قسم الفنون

مقياس فن التمثيل سنة 2 فنون درامية

إشراف د. صالح بوشعور محمد أمين

المحور الأول: بناء التشكيل الحركي

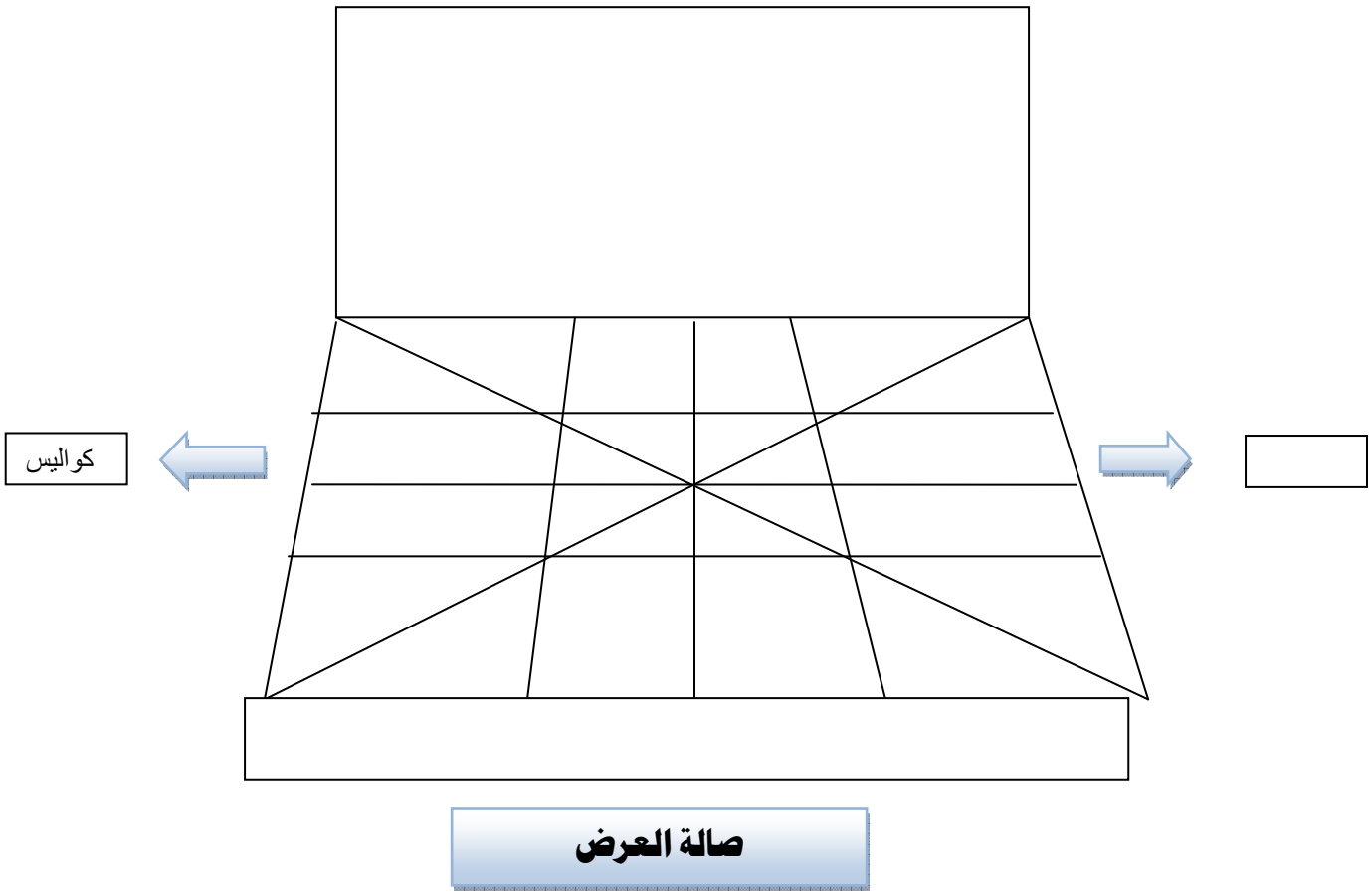
1. **الخطـــوط**:

يقصد بالخطوط مجموع النقاط المتعاقبة – وهي الأثر الذي تكونه الأداة على سطح مستو أو غير مستو، أو على حجم، أو في أي فضاء من فضاءات اللعب المسرحي ، بمعنى أن للخطوط دوراً فاعلاً في الربط بين الموضوع (النص المنطوق) والمحتوى المطلوب الوصول إليه (الرؤية الإخراجية أو الفكرة الإخراجية) في الصورة السمعية المرئية ،ولهذا فإن نجاح أي صورة (مسرحية) يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون المعربة عن المحتوى الذي يريده المخرج مع مراعاة طبيعة الموضوع ،فللخطوط قدرة على تشكيل الفضاء المسرحي (أنظر الشكل رقم 01) ، أي مكان لعب الممثلين وفضاء قاعة العرض .

إن آلية الميزنسين في العرض المسرحي تشتغل على ثلاثة قوائم ، أولها الإنسان (الممثل) وثانيها المكان (الفضاء المسرحي) وثالثها الصورة (الموضوع) وعليه فإن الخطوط بتنوعها تفرز ثراءً لا يمكن الاستغناء عنه في إنشاء وصناعة العرض المسرحي، إذ عندما يدخل الميزنسين في تشكيل هيئة الشخصية المسرحية من خلال بعدها الفيزيولوجي (الجسمي) يكون للخطو، (الحركة على منصة المسرح) دور الإيحاء بالحقيقة الداخلية للشخصية أثناء لعبها على الركح، وحركتها باتجاهات مختلفة ومتنوعة، إضافة إلى ذلك تكشف الخطوط وتشرح للمتلقي الأجسام الموجودة على الركح من ديكورات و أشياء يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية. وكذا جل الشخصيات إذا ما استخدمها لتصوير حركات تشكيلية (بلاستيكية) في الفضاء المسرحي بواسطة أجسامها، لتمنح المتلقي انطباعا واضحا من خلال تشكيل الحركة لوصف الشكل"La forme"

كما أن الأداء المسرحي يتطلب من الممثل الدخول في عوالم الخطوط ، فحركته على الركح بخط منحني محسوبة إخراجا ، لجعل زاوية نظر المشاهد مكتملة باتجاه ما يحتويه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول عرض ، عمق) فالخطوط تقود عين المشاهد إلى مركز الانتباه في ما يريده المخرج أو الرؤية الإخراجية في نسج علاقته بالموجودات

(شخصيات أخرى – ديكورات– ملابس – إكسسوارات وحتى المؤثرات الصوتية) فهذه العلاقة (الداخلية) مع الأحداث، حسب مقتضيات العرض، تساهم في إدراك الشكل الذي تكمن فيه الفكرة ، فأي حركة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخطوط (الوهمية)، التي تقودنا إلى فهم طبيعة الموضوع والنقطة المرشدة للعين داخل العرض [1].



شكل رقم (01) لمسقط أفقي لمنصة مسرح يوضح أهم الخطوط الوهمية التي تقسم بها منصة المسارح الاحترافية [2]

2. **الكتـــل**: Les masses

تعني الكتلة في المسرح " الأشياء" المكونة لهيئة الفرد أو الأفراد أو أي مادة تدخل في التركيب الذي له حدود تكوينية معينة ، تتفاعل وتتوازن مع العناصر الأخرى التي تكَوِّن العرض المسرحي فالكتلة إذن هي الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي، يوظفها المخرج كالممثل والحركة واللون والضوء .....الخ ، ذلك لأن الممثل هو كتلة فعالة ومؤثرة حينما يضيف إلى الفضاء قوة ونشاطاً، وهو مركز قوة خالقة ومتطورة لذا يصير الممثل بمثابة كتلة تحوز على جذب نظر لما يتمتع به من وزن ،كإثارة مزاج المتلقي والمشهد في آن واحد من خلال تشكيل المعنى الدلالي للكتلة على المسرح وتتعدد أنواع الكتل و لها عدة أنماط أهمها :

1-كتلة ثابتة (جامدة)

2-كتلة متحركة (آلية)

