وذلك عند استعداده لغناء أى مونولوج. وهو الوضع الذى تكرر كثيرًا على مدار العرض مؤكدًا على وضعية النجم المتمركز فى وسط المسرح، والأزمة هنا ليست فقط فى شكل الحركة الجامدة على المستوى الجمالى للصورة المسرحية، بل أيضًا فى طريقة أداء هذه الوقفة والجسد غير مشحون بأى من العواطف والانفعالات التى تتحدث عنها الشخصية وتمر بها. مما يجعل الأولوية لشخصية المُغنى على حساب الشخصية الدرامية. وهو ما يضر بعلامات العرض الدرامى الأوبرالى ومعانيه.

أما جيرالد فينلى Gerald Finley/ فيجارو، و أليسون هيلىAlison Hagley/ سوزانا فقد قدما فى عرض زواج فيجارو حالة من المرح، والحركات الخفيفة، التى تعكس انطلاق شخصياتهم الدرامية، كما ساعدت طريقة أدائهم للحركات المرسومة فى فهم الدلالة الدرامية للحركة، فمثلًا حينما يرقص فيجارو فى حلقات دائرية مع باروكة الكونت، وعيناه مليئة بالثقة

والدهاء، معلنًا نيته فى التلاعب بالكونت وبمقارنة مونولوجات فيجارو بمونولوجات راداميس، يظهر الفارق بين طريقة أداء المونولوجات الغنائية من خلال طبيعة الحركة الدرامية المُعبرة عن روح الشخصية، والحركة أو بمعنى أدق الثبات على خشبة المسرح ليقوم المغنى الشهير باستعراض إمكانته الصوتية، فدور الممثل هنا هو تطويع كل إمكانته بما فيها الجسدية لإرسال العلامات الخاصة بالشخصية، ورغباتها ومثال ذلك أيضًا ما قدمه كل من فيجارو وسوزانا، حين استلقت سوزانا على ظهرها أرضًا وفيجارو من فوقها يحرك جسده صعودًا وهبوطًا، للتعبير عن رغبتهم فى إتمام الزواج سريعًا، وتشوقهم أن يصبحا زوجًا وزوجة. وعلى الرغم من صعوبة الغناء فى هذه الوضعية الأفقية للممثلين، إلا أن الهدف فى العرض الدرامى لا يكون اختيار الأسهل بل يكون الهدف اختيار طريقة مناسبة للتعبير عن روح الشخصيات، والحدث الدرامى.

وقد قدمت أيضًا آنا نيتربكو/ فيوليتا، العديد من العلامات الأدائية المتنوعة على مستوى الحركة ومنها حركات شاقة على الممثل الذى يلقى حواره كلامًا عاديًا دون غناء، لكنها قدمت تلك الحركات من خلال شخصيتها الدرامية دون خلل بالغناء بل كان تطويع الحركة مع الصوت واضحًا على مدار العرض. كالالتصاق بالحائط والحركة بتثاقل مع انحناء الظهر، لنقل حالة المرض، واليأس الذى تعيشه فيوليتا. أو الارتماء فى حضن الطبيب، وظهرها منحنى للخلف، وذراعاها مفتوحان فى استلقاء، فى علامة واضحة على استسلامها لقدرها، وعدم قدرتها على تحمل المزيد من المعاناة. وفى مشهد آخر يحملها مجموعة العشاق/ الكورال وهى فوق الأريكة، فى وضع مقلوب مستلقية على ظهرها رافعة ساقيها إلى أعلى مفتوحتان على شكل حرفV وذلك حين تحاول فيوليتا إغراق نفسها فى الغواية، ومتع الحياة. أو حين يحملها ألفريدو ويلقيها على الساعة/ عجلة الروليت بعنف ويحشو النقود بين ساقيها وفى صدرها وفمها وهى مستسلمة له، لتعكس تلك الحركة والتوتر البادى على جسد ألفريدو والاستسلام البادى على جسد فيوليتا مدى غضب ألفريدو العارم و شعوره بمرارة الخيانة التى أفقدته صوابه. والتأكيد على زيادة ما تعانيه فيوليتا، وتضحيتها وصمتها وفاءً بعهدها مع جيرمونت والد ألفريدو. إن كل تلك الحركات الصعبة، أو العنيفة ليست هدفًا فى حد ذاتها فلاعبى السيرك والأكروبات قد يؤدون حركات أصعب، وأكثر خطورة، لكن الهدف هنا هو نقل الشحنة العاطفية، والدرامية للحدث والشخصيات ونقل معاناتهم. لذلك على ممثل الأوبرا أن يتبع

تدريبات مكثفة على المستوى الجسدى، والصوتى معًا حتى يستطيع التعبير بكل أدواته وليس صوته فقط.