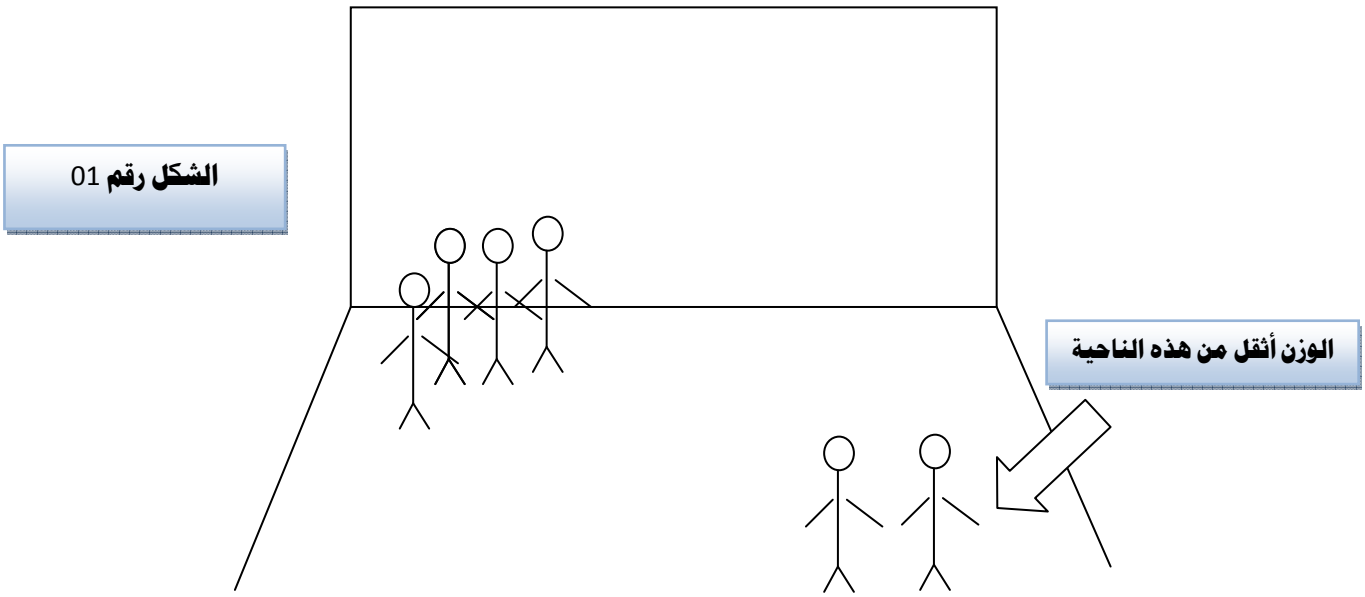
والاثنان في حركة مستمرة بواسطة الميزانيس الذي يمنحهما دلالة حركية، عدا حركة الممثل من خلال الفعل المسرحي، وما إن يتحرك الممثل حتى تبدأ هذه الكتل في الاشتغال، تبعا للعلاقة الموجودة داخل الفضاء المسرحي وتبعا لطبيعة المشهد ، فتتحول هذه الكتل من أشياء إلى "علامات signes لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية" [3] فعطيل مثلا هو كتلة ساكنة ولكن ما إن تبدأ الاتهامات والشتائم لكل من " رودريغو " و " ياغو" حتى تفقد هذه الكتلة سكونها لقسوة الفضيحة، وتتحرك بذلك بدافع فعل الغيرة على " ديدمونة" ويصير" عطيل"[4] بذلك كتلة ثائرة ،ويمكن أخذ مثال آخر متمثل في السلم الخشبي، فهو كتلة مكونة من عمودين بطول واحد تربطهما ألواح أفقية، وعندما يحتل حيزا في المكان / الفضاء المسرحي فهو كتلة ساكنة لكن حينما يستعمله الممثل في استخدامات متعددة يتحول من سلم للصعود والهبوط إلى قضبان سجن أو جسر يربط بين مستويين أو نوافذ في شكل أفقي .

إن استخدام كل كتلة ساكنة من طرف الممثل تعطي دلالة اشتغال تختلف عن سابقتها تبعا لحتمية المشهد والموقف الدرامي، كما تتحرك الكتل في مراحل أخرى نسبيا بناءً على تغير الإنارة، فانتقال الممثل من مكان إلى آخر بمرافقة الضوء " Lumière de poursuite " يعطي دلالة حركة الكتلة، لأن الضوء والظلام يعطيان للكتلة لونا، ويحركان إحساسا، فألوان الكتل لها مزيتها ووزنها الجمالي.

كما أن للأحجام الكتل علاقة في تأكيد الفعل، فضخامة الأجسام أكثر تأكيد من النحافة ويلعب الميزنسين دوره في تشكيل الحركة والأجسام.

تختلف مجموعات الناس – الحشود- في الوزن تبعا لمكان وضعهم على الركح وطريقة اصطفافهم، فحينما يتواجد مجموع الممثلين في منطقة خلفية من المنصة فهم أقل وزناً من مجموعة تجتمع في مقدمة المنصة (ينظر الشكل رقم 01).

كذلك تحتوي الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر، فمثلا الكتل الصغيرة توحي بالتردد وعدم الفعالية والكتل الكبيرة توحي بالصلابة والقوة والعزيمة.



3. **التنـوع** : la variété

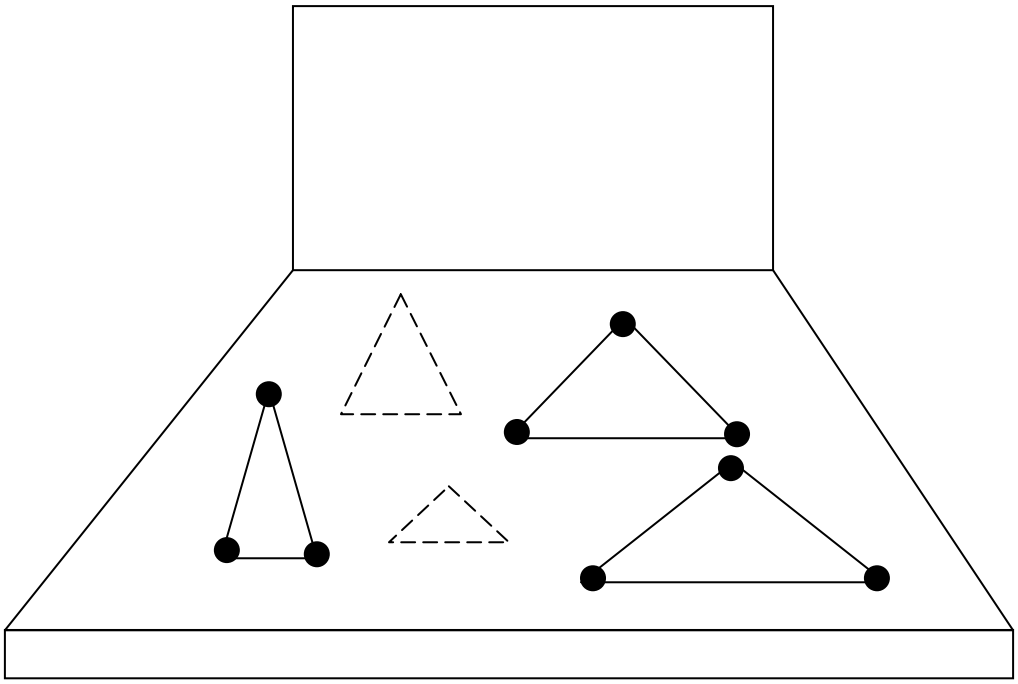
يذهب الناس إلى المسرح طلبا للمتعة أو التسلية أو التثقيف أو الوعظ، أو ليتعلموا لكنهم لا يذهبون إليه طلبا للمضايقة أو الملل.

وتنطبق هذه القاعدة على صورة المسرح ، فيجب على المخرج أن يبذل جهده للحصول على التنوع قدر الإمكان في كل لحظة من لحظات العرض ، فيكون رسمه للخطوط يستغرق أكبر عدد من مناطق التمثيل، حتى لا يظهر التكرار في التشكيلات الحركية، ولا أن تكون هذه التشكيلات مجرد زخرفة شكلية في رسم الحركات بذريعة خلق تنويعات (انظر الشكل رقم 02 المثلث)، بل عليه وباستمرار استعمال المثلث(*) بأشكال مختلفة ومتنوعة للحصول على المتعة ، حتى يمتلك وحدة متضمنة للتنوع يجعل بها المشاهدين عناصر تشاركه العرض ايجابيا وتتفاعل معه، ويتوقف ذلك على موهبة المخرج في جمع عناصر عمله في وحدة متجانسة "unifié"، إضافة إلى قدرته التخيلية في إضفاء تنويعات على الكتل الموجودة على الركح النابعة من مقتضيات الفعل الدرامي .

إن العين تحب التنوع، وتمل التكرار والتجانس المستمر، لذا يجب على المخرج مراعاة تحقيق التنوع في أوضاع الجسم مثلا أو حتى الإيماءات ، أو الإشارات[5] فالفكرة الإخراجية تفرض وحدة في الجنس (النوع)

والأسلوب ، وهكذا فالميزنسين (التشكيل الحركي) مدعو للتعبير أيضا عن الأسلوب وجنس العرض المسرحي ، فإذا كان العرض يوحي بعالم فني جديد، فإنه وقياسا على ذلك، كشف لجنس جديد، لأن في كل عرض مسرحي (حتى ولو كان لنفس المسرحية) امتزاج وتنوع لإشارات أسلوبية مختلفة تتحول إلى وحدة متناغمة وعضوية موحدة.

بعد الانتهاء من كل عمليات التحوير والتقديم والتأخير التي يجريها المخرج في تشكيلاته الحركية وتكون قابلة للتبليغ إلى الآخرين لأن عظمة الأعمال كما يقول هيدجر " تقاس بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح والانكشاف "[6]، بمعنى أن هناك أنواع متعددة للتنوع نذكر منها الجامد (استاتيكي Statique) والآخر الحيوي (الديناميكي dynamique) الأول تتميز به الديكورات والأشياء الجامدة التي تقف نصب أعيننا فوق الركح والثاني تتميز به الأجسام الحية كالإنسان ، هذا يعني أن الممثل هو وحدة حيوية لمجموعة كاملة داخل العرض المسرحي ، فهو الذي يشكل طابع التنويع على الركح من خلال الحركة حتى وإذا كان ذلك في حدود المنطقة الواحدة.



بعض الحالات من التشكيلات الحركية التي تعتمد شكل المثلث في وضعيات الممثلين، يجعل المخرج كل ممثل يأخذ رأس المثلث في مراحل متعددة من تطور فعل المسرحي

4 ـ لغة الجسد، أو حركة الممثلين

1. الحركة :Le mouvement

اصطلاحا، هي عبارة عن تعاون مجموعة من الأعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة لهدف معين ، وتنتج نوعين من الحركة: الأولى (الإرادية) وهي التي يتحكم ويحس بها الجسم والثانية (لا إدارية) وهي إما أن تكون انعكاسية Réflexe والتي لا يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعا من ميكانيكية دفاع أو استجابة لمحفز خارجي. أما في المسرح فالحركة نوعان: حركة فطرية هي التي نجدها أصلا في نص المؤلف (السيناريو) والضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في تعليمات الكاتب "Didascalie "، وإذا لم تذكر فإنها مؤكدة في بعض الأمور ، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح؛ وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار، إلا في حالة معالجته للنص أثناء عملية الحذف سابقة الذكر، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الثانية هي الاختيارية Mouvement non imposé، فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة. إذا فالحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر، وبهذا فهي تغير في المكان ؛والتغيير يعني تغير الشكل والحالة ، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية (بنائيا) إنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغير ، فالحدث المسرحي باعتباره تغيرا مكانيا لابد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاً وتغيراً في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح وهو الفعل "Action " الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل ،ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علماً قائماً بذاته في الدراسات الحديثة " Kinésiologie " لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة، فتتشكل في ذهنه خلفية النص المنطوق وما وراء المنطوق وإخراج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، وأن تترك انطباعا متكاملا وموحدا؛ فالحركة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع .

فمثلا عندما يتحرك ممثل إلى منطقة مزدحمة بممثلين آخرين ، يصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كي يظهر لأعين المشاهدين، ويعرف هذا الإجراء باسم " تنظيم المنصة « redressement de la scène » أو إذا كان المشهد سيمثل في المنطقة الأمامية الوسطى*، وهناك ممثل على وشك الدخول إلى المنطقة الخلفية الوسطى، يصير من الضروري تحريك الأشخاص الموجودين في المنطقة الأمامية الوسطى كي يفسحوا الباب لدخول شخص جديد .

2.أنواع الحركة في المسرح (Types de mouvements)

لو دققنا في مجمل الحركات على الركح أو في الفضاء المسرحي ، فليس هناك إلا نوعان من الحركة ،حركة رأسية mouvement Horizontal و حركة أفقية movement verticale.[7] – **حركة الدخول والخروج** Mouvement d'entrer et de sortie

في الدراما لا تدخل أي شخصية إلى منصة المسرح دون هدف أو فائدة درامية ، كما أنه لا يمكن أن يبقى الممثل لمدة طويلة بعد أن يحصل منه المخرج على الفائدة المرغوب فيها على الركح، غير أن الحالة التي يدخل منها أو ينصرف، لها تأثير كبير إذ يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية الدخول والخروج أثناء التدريبات وفي رؤيته الإخراجية .

وبما أن المخرج هو الشخص الوحيد المسؤول عن تنظيم عمليات الدخول والخروج في تصميم المنصة من جهة، وإشراك المشاهد في منطق الرؤية الإخراجية من جهة أخرى ، فإن طريقة الدخول والخروج لهما أهميتهما في إنتاج المعاني والقيم الدرامية والجمالية المطلوبة ، فمثلا حينما يدخل ممثل بصفات الشخصية المسرحية التي يمثلها، عليه مراعاة صفات السن في الحركة لأن الصغر مثلاً مليء بالحيوية ،ويجب عليه الخروج على هذا النحو بجميع صفات الشخصية أيضا، إلا إذا حدث له شيء على الركح يؤثر على هذه الحيوية، كذلك على الممثل أن يوحي بأنه جاء من مكان ما، ليلاحظه المشاهد بالحالة العاطفية والذهنية للشخصية الملائمة لشخصية الدور وللموقف الدرامي.

كما أن الدخول والخروج يرتبط ارتباطا منطقيا بالحكاية، فمثلا لا يصح لشخصية فقدت وظيفتها أثناء المشهد أن تخرج بنفس الإيقاع الذي دخلت به المنصة قبل معرفة الخبر، وفي هذا الصدد تؤكد جوليان

هيلتون أهمية الدخول والخروج إذ تؤسسه " كشرط جوهري لتحقيق عملية الأداء، سواء بالنسبة لدخول وخروج الممثلين وهو أبسط الأمور، أو بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيدا مثل التمثيل الصامت والمعارك المسرحية "[8].

ولا يقتصر عنصر الدخول والخروج على الممثلين فقط بل قد يشمل أيضا الأضواء والديكورات التي يمكن تحريكها بوسائل آلية أو من لدن الإنسان (الممثلين ،العاملين) والفرق الكامن هنا أن هذه العناصر لا تمتلك القدرة على الحركة الذاتية المستقلة وإنما هي تعميق للرؤية الإخراجية تقنيا .

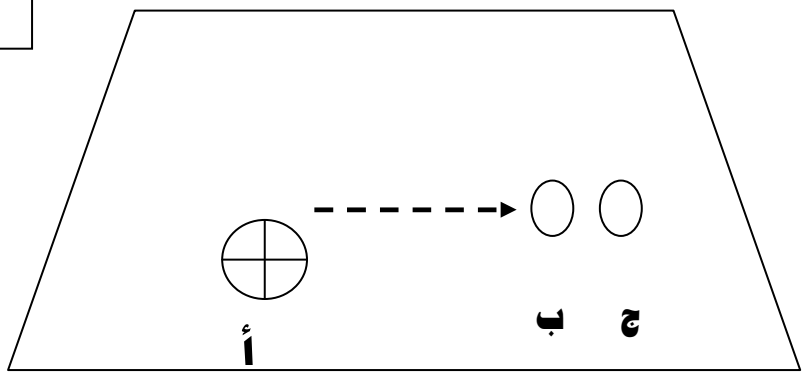
يضع المخرج في مخططه الإخراجي – ضمن أفعال الدخول والخروج – إمكان الفتحات وغالبا ما تكون في عمق المنصة من الناحية اليسرى أو اليمنى حتى لا يضر بتوازن الإخراج انطلاقا من فكرة دراسة المواقف المسرحية أثناء تطور الحكاية المسرحية، إلا أن برتولد بريشت * قد عارض هذه التقنية بدرجة " جعل من دخول الممثلين أحيانا من عمق الصالة(جهة الجمهور)، خدمة لمؤثر التغريب في تكسير الجدار الرابع" [9] وطلبا لمشاركة المتلقي في صناعة تطور العرض المسرحي، من خلال ذلك إبراز ما تسميه آن اوبرسفيلد "بالموافق الناس المنتجة للعرض"[10] حيث إن دهشة المشاهد حين خروج الممثلين من وسطهم، ينتج لا محالة مشاركتهم في التركيز على أحداث المسرحية من جهة وأن ما يعرض أمامهم ما هو إلا مسرحا (تكسير الجدار الرابع) .

وبطبيعة الحال لا يستحسن أن يستعمل المخرج فتحات الدخول والخروج بطريقة عشوائية كأن يدخل شخصية من منطقة ويخرجها من منطقة أخرى، لأن الفتحات دالة منطقيا على أماكن مختلفة، فجهة اليسار مثلا هي باب الدخول وجهة اليمين تقع الغرفة المجاورة مثلاً، فكل الحركات يجب أن يراعي فيها المخرج مدلولات الفضاء والأمكنة المتاحة للعب الممثلين، وبذلك فالتشكيل الحركي يبنى منطقيا على توزيع مكاني تحدد فيه كل بقعة مدلولاتها بالنسبة للمشاهد، حتى أن تُفسر هذه الحركات (الدخول والخروج) وتوضع في صور درامية تخدم الفعل وتخدم فهمه لما يراه على منصة المسرح و السياق العام للعرض.