وهو ما يتم تجاهله فى عروض الأوبرا المصرية فيكون الغالب على أداء إيمان مصطفى/ عايدة هو تكرار الحركات النمطية كوضع الأيدى على الوجه للتعبير عن حزن الشخصية وكم هو خطأ يقع فيه المبتدئين والهواة من الممثلين الصغار أو غير الموهوبين، خاصة عند التظاهر بالبكاء دون حزن بادى على الوجة وهو علامة أدائية لا يمكن تجاهل ما تعكسه لدى المتلقى من شعور بهروب الممثل/ المغنى من التمثيل وإخفاء أحد أهم آلات إطلاق العلامات لدى الممثل وهو الوجه. وكذلك تنفيذ الحركة المسرحية دون تحميلها بالمعنى المستهدف منها وتفريغها من محتواها كالركوع على ركبتيها دون خشوع حقيقى بادى على وجهها أثنا الدعاء. كما تكررت الحركات التى تتسم بالمبالغات ذات الطابع الكاريكاتيرى، كذلك المشه التى تحدث فيه أبيها/ أموناصرو. فتكون حركتها عبارة عن الجرى سريعًا ثم الارتماء على الأرض لتنام على بطنها ثم تقوم نصف جالسة سريعًا تزحف إلى الخلف دون وجود مبرر فلا يوجد أى تهديد أمامها يدفعها للزحف إلى الخلف، بل العكس إن الشخصية الأخرى – أبيها – يقف خلفها فى الأساس، ثم تقف دون تشبيع أى من الحركات السابقة بإحساس حقيقى للشخصية، أو توضيح الدافع الشعورى أو النفسى لتلك الحركات التى تنقل للمتلقى صورة مغلوطة عن أحاسيس الشخصية فتكون نتيجة تلك المبالغة فى الأداء التمثيلى إثارة الضحك لدى المتلقى وهو عكس المعنى المزمع انتاجه من النص والعرض.

٤ – <u>الماكياج:</u>

لابد أن يكون الماكياج معبرًا عن الشخصية الدرامية مساعدًا للممثل فى نقل علاماتها للمتلقى. وبالنظر لمكياج آنا نيتربكو/ فيوليتا، لوجدنا أنه ساهم فى التعبير عن مُختلف التحولات التى مرت بها الشخصية على مدار الحدث الدرامى. فكان الماكياج الكامل مع تحديد العين بالأسود، والشفاه بالأحمر، للدلالة على أنوثة الشخصية الدرامية وإغراءها تارة، أومحاولة الشخصية إخفاء ما تعانيه تارة أخرى. وحين تظهر الشخصية بدون ماكياج، يكون الهدف أن فيوليتا فى هذه الأحيان تعيش على حقيقتها كانسانة تهتم بالحب وليس التجمل للمتعة. أو يكون الماكياج غامق على الجفون السفلية/ هالات سوداء، لتحويل صورة وجه الشخصية من الجمال

والفتنة، إلى فتاة تمكن منها المرض، وأقترب منها الموت فأصابها الشحوب. إذن فالمكياج ليس وسيلة لإظهار الممثل أو الممثلة فى صورة النجمة الجميلة، بل الهدف منه هو تقريب صورة الممثلة إلى الشخصية الدرامية والمساعدة فى إرسال علامات خاصة بأبعاد الشخصية الدرامية وتحولاتها.

وبالانتقال إلى الصورة التى ظهر عليها مكياج إيمان مصطفى/ عايدة: كماكياج فرعونى مماثل لمكياج إمنيريس إبنة الفرعون رغم حقيقة شخصية عايدة كأسيرة حبشية تحولت إلى جارية لدى إمنيريس، يكون من الواضح أن ذلك الماكياج يُحدث خلط فى هوية الشخصية الدرامية، وتشتيت للمتلقى بسبب ذلك التعارض بين حقيقة الشخصية الدرامية وأبعادها، وما جاء عليه مكياج الممثلة مما يتسبب فى هدم الدلالة الدرامية وإنتاج معنى مختلف عن المطلوب من الشخصية الدرامية، وفقًا للنص والعرض بكل علاماتهما.