3. **العبور** Les passages: العبور ببساطة، هو تحرك شخص من مكان إلى مكان آخر فوق الركح ، وبوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة إلى يسارها أو العكس، أو من المنطقة الخلفية إلى المنطقة الأمامية ويمكنه أن يعبر اتجاه شخص آخر أو إلى النافذة أو إلى المكتب ، ويكون العبور عادة أكثر من خطوة يقوم بها الممثل، كما يمكن القيام بالعبور بإحدى الطريقتين.

أ)العبور المباشر Passage directe: يتم هذا العبور في خط مستقيم مباشرة اتجاه شخص آخر(ينظر الشكل رقم 01)، تكون فيه نقطة الوصول مقصودة ، كما لا يجب أن يصاحبه احتكاك الأقدام ولا تعديل في وضع الجسم (إلا إذا تطلبت الرؤية الإخراجية ذلك) كما يجب على الشخص العابر أن يكون في تواصل بصري دائم مع المشاهدين وأن يحافظ على قدرته في جلب الانتباه دون مبالغة .

الشكل رقم 01

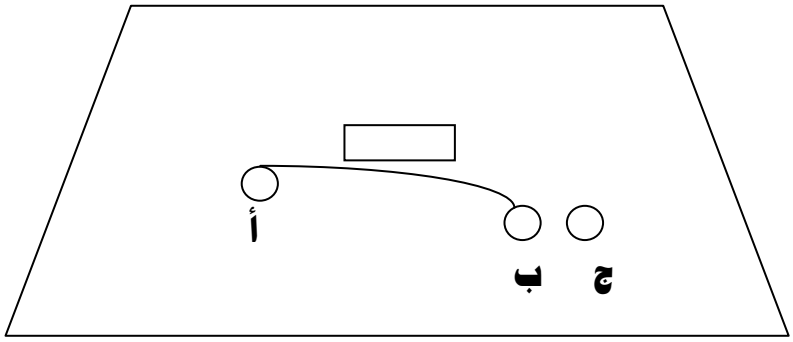


ب) –العبور المقوس le passage en courbe: يتم هذا العبور إما في منحنى مفرد (ينظر الشكل رقم 03) أو مزدوج (ينظر الشكل رقم 02) إلى نقطة سواء كانت شخصا أو شيئا، فيمكن استعمال هذا العبور تفاديا لقطع الأثاث أو ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر ، أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار ممثل بطريقة طبيعية إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة .

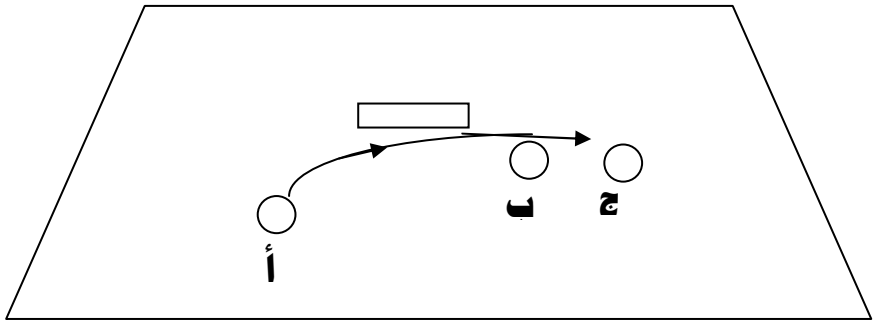
4. **الحركة المتوازية والمتعاكسة**:mouvement parallèle et paradoxale

الحركة المتوازية تقع حينما يسير الممثلون بعرض المنصة، وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهي في المسرحيات الواقعية، حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميدية أو تكون في المسرح الملحمي تحدد سير شخصية الراوي (أنظر الشكل رقم 04)

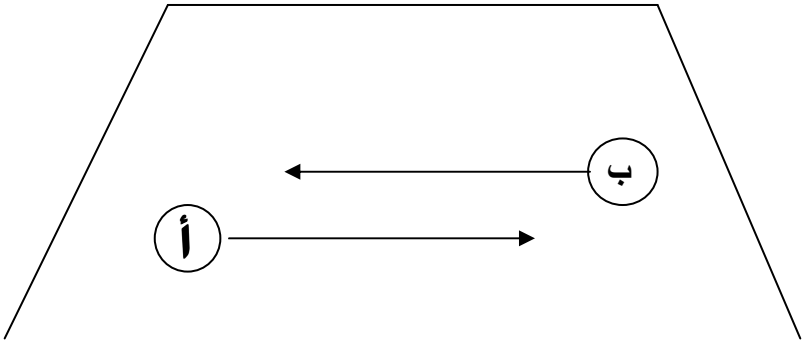
أما الحركة المضادة فهي بعكس الحركة المتوازية، تتشكل بممثلين يسيران في اتجاهين متضادين إما واحد نحو الآخر أو متباعدان عن بعضهما وبنفس السرعة تقريبا ، ويعتمد عليها المخرجون لتبيان التعارض أو الاتفاق، ففي الأول يتم عن طريق التباعد والثاني بالتقارب، من الفرح إلى الحزن من الانتصار إلى الهزيمة .



الشكل رقم 02



الشكل رقم 03



الشكل رقم 04

أ. **خاصية الحركة** spécificité du mouvement :

ذكرنا سابقا أن الحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر ، وبهذا فهي تغير في المكان، ويعني ذلك تغير في الشكل والحالة، فالحركة لها القدرة على جذب انتباه المشاهد أثناء العرض ليلاحظها المشاهد على الفور، ويوليها اهتمامه في عملية التلقي، فالعين أكثر من الأذن تأثرا واستقبالا للمؤثرات.

إن حركة جسم الممثل على الخشبة هي التي تخلق فضاءات جديدة للمكان وتحدد الزمان لأنها تتم في فترة معينة من زمن المسرحية. لهذا السبب يجب على المخرج أن يكون يقظا دائما ويحافظ على عدم شرود ذهن المشاهدين بواسطة حركة أو تحريك أحد الممثلين بطريقة غير مصممة أو غير مرغوب فيها، كما أن الحركة في قوتها وضعفها تتحدد إلى حد كبير بالمدلولات العاطفية الموجودة داخل النص من خلال حوارات الشخصيات وآثارها على المشاهدين.

أ)الحركات القوية:

تشمل الحركات القوية تلك التي تحدث من منطقة ضعيفة (أعلى المنصة) إلى منطقة قوية (أسفل المنصة) أو التي تحدث في اتجاه المشاهد ، أو النهوض من الأرض أو مقعد، أو الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى، وهنا يعتمد المخرجون على سرعة الإيقاع في الحركة من بطئ إلى سريع .

ب)الحركات الضعيفة:

تشمل الحركات الضعيفة تلك الحركات التي تحدث من منطقة قوية إلى منطقة ضعيفة، كأن يتحرك ممثل لوحده بعيدا عن شخص يخاطب ممثل آخر بالجلوس على مقعد، أو جلب انتباه المشاهدين عن الحوار الذي يجري أمامهم من لدن شخصيات أخرى.

وقد تشمل نفس الحركة على النوعين – القوة والضعف– من خلال الاستعانة بالحوار لتدعيم الحركتين في توضيح الرموز المشفرة للمسرحية. مثلاً السير من مقدمة المنصة إلى باب في المنطقة الخلفية، فالأثر النهائي الذي يتلقاه المشاهد قبل خروج الممثل الذي يستدير ليقول نصا مهماً سيكون أثره حتما قويا ويحدث تناقض درامي بصري، فيحول تلك الحركة الضعيفة إلى حركة قوية استعانة بالحوار.

ب. **الحركة والحوار** : يكون للحوار وللحركات مدلولات القوة والضعف ، وليس معنى هذا أن جل سطور المسرحية المؤلفة قد تكون قابلة لإنتاج الحركة وعلى المخرج تحريكها بواسطة الممثل فهو يختار الحركات التي تصاحب كلمات النص المنطوق[11] وفق منطق " لا حركة دون مبرر" بل عليه أن يراعي التوافق بين الحركة والكلمة، وإلا نرى النشاز من خلال حركات تقول شيئاً وكلمات تقول شيء أخر، وكقاعدة، يجب أن يصاحب النص القوي الحركة القوية فمثلا " جملة " لن أغادر إطلاقا هذا البيت " من الجلي أن هذا الحوار قوي لابد أن تصاحبه حركة قوية كي نفسره ونترجم معناه، و يمكن للمخرج أن يضعف حواراً قوياً بالحركة، كأن يصاحب نفس الجملة بحركة ضعيفة فيقلب معناها إذا أراد ذلك في رؤيته الإخراجية. لذا من الواجب أن يتأكد المخرج من أن سطور المسرحية تنطبق بما يقصده المؤلف منها وأن أي حركة يضيفها المخرج تقوي أو تضعف كلمات النص.

ج. **التكلم والتحرك** le parler et le mouvement

قد لا تكون الأفعال والعواطف واضحة دائما في نص المؤلف، وقد تبدو أحيانا متناقضة مع الدلالات الظاهرية للحوار، والقاعدة العامة هي أن كل حركة فوق الركح لا يقوم بها إلا الممثل الذي يتكلم، يتحرك تبعا لسطور النص ولا يتحرك تبعا لممثل آخر، وبطبيعة الحال فإن تحرك شخص آخر غير المتكلم سيعمل على شرود ذهن المتفرج أثناء عملية التلقي- إلا إذا أراد المخرج ذلك - ورغم هذا فلا يعني أن الممثل يجب ألا يتحرك إلا عندما تتكلم سطوره، وأن الممثل لا يتحرك إلا وهو يتكلم ، سيكون أفضل لو تحرك قبل الكلام أو بعده، فمثلا حينما يقول "مات ليوس" في مسرحية " أوديب" " لسوفكليس" دون أن يقوم بحركة تمهيدية له فمن المحتمل جدا أن تضيع حرارة هذا الموقف وهذه الجملة لأنها بالضرورة تفرض حركة تعاطف أو عكسها ، كما يمكن استعمال الحركة قبل الكلام لتأكيد الموقف الدرامي ذي الأهمية الخاصة ونأخذ على سبيل المثال مشهد من مسرحية أنتقون * في مشهدها مع شخصية كريون حينما تقول انتفون " السعادة يالها من كلمة فارغة" فإذا خطت الممثلة خطوتين إلى الإمام قبل التكلم ، ضاعفت من قوة هذه الجملة وأعطتها معاني أخرى .

كذلك الحركة بعد النطق بكلمات الحوار، يمكن أن تكون نافعة فيمكن استعمالها لكسر الحالة التي سببتها تلك الكلمات "أظن انك قد تصرفت تصرفا سيئا " فإذا تبعت هذه الجملة حركة سير إلى الإمام ،

فقد يجعل لهذا الكلام فترة انتظار، ويهيئ الجو لأي تطور جديد في المشهد، كذلك تستطيع الحركة بعد الكلام أن تكمل فكرة اقترحتها الجملة السابقة لها ، فمثلا جملة " هذه هي النتيجة التي أردتها من فعلك" فيقضى المنطق بأن يتبع هذه الجملة، أن يستدير المتكلم ويسير في الاتجاه المعاكس وستكون الحركة أكثر تأثير بعد الكلام منها بعده .

5ـ التوازن : l'équilibre

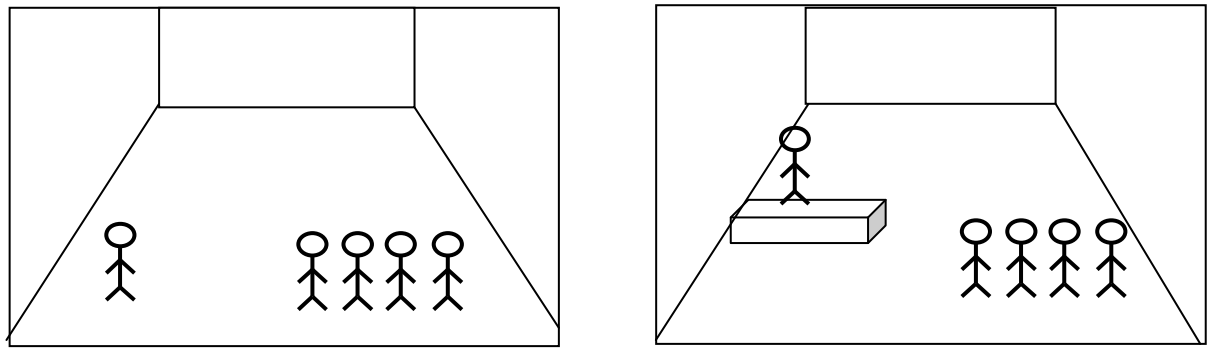
في المسرح، يعتمد التوازن على نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج بواسطة تنظيمه للكتل على أساس طبيعية الأشياء التي يضعها داخل الفضاء المسرحي من ألوان، وأضواء، وحتى أجسام الممثلين، فنظام الموازنة لهذه الكتل والألوان على السطوح أمر ضروري لحل الكثير من معضلات العرض المسرحي لأنه يساعد في عملية جذب انتباه المتلقي حين تبنى علاقة توازن يقبلها العقل وتستلطفها العين ، فالتنويع في الأحجام يخلق شعورا لدى المتلقي يجعله يعرف قيمة الفراغ والمسافة والمساحة والعمق والتباعد بين كل العناصر المكونة للصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي .

إن التوازن من جهة نظر المتفرجين مسألة وزن ضد وزن آخر ، فعندما تستعمل المنصة بأكملها ، يميل المشاهد إلى تقسيمها إلى نصفين في جانبها المادي أو أن يتعاطف مع إحدى الشخصيات و يوازن مع شخصيات أخرى ويتابع كل حركتها على الركح و يتربص حركات الشخصيات الأخرى كي يعيش نوعاً من المتعة الذاتية، وإذا لم يتحقق هذا التوازن ، فمن المحتمل أن يقلق المشاهد في عملية تلقيه للعرض، فالتوازن يجمع بين القدرة التخيلية للمتلقي وقدرة المخرج في استخدامه لمجموع التقنيات والأجسام الموظفة في العمل المسرحي ككل "إذ لا تستطيع عيون المشاهدين أن تشمل المسرح كله ، بل تركز على التشكيلات وتنتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها " [12].

وتأسيسا لما تقدم فإن عملية خلق التوازن على خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات التي تشغل الفضاء المسرحي، فهي توازن نفسها بنفسها أي " إحداث تساوي في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار "[13].

إن الهدف من أي تشكيل حركي (ميزنسين) هو إتاحة فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن الأشكال، من ديكورات وأنوار وحتى الشخصيات وكذا الأبعاد التي قرر المخرج توظيفها و التعامل معها ، سواء كانت تلك الأشكال متضمنة لكل الحركات التي تتطلبها الميزنسين في تنظيمها، أو الاعتماد على التنسيق بين عنصر الإيقاع وعنصر التوازن ، فالتمثيل مثلا " يشترط توازن ما بين الممثل ومابين جسده داخل إيقاع منتظم وحركة كل الأعضاء، فإذا اختل التوازن يضيع بذلك الإيقاع فيميل بعض من الممثلين إلى إطلاق حرية كاملة للجسد في حركة غير محددة بغية الانتشار في المكان (الفضاء المسرحي) مما يؤدي إلى الإفراط في حرية التعبير تنعكس على حيوية المشهد الحقيقية فتعطي نتائج عكسية تؤثر في ديناميكية التشكيل الحركي ، ونلتمس ذلك مثلا في التشكيلات الحركية التي تظهر جموع الناس في ساحات عمومية فأي حركة زائدة من لدن ممثل تؤثر في التنسيق العام للتشكيل الحركي الذي يريده المخرج .

وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك ، فليس من الضروري أن يحبذ المشاهدون التوازن فوق الركح (التوازن الطبيعي) إطلاقا، بل يرغبون كل الرغبة في قبول ما يعرف باسم التوازن الفني وهذا النوع يستعمله الكثير من المخرجين ، وتوازن الجمال الفني ، إلى حد كبير ، هو توازن تأكيدي أي موازنة شخص مؤكد أمام شخص مؤكد آخر ، أو مجموعة من الأشخاص (ينظر المخطط رقم 01 و02).



التوازن من خلال جموع الممثلين بممثل واحد من الجهة المقابلة

ومهما تكن طريقة الحصول على التوازن ، يجب أن تكون على غرار صورة المنصة كلما استعملت المنصة بأكملها، أو استعمل الجزء الأكبر منها، ومن المفروض أن يكون منظر المنصة نفسه متوازنا وإلا

اضطر المخرج إلى الاستعانة بالتقنيات الأخرى كالإنارة والديكورات لتعويض عدم التوازن في تكوين الصورة المسرحية .