لذا لابد ألا يكون هدف مصمم الماكياج (الماكيير) هو إظهار الممثلين، والممثلات بصورة جميلة، بل عليه تتبع الخط الدرامى للشخصية، ومتطلبات الصورة التى يجب أن تظهر عليها وفقًا لأبعادها، وللحدث الدرامى، حتى يقوم الماكياج بدوره الحقيقى كعلامة هامة من علامات الممثل البصرية، والتى تسهم بدورها فى إرسال علامات العرض ككل.

٥- <u>تصفيف الشعر:</u>

إن الطريقة التى يتم على أساسها تصفيف شعر الشخصيات، أو استخدام الباروكات لابد أن تكون هى نفسها الطريقة المُتبعة فى كيفية بناء علامات الممثل. مع وضوح الهدف المنشود من تلك العلامة، وما الأثر الذى ستحدثه لدى المتلقى عن الشخصية الدرامية فمثلًا ويندى هيل Wendy Hill التى قدمت شخصية مارسيلينا فى زواج فيجارو. ارتدت باروكة شعر ضخمة وفوقها ربطة فيونكة كبيرة، مما يجعل المتلقى فور رؤيتها يستطيع أن يفهم أنها عجوز متصابية مثيرة للضحك والسخرية. فالمبالغة المُعتمدة فى أسلوب الأداء التمثيلى فى العرض ككل ألقت ظلالها بطبيعة الحال على الصورة التى تظهر بها تلك الأنماط الكوميدية.

وعلى النقيض من ثبات الهيئة الخارجية للنمط كثبات أبعاده الدرامية، يكون اختلاف الهيئة الخارجية للشخصية الدرامية وفقًا للتغيرات التى تمر بها وفقًا للأحداث الدرامية. وهو الاختلاف الذى ظهر فى طريقة تصفيف شعر آنا نيتربكو/ فيوليتا، فيكون الشعر المرفوع إلى أعلى مع انسدال بعض منه على خدها، للدلالة على أنوثتها، إغراءاها. أما ترك الشعر منسدل على ظهرها بحرية، للتعبير عن المرحلة التى تعيش فيها على حقيقتها. ويكون ترك شعرها دون تصفيف، للدلالة على التجرد و عدم الاهتمام بمظهرها الخارجى، وفى أحيان أخرى يكون للتعبير عن عدم قدرتها على الاعتناء بنفسها نتيجة مرضها الشديد.

إن ذلك التنوع فى طريقة تصفيف شعر الشخصية الدرامية/ فيوليتا أعطى دلالة واضحة، على انعكاس البعد النفسى والاجتماعى وتأثيرهما على البعد المادى للشخصية، وهو ما افتقدته العروض المصرية فاقتصر دور طريقة تصفيف الشعر على الدلالة فقط إلى الفترة التاريخية التى يدور خلالها الحدث الدرامى فى مصر الفرعونية، وذلك من خلال استخدام باروكات وأغطية رأس للكهنة مماثلة للباروكات المستخدمة فى مصر القديمة، دون إرسال أى علامات خاصة بالبعد النفسى للشخصيات الدرامية.

وكما سبقت الإشارة لأهمية الدور الذى يلعبه مصمم مكياج الشخصية، كذلك تكون أهمية دور مصفف الشعر فى رسم الصورة التى يجب أن تظهر عليها الشخصية الدرامية.

٦- **<u>الملابس</u>:**

على الملابس دور كبير فى إرسال العلامات الخاصة بالشخصية، فهى تساعد فى رسم أبعادها الثلاثة فمثلًا تظهر ويندى هيل/ مارسيلينا وهى ترتدى فستان ضخم منتفخ، يساعد فى تضخيم البعد المادى لها لإظهارها على هيئة السيدة البدينة المثيرة للضحك، خاصة مع باقى المبالغات الأدائية الحركية التى تؤديها ويساعد هذا الفستان فى تضخيمها، كما يعكس هذا الفستان البعد النفسى للشخصية كونها عجوز متصابية تحاول المبالغة فى إظهار نفسها أصغر سنًا فهى تبحث عن زوج، وتحاول الإيقاع بفيجارو الأصغر منها سنًا.

وقدمت آنا نيتربكو/ فيوليتا من خلال ملابسها العديد من العلامات الخاصة بأبعادها الثلاثة أيضًا فالفستان الأحمر مكشوف الصدر، قصير، يكشف الساقين والذراعين، يكشف عن فتاة غارقة فى المتعة خاصة بما يسمح لها هذا الفستان القصير من كشف عن مفاتنها مع طريقة حركتها به فيكشف عن مفاتنها وأنوثتها. أما الروب الملون بالورود الزاهية، فهو دلالة على الحياة الجديدة، ونظرها للمستقبل بتفاؤل. و القميص الأبيض الشفاف، الذى يعكس تجرد فيوليت من المظاهر الزائفة. وختامًا الروب الأسود وهو يشبه زي الراهبات، للدلالة على توبتها ولجوءها إلى الله.

أما فى عروض أوبراعايدة فى مصر؛ فقد اختلفت ملابس شخصية عايدة تحديدًا من عرض لأخر دون دلالة درامية واضحة فتارة تكون فستان يشبه الجلد البنى وتارة يكون أشبة بفستان سوارية حديث وتارة تكون عباءة بيضاء فضفاضة يزينها حزام فرعونى، ولا تظهر عايدة وهى ترتدى زى الجوارى رغم أنها أصبحت منهم بعد أسرها، وفى ذلك هدم للعديد من المعانى الدرامية التى يفترض على الشخصية أن ترسلها من خلال ملابسها، إن الدلائل الواضحة من ذلك التنوع الذى لا يقوم على أى أساس من التحليل الدرامى للشخصية يعمل فقط على تأكيد التميز للممثلة/ المغنية بطلة العمل. دون أى مراعاة لأبعاد الشخصية الدرامية. كما ظهرت إمنيريس/ حنان الجندى فى غرفة نومها وهى بين جواريها فى مشهد المفترض فيه انه يتم تجهيزها ولكنها تظهر مع بداية المشهد بكامل زيها الفرعونى وهو عكس ما حدث فى العرض الأمريكى الذى سبقت الإشارة إليه حيث ظهرت الممثلة ستيفانيا توكزيسكا Stefania Toczyska/ امنيريس وهى مازالت تضع تجميلها وترتدى قميص شفاف مكشوف الصدر والذراعين وتساعدها وصيفاتها على ارتداء باقى ملابسها لاستقبال راداميس إن تلك الصورة التى ظهرت فيها ستيفانيا/ امنيريس وهى ترتدى ملابس نومها تعمل على تقريب صورتها كأنثى تحركها عاطفتها نحو راداميس، فيساعد فى فهم مشاعرها المتنوعة، ولا يقدم عنها صورة أحادية كابنة الفرعون كما حدث فى العرض المصرى. إن مثل هذه التفاصيل الصغيرة على مستوى العلامات البصرية للممثل، من شأنها أن تحمل الكثيرمن العلامات للمتلقى فلا يجب الاستهانة بها.

الخاتمة والنتائج :

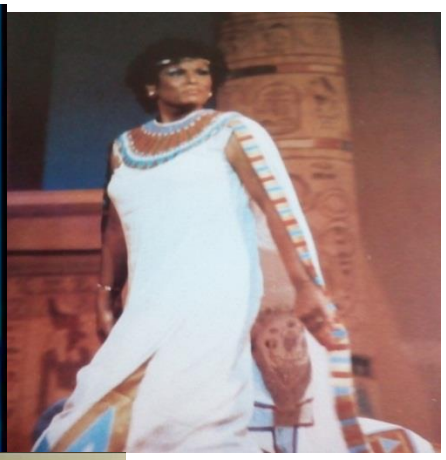
إن التكامل والاتفاق بين صناع العرض الدرامى المسرحى الأوبرالى على ماهية علامات الممثل بشكل خاص، والعرض المسرحى بشكل عام، لابد وأن تنطلق من وعى حقيقى، وتحليل درامى للطريقة التى يجب أن تُبنى بها العلامة، حتى لا تصل إلى المتلقى علامات يمكن تفسيرها على نحو مناقض للهدف منها، أو أن تكون العلامة غير واضحة من الأساس فيتشتت المتلقى، وعلى الممثل بشكل خاص أن يتجنب إرسال أى علامات من شأنها أن تُظهر انفصاله عن الشخصية الدرامية التى يؤديها، طالما أن دوره فى العرض هو أن يحمل للجمهور علامات الشخصية الدرامية فى هذا الحدث الدرامى. وليس علاماته الخاصة.

لذا على الممثل/ المغنى فى عروض الدراما المسرحية الأوبرالية، أن يقدم أيقونة عن الشخصية الدرامية التى تحمل العديد من علامات العرض، مستعينًا فى ذلك بكل أدواته الصوتية والجسدية، وذلك لإرسال علامات سمعية، وبصرية تستهدف توصيل الرسائل المطلوبة من شخصيته الدرامية بشكل خاص ومن العرض بشكل عام. مستعينًا فى ذلك بكل حوامل العلامات المرتبطة به كممثل/ مغنى، كالمحاكاة، والإيماءة، والحركة، حتى العناصر التكميلية لشخصيته الدرامية، كالملابس، والماكياج وتصفيف الشعر، إن إرسال أى من العلامات المتناقضة مع أبعاد الشخصية الدرامية من شأنه إنتاج معنى مختلف عن المطلوب من الشخصية الدرامية، وفقًا للنص، والعرض بكل علاماتهما.