وبتطور الفنون المرافقة لفن الإخراج، لاسيما فن التصوير صار التوجه العام لجل المخرجين نحو التصوير والرسم في تنشيط فضاءاتهم المسرحية فصار التوازن ظاهراً حيث استخدموا كل أنواع التوازن في الشكل والملمس واللون من خلال إطارات رسمت عليها أشكال متوازنة بألوان متعددة يكون لها وزن بصري متساو حتى لو كانت الأشكال متفاوتة في ترتيبها.

إن التشكيل الحركي يتأثر بشكل فاعل لعضوية الممثل في إرساء و نسج جل تعبيراته الحية والمتوازنة حركياً و شعورياً يمنح بذلك للإخراج روحاً متوازنة مع عناصر العرض الأخرى لتحقيق الهدف الأعلى للعرض المسرحي المتكامل.

6 ـ **الفضاء المسرحي**: يحتاج أي نص مسرحي إلى فضاء درامي يتحقق بداخله بواسطة العلاقات الجسدية المادية وغير المادية بين الشخصيات المسرحية، لتحقيق نشاط إنساني يستند في أساسه ومرجعيته إلى هذا النص فلا تتحدد هذه العلاقات الجسدية ولا تُحقق فاعليتها إلا في حال اكتسابها قدرة على تأويل ما يدور في الفضاء من إشارات وعلامات يمنحها لها الإخراج المسرحي بواسطة الحركة، والإيماءة و توازن الصور المسرحية المعبرة التي تلخص وتختزل بواسطة الإخراج مجمل مكونات هذا النشاط عن طريق الاستخدام الأمثل لهذا الفضاء المسرحي.

ومن أهم عناصر الفضاء التي تشترك في بناء الإخراج المسرحي والضرورية لتكوينه وبلورته نجد الأماكن؛ فقد تكون متسعة أو ضيقة مغلقة أو مفتوحة تم تأتي الشخصيات بوصفها صيغة لاستثمار الفضاء من ناحية العدد والطبيعة والوظيفة، ثم تسهم بدورها في تكوين أهم عنصر الذي يتشكل من منظومة الإشارات و إيماءات حركات الممثل و يعلل ذلك بيتر بروك على أن المسرح "فضاء فارغ" في المقام الأول " [1]

يستخدم المخرج الفضاء في أنواع وأنماط تسمى بالمسافات وهي تؤدي إلى ملء الفضاء حسب الوضعية المسرحية فنجد، المسافة الحميمية وتمتد من التماس الحقيقي لبشرة من ممثل إلى آخر وهي مسافة الالتحام الفيزيائي وتستخدم في مشاهد الحب والرقة والعلاقات العائلية .

أما المسافة الثانية تسمى بالشخصية وتمتد من ممثل إلى آخر يفصلهما متر أو نصفه وتستخدم في العلاقات الشخصية، كالأصدقاء والشخصيات التي تتفق على نفس الفعل في المسرحية.

تم تأتي المسافة الاجتماعية وتمتد من متر إلى أربعة أمتار وهي معدة عادة للأعمال غير الشخصية و التجمعات الاجتماعية العابرة في مقهى أو في سوق مثلاً.

تبقى هذه التقسيمات تقريبية عند اشتغالها في الفضاء المسرحي، حيث تختلف طبيعة التعامل معها من ثقافة إلى أخرى أو حتى من جنس مسرحي إلى آخر أو حسب الطبيعة النفسية والاجتماعية لكل فئة من البشر .

إن تقسيم الفضاء يرتكز عموما على طبيعة الميزنسين في رسم جل التشكيلات الحركية لأي مخرج مسرحي، فهو يُبنى عموما بطبيعة الشخصيات ووظائفها ومرجعياتها الجغرافية والاجتماعية .

إن التشكيل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي يساعد العين (المتلقي) على ربط العلاقات ونقاط البؤر وتأجج الصراع الذي يعد بمثابة القلب النابض للدراما الذي يعد مصدره الأساسي الفعل المسرحي داخل الفضاء أي الفعل الفيزيائي بمعنى فعل يتم في الفضاء آنيا ويكون تواصلياً مع المتلقي في نفس المكان " الهنا –الآن–نحن" أنه مستمر وديناميكي واللحظة فيه لا تكون قابلة للتكرار على عكس الفعل السينمائي، لأنه يتحرك دوما في فضاء الآن، فالميزنسين يصور سلوك البشر بارتباطها بالهدف الأسمى داخل هذا الفضاء الذي يأتي من النص حتما.

المحور الثاني:

إدارة الممثل

تكتب المسرحيات أصلا لتمثل ويراها الجمهور سواء كانت تنهض على حوار ثنائي يتبادله ممثلان أم كانت إيمائية صامتة (الميم – البانتوميم) ، فالممثل هو الأداة الرئيسية لتبليغ ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي و المخرج من رؤى وأفكار وانفعالات إلى الجمهور.

تتمثل وظيفة الممثل في خلق على الركح شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأفعالها، والمخرج هو المسؤول عن وضعه داخل هذا الإطار(الفضاء) ، في كل لحظة من لحظات العرض ، وأن يجعله مرئيا للمشاهد وبصورة واضحة عند أدائه لسطور النص أو حتى عندما يعبر في صمت منصة المسرح أو أن يُعبر دون كلام عن عاطفة أو رد فعل.

لقد كان هدف فن التمثيل وما يزال إعادة خلق الشخصية المسرحية " وقبل أن يأخذ المخرج دوره الأساسي في العمل المسرحي كان الممثل يعمل بنفسه على إعداد شخصية دوره، ولكن بمجئ الإخراج الحديث عُهد للمخرج مهمة إعادة الخلق " [14] أي مساعدة الممثل في تلك العملية الإبداعية .

نظرا لخطورة دور الممثل وحساسيته ، فقد مارسه كتاب مسرحيون كبار أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير في تمثيل أدوار شخصياتهم، وكثيرا ما يؤلف بعض الكتاب مسرحياتهم للممثلين معينين معروفين بقدرات معينة ، فيعمل هؤلاء الكتاب على إبداع شخصياتهم المسرحية وفقا لمعرفتهم المسبقة بالممثلين وتكون سعادة هؤلاء الكتاب تبلغ ذروتها عندما يقوم ممثلون من طراز رفيع بأداء أدوار المسرحية أمام الجمهور، ويكون العكس حينما توزع الأدوار على ممثلين بطريقة خاطئة أو ممثلين غير أكفاء في تقمص أدوارهم وخلق الحياة الطبيعية على خشبة المسرح وبعث المشاعر الإنسانية الصادقة، لذا من الضروري أن نعرف عملية مهمة في تركيب و بناء الإخراج المسرحي الجيد المتمثلة في كيفية اختيار الممثلين.

1ـ التوزيع:

يقوم المخرج وفقا لمعطيات النص باختيار الممثلين المناسبين لشخصيات المسرحية على أساس قدرتهم التمثيلية وتطابق بعض الصفات مع صفات الشخصية وعلى أساس مرونة الممثل في جسمه وصوته ومقدار ذكائه ورهافة حسه وقد يتم ذلك عن طريق الاختيار * أو المقابلة والمعرفة الشخصية .

ينفرد المسرح بالاستعانة بالإنسان باعتباره خامة أساسية في تصميم العرض المسرحي فنيا، وتجد هذه الخامة فعاليتها في جماليات التعبير الجسدي والصوتي، لأن حركة وتشكيل الجسد في الفراغ هو مزج جدلي بين التشكيل في الزمن والتشكيل في الفراغ. فقد تروي حركة الممثل في تشكلها في الفضاء حكاية وهذه الحكاية تتطور في تسلسل ما، لذا يولي الكثير من المخرجين اهتماما كبيرا بجسد الممثل لأنه يمثل نقطة بداية يفتح من خلالها المخرج آفاقاً رحبة للبحث عن أساليب جديدة تغوص في ثنائية النص والعرض تجعل المشاهدين أكثر تركيزاً في ما يقدم أمامهم.

ولكي يكون هذا التعبير الجسدي صادقا وصحيحا يجب أن ينطلق من الإحساس بالأشياء التي تحيط به ماديا (ديكورات- إكسسوارات – إنارة) وفكريا (أبعاد النص – أبعاد الشخصيات – العلاقات فيما بينها والبعد الفكري للمسرحية) .

إن التعبير على منصة المسرح ينطلق دائما من فهم المخرج لفكرته الإخراجية ومن هنا تمكين الممثل من أن يعيش الشخصية ، وأن لا يمثل نفسه "ودون أن يقلد المخرج بل يذهب إلى تصوير الشخصية في صفاتها وطبائعها وعلاقتها على حسب رؤية ستانيسلافسكي" [15].

أما المعارضون لستانيسلافسكي مثل " كريج" و" راينهارت" و" ميرهولد" فقد كانت معاملتهم للممثل، على أنه أشبه بالدمية أو أداة بيدهم، يحركوها ويوجهوها حسب إرادتهم وسار " برتولد بريخت " على نفس هذا المنهج[16].

وإذا كان بعض المخرجون المحدثين يعتبرون الممثل هو العنصر الأساسي داخل اللعبة المسرحية ومن بينهم (جاك كوبو) [*] الذي اعتبر الممثل "بمثابة الحضور المعاصر للمؤلف كما أن جيرزي كرتوفسكي نادى

بالمسرح الفقير الخالي من كل الإضافات الطارئة على الممثل فكان في مسرحه بمثابة جوهر العرض المسرحي، قد يمكن التخلي عن كل مكونات و تقنيات العرض المسرحي الأخرى إلا الممثل " الإنسان".

لقد تطرق بعض المخرجين المعاصرين في الاستعانة بمنهج ستان سلافسكي إذ سمحوا في أعمالهم المسرحية بحرية مطلقة للممثل لكي يكتشف أغوار الشخصية المسرحية وطرق التعبير عن صفاتها من خلال الحركة والتصرف على الركح ، وقد أوقعهم ذلك في الكثير من الأخطاء، إذ إنَ الممثل الذي يفهم دوره ويعيشه بواسطة ذكائه ومن خلال قربه من ثقافة مجتمعه، يكتشف لا محالة حقيقة الدور ومكنونات الشخصية الداخلية، ليصير عمله على الركح أكثر صدق من ذلك الممثل الذي يُسير من طرف المخرج كالدمية، صحيح أيضا أن الممثل لا يرى نفسه وهو يؤدي الدور على المسرح كما يراه المخرج، كما أنه لا يستطيع أن يدرك إلى أي مدى استطاع الوصول إلى أبعاد الشخصية والدور الذي يمثله.

تشمل علاقة المخرج بالممثل مجموعة من الخطوات، أثناء تركيب العرض المسرحي انطلاقا من اختيار الممثلين حتى مرحلة بداية العروض مرورا بإجراء التمارين والبروفات وتنفيذ الرؤية الإخراجية لأي نص مسرحي .

على المخرج أن يستخدم خيال الممثل وإمكاناته الجسمانية والصوتية من أجل الوصول إلى التشخيص الصحيح كما هو معاش في ذهن المؤلف ورؤية المخرج، وعلى هذا الأساس يتحدد عمل المخرج مع الممثل على ثلاثة مستويات .

1**–المستوى الأول:** يتعلق بالجانب البصري وبمظهر الممثل ومقدار ملاءمته لمظهر الشخصية (الأبعاد الفيزيولوجية والطبيعية للشخصية) وموضع هذا الممثل من المفردات المحيطة به داخل الفضاء، وهل يتفق مع الفعل الذي تقوم به الشخصية والحدث الذي تعيشه مع مجموع لشخصيات الأخرى، ويتعلق الجانب البصري بالأزياء والماكياج و الألوان في تهيئة الحركة والكشف عن أبعادها وانسجامها مع الألوان المستخدمة في الإنارة في تعبيرها عن الفكرة المراد توصيلها إلى المشاهد.

2–المستوى الثاني: يتعلق بالجانب السمعي للممثل في أصواته وطريقة كلامه وهل يتلاءم ذلك مع صفات الشخصية المراد أدائها في تغيرات الإيقاع سواء بالتوافق أم بالتضاد مع دوافع الفعل و كذا في الخروج

من تلوين أحادي للنص حتى لا يقع الملل، ويقوم المخرج بتقديم كل المعونة للممثل للوصول إلى الهدف المرجو .

3- المستوى الثالث :يتعلق بالجانب الحركي للممثل في إيماءاته في تلاؤمها مع أبعاد الشخصية ودوافعها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى التي يلتقي بها، وتصحيح إيقاع الحركة مع تلك الأبعاد والعلاقات .

تقودنا هذه المستويات إلى أن عمل الممثل في الميزانسين إنما هو ترويض للخيال وتوجيهه ضمن متطلبات محتوى المشهد أو العرض المسرحي ككل، بروحه وبمرونة جسمه في خلق تشكيلات داخلية وخارجية، لأن كلمات المؤلف ورؤية المخرج تعتبر بمثابة المحفز على دخول الممثل أعماق الشخصية، التي يراد تمثيلها من خلال المزاوجة بين علامات جسدية وصوتية، تحقق لا محالة منظومة جمالية للعرض المسرحي ككل. هذه المحفزات تأتي عن طريق التدريب والرغبة في تحويل هذه الطاقات إلى متعة بصرية جميلة، ويتحدد ذلك بأنواع متعددة للتمثيل لكسب حرفية اللازمة لبناء صورة مقنعة لشخصية الدور فتكسبه بذلك مهارة عالية في خلق تجربة فريدة في فن الممثل.

2 ـ **التمثيل الاستغلالي**: يهدف هذا النوع من التمثيل إلى استغلال صوت الممثل وشخصيته وجماله الجسدي، أو أحد المظاهر الجذابة بنوع خاص، ليس لإبراز ملامح الشخصية التي يصورها فحسب، بل لمجرد جذب الانتباه المثمر لوجه الممثل أو شكله أو صوته أو شخصيته.

نلتقي كثيراً بهذا النوع من التمثيل في فن السينما والتلفزة حيث يهتم بإبراز وتوجيه انتباه المتلقي على ما يريده المخرج والتأكيد عليه*، دون اعتبار إلى مطابقة هذه الفيزيولوجيا أو مناسبتها لأبعاد الشخصية المراد تمثيلها، والحقيقة أن هناك مجموعة من المخرجين المحدثين يميلون إلى هذا النوع من التمثيل، لجذب المشاهد ولأنه يميل ويعجب بهذا النوع من التمثيل، فالفتاة الحسناء والشاب ذو الصوت الرنان لهما صفة الإقناع والتواصل مع الملتقي في جانبه النفسي.

3ـ **التمثيل الآلي أو الميكانيكي** Interprétation mécanique: يتأسس هذا النوع من التمثيل على انتقاء الانطباعات حتى تصير شبيهة بالفنية وأن الممثل الآلي ليبذل جهدا كبيرا في دراسة وتحليل دوره،

ليكتشف بالضبط ما تحس به الشخصية في أية لحظة معينة، لكن بدلا من إعادة خلق هذا الإحساس فنيا في داخل نفسه، فإن الممثل يكتفي بالبحث عن أصناف الانطباعات التي اكتسبها في تجربته الحياتية*، إلى أن يعثر على هذا الفعل أو الحركة العاطفية المناسبة أو النغمة المماثلة التي تنقل إلى المشاهد هذا الإحساس، فمثلا يأخذ في حركة الذهاب والمجيء ليعبر عن القلق أو أن يضع يده على جبينه ليعبر عن الخوف وعادة ما تكون هذه الانطباعات خالية من حمل أي إقناع حقيقي للمشاهد، ونتيجة لذلك لا تستطيع اثارة المشاهد عاطفيا بل عليه " توظيف جميع طاقته التخيلية والحركية والحسية، فالنص المسرحي يحتاج دائما لخلق عالم ذهني وحسي للشخصية، من خلال عملية تثقيف بناء الشخصية L'intellectualisation من خلال العمل الفني لا من مجرد إعادة صناعة الانطباعات "[17] الخالية من أي انفعال يحتاج إلى صنعة فنية .

4ـ **التمثيل التمثيلي**: يصل هذا النوع من التمثيل في أوج صورته إلى الفن الأصيل، فيسلك الممثل طريقاً شاقاً للوصول بالشخصية التي يمثلها إلى حد " الكمال" ولا يدخر أي جهد في الحصول على الحركات العاطفية الصحيحة، والانفعالات الكاملة. وهذا العمل التمثيلي النقي الذي يهتم بأدق التفاصيل حتى يصير هذا النوع من التمثيل يصبو إلى درجة عالية في تقمص شخصية الدور .

يتطلب هذا النوع من التمثيل دراسة شاملة وعميقة لكل جزئية في الشخصية والبحث عن كل دقيق من أدق الإحساسات، فيقوم "الممثل بتركيب كل جزئيات الشخصية التي درسها حتى يكاد يصل بالتمثيل إلى الحقيقة الواقعية، وكأنه هو الشخصية حيث يضعها في حيز الوجود"[18]، ثم ينتقي بعضا قليلا من الحركات العاطفية المعبرة الذاتية، تكون مثلاً في طريقة المشي أو في طريقة الشرب أو بطريقة غير عادية في النطق لكلمات معينة، فيعتاد الممثل على عواطف خاصة بالشخصية، فينتج لا محالة وبدقة مؤثرة صفات الشخصية التي أرادها المؤلف والمخرج معا " ويقوم بإدخالنا في عوالم روحية من خلال الملاحظة، وتخزين المعلومة، وتحليلها واستنباط المواقف الحياتية ثم يجمعها ويذهب بنا إلى اختراع وخلق الشخصية المسرحية "[19] أو بشكل أكثر دقة ما تريده الشخصية وما تنوي أن تفعله والتي يسميها ستانيسلافسكي بلاشعور الشخصية المسرحية.