ملحق الصور:

آنا نيتربكو/ فيوليتا/ عرض لاترافياتا، صور توضح التعبيرات الجسدية، والإيمائية المختلفة، والتى ترسل للمتلقى علامات خاصة بالأبعاد الدرامية للشخصية والحدث الدرامى.

إيمان مصطفى (فى مراحل عمرية مختلفة)/ عايدة، صور توضح اختلاف علامات الأداء التمثيلى للشخصية الدرامية ذاتها، مع تغير البعد الفيزيقى للممثلة/ المغُنية.



أنطونيو دى بالما، وديجو كافازين/ راداميس(أوبرا عايدة – مصر) صورة توضح اختلاف البعد المادى/ الفيزيقى للشخصية الدرامية فى كل عرض عن الآخر.

ويندى هيل/ مارسيلينا، مانفريد رورل/ بارتولو (عرض زواج فيجارو)، صورة توضح المبالغة فى العلامات البصرية، على مستوى، الإيماء، والملابس، وتصفيف الشعر، وفقًا لطبيعة الأنماط الكوميدية.

أليسون هيلى/ سوزانا، جيرالدى فينلى / فيجارو (عرض زواج فيجارو)، صورة توضح الغناء الأوبرالى فى وضع أفقى، مع أداء الفعل الدرامى المسرحى.

قائمة المصادر :

١- إسطوانة مدمجة لعرض أوبرا زواج فيجارو، على أوبرا غليندبورن، بريطانيا، عام ١٩٩٤، إخراج ستيفن ميدكلاف STEPHEN MEDCLAF.

٢- إسطوانة مدمجة لعرض أوبرا عايدة، على أوبرا سان فرانسيسكو، الولايات المتحدة الامريكية، عام ١٩٨١، إخراج كورت هربرت أدلر KURT HERBERT ADLER.

٣- إسطوانة مدمجة لعرض أوبرا لاترافياتا، على أوبرا سالسبرج، النمسا، عام ٢٠٠٥، إخراج ويلى ديكر WILLY DECKER .

٤- عروض مختلفة لأوبرا عايدة فى مصر، دار الأوبرا المصرية، سفح الهرم، إخراج عبد المنعم كامل، عبد الله سعد. موقع يوتيوبYoutube .

٥- لقاء مع صناع أوبرا عايدة فى مصر، برنامج يوم جديد، قناة الغد الفضائية، موقع يوتيوب Youtube.

قائمة المراجع:

١- إلين ستون، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ت: سامى السيد، مراجعة: د.محسن مصيلحى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ١٩٩٦.

٢- جان ميلنج، جرهام لى: نظريات حديثة فى الأداء المسرحى من ستنسلافسكى إلى بوال، ترجمة: د. إيمان حجازى، مراجعة: د.نبيل راغب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ٢٠٠٤.

٣- رضا غالب/د: الممثل والدور المسرحى، أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات ومراجع المسرح، عدد ٤٥، ٢٠٠٦.

٤- صالح عبدون، أوبرا القاهرة فى مائة عام – خمسون عامًا من الموسيقى والأوبرا (سيرة ذاتية فى سياق رؤية شمولية)، دار الشروق، ١٩٩٩

٥- عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

٦- كير إيلام: أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة: سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٧- نبيل راغب/د: دليل الناقد الفنى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون.

٨- موسوعة صور بعنوان (الأوبرا : ١٩٨٨- ١٩٩٣)، تصوير: شريف سنبل، تصميم: مجدى عز الدين، تقديم: ناصر الأنصارى، دار الأسكندرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٣

قائمة الفهارس

مقدمة: ٢

إشكالية البحث: ٣

أهداف البحث: ٤

أهمية البحث: ٤

الممثل بين أيقونية الشخصية الدرامية، وذات الممثل: ٦

العلامات السمعية الخاصة بالممثل/المغنى (النغمة - Tone): ١٠

العلامات البصرية الخاصة بالممثل/ المغنى فى الدراما الأوبرالية: ١٢

الخاتمة والنتائج : ٢٢

ملحق الصور: ٢٣

قائمة المصادر: ٢٦

قائمة المراجع: ٢٧

قائمة الفهارس ٢٨