حينما يكتمل عمل الممثل في بناء شخصية دوره أثناء مرحلة البروفات، يتراجع التمثيل التمثيلي، فيفصل نفسه عن شخصية دوره عاطفيا، و يصير يتعامل مع الشخصية كفنان مبتكر، إذ كلما طلب منه

أن يجسد تلك الشخصية المسرحية يمد يده إلى الصورة التي ابتكرها في دهنه، كما لو كانت ثوبا معلقا على مشجب، فيأخذها ويتقمصها ثم يعرضها أمام الجمهور بجميع تفاصيلها، هدفه في ذلك إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، ورغبة منه في التناغم مع ذواتهم، سواء في الأهداف أو القيم التي يسعى لبلورتها، بحيث أن ذاته الفنية لا تتحقق إلا من خلال ذوات الآخرين الانفعالية، ومهمته لا تقتصر على التوصيل و التبليغ فقط، بل تشتمل التفسير أيضا من خلال أسلوب إيماءاته وحركاته الجسدية ونبراته و إيقاعه الصوتي، وهو أسلوب محكوم بالإطار العام للعرض والرؤية الإخراجية، " إن الجمهور في هذه العملية يلعب دور المتلقي المباشر بالنسبة للممثل، وإن الخطاب في مجمله وإن جاء على لسان الشخصية فإنه موجه لهم "[20] وهذا يعود إلى أن عمل الممثل إنما هو ترويض للخيال وتوجيهه ضمن متطلبات العرض التابعة له من نص المخرج والمؤلف في نفس الوقت .

5ـ التمثيل والمعايشة

يتضمن هذا النمط من التمثيل كل الأشياء التي يضفيها الممثل على التمثيل التمثيلي، فهو يشمل الإحساس الحقيقي في كل مرة يمثل فيها الدور، فهو يكرس نفس العناية والدراسة الفائقتين لتكوين بناء الدور، بإضافة إلى شعور الممثل أثناء تكوين شخصية دوره بحقيقته العاطفية التي تشعر بها الشخصية التي يمثلها في كل مرة يقوم فيها بأداء الدور فإذا أحست الشخصية مثلا " بعاطفة الغضب، فإن الممثل نفسه يشعر هو أيضا بنفس العاطفة، وبالطبع بنفس الشدة تقريبا، فهذه العاطفة مشابهة لها جدا، فيعيد الممثل معايشة الشخصية بجميع مواصفاتها، ويستطيع أن ينقل للمشاهدين في كل مرة يصعد فيها على المنصة نفس الشعور تقريبا أو إحساسا عاليا حتى يثير فيهم استجابة عاطفية أقوى " ويكشف عن سلوك الشخصيات، ويظهر من خلال العرض المسرحي الهدف الأعلى والفعل الداخلي للنص "[21] .

هذا النمط تبعاً "لستانيسلافسكي Stanislavski" هو النمط النموذجي للتمثيل والذي يجب على جميع الممثلين أن يحاولوا الوصول إليه، وبالطبع هذا النوع من التمثيل يعيشه أغلب الممثلين في لحظات عابرة من العرض المسرحي لأنه يعتمد على درجة عالية من التركيز، فيشعرون فجأة بنفس العاطفة التي تشعر بها الشخصية التي يمثلونها فينجحون في نقلها إلى المشاهد .

ولكي يساعد ستانيسلافسكي الممثل الذي يعمل بحق في الحصول على الأمانة والإخلاص في تمثيله، وضع كتابين مهمين هما " ممثل يستعد " un acteur se prépare" و "بناء الشخصية " " Construction du caractère " يهتم هذان الكتابان بنوع خاص، بشرح الحرفية اللازمة للحصول على الكفاءة في نمط معايشة الدور وأنماط التمثيل*، (التمثيل الاستغلالي- التمثيل الآلي- التمثيل التمثيلي –المعايشة..) وعُرف بأنها الطريقة la méthode في جميع أنحاء العالم والتي صارت أكثر نفعا للممثلين في العصر الحديث من أية نظرية أخرى ، فعلى الأقل ، أجبرتهم على دراسة ونقد وظيفتهم في المسرح كفنانين يحاولون اكتشاف سبب وجودهم على المنصة، وماذا ينتظر منهم بالضبط، وكيف يمكنهم القيام بمسؤوليتهم على خير وجه من خلال عملية معايشة الشخصية وعملية التقمص الحقيقي التي تنسج علاقة إيجابية مع المتلقي المسرحي.

ـ التشكيل الحركي: إن مهمة الممثل الأساسية تتمثل في تأدية ما يكتبه المؤلف المسرحي، من خلال إرشاداته "فهي التي تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي" [22] وتوجيهاته سواء على جبهتي الحوار أو الحركة، و يعتبر بمثابة الواجهة المركزية للعمل المسرحي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقاً، لأن المسرحيات تكتب أصلاً لتمثل و يستمتع بها الجمهور، وهو أداة المؤلف و المخرج في نفس الوقت لتوصيل ما يدور في ذهنهما من معاني و أفكار، ورؤى، وانفعالات إلى الجمهور، و تجلى مسئولية الممثل في توصيل هذا الزخم دون إخلال بهذه المسئولية.

ونظراً لحساسية وصعوبة دور الممثل، وجب على مخرج المسرحية أن يضع تصميماً محكماً للتشكيل الحركي، يتماشى و أفكاره المسرحية حتى لا يقع النشاز، لأن للتشكيل الحركي وظائف متعددة ومتسعة ويؤكد "أوسكار ريمز بقوله: " ...يتجلى فهم المخرج للعمل الدرامي، وقدرته على تحليل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات، وكشف صراعها، بشكل نهائي في التشكيل الحركي للعرض المسرحي، ففيه يبرز عمق فهم المسرحية و تفسيرها و السعي إلى تشكيل حركي معين، تمليه طبيعة العمل " [23].

يحتل التشكيل الحركي أهم مرتبة في أساليب و مناهج التعبير لدى المخرج، إذ يعد بمثابة لغته الأكثر فهماً و عمقاً من الوسائل الأخرى كالديكور و الإضاءة و الملابس والماكياج وهو"كيفية توزيع المخرج للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي" [24]، يبدو هذا التعريف قاصراً أمام ما وصل إليه فن الإخراج حالياً فحسب، بل يشمل كل الحركات والانفعالات

والأصوات و الإشارات التي تصدر عن الممثلين في اندماجهم بالعناصر الأخرى للعرض المسرحي، و يرى "أدولف أبيا" أن التشكيل الحركي هو : هو فن إسقاط داخل الفضاء ما لم يستطع الكاتب المسرحي أن يسقطه في حيز الزمن" [25] وبهذا يعد التشكيل الحركي بمثابة شحن الفضاء ككل عن طريق المفردات والحركات و حتى عن طريق الصمت، لإثرائه، و يصير بذلك مصدراً للفرجة والتتبع من قبل الجمهور.

كما يعد التشكيل الحركي البوصلة التي تساهم في منح المخرج السبيل الأسلم لتوضيح رؤيته الإخراجية والتي بدورها تساهم في بلورة فهم و تتبع سير الحدث وصراع الشخصيات فيما بينها لدى المشاهد. إذن هو تعبير بصري يدعم النص المنطوق، و يحدد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوف خشبة المسرح بطريقة تساهم في إبراز الرؤية الهامة للنص والعرض.

قد يكون من الصعب البحث عن تعريف جامع لمفهوم التشكيل الحركي "فقد يسمع من المخرجين الممارسين على الأقل ثلاثة أوصاف لعملهم(لقد وضعت اليوم التشكيلات الحركية للفصل الأول) و يقول أخر(لقد خططت) و يضيف ثالث(أخيراً أنهيت)" [26] و رغم اختلاف هذه الأفعال إلا أن المضمون واحد، فمع مرور الزمن وبالفعل، فرض التشكيل نفسه كفن مستقل و أضطر النقاد و المخرجون إلى إبراز معالمه، إذ تعرف الموسوعة السوفيتية لعام 1937 التشكيل الحركي على أنه ": توزيع الأدوار على الممثلين في لحظة من لحظات عمل المخرج التي تسجل وضع الشخصيات المسرحية على مدى العرض كله " [27].

يعد هذا التعريف غير دقيق و غير كاف، حيث إنه يخلط بين وظيفتين في عملية الإخراج المسرحي الأولى: فكرة توزيع الأدوار و التي أراها أنها سابقة لعملية تسطير الحركات – المعالجة الإخراجية- ففي المسارح الحديثة يسند هذا الدور إلى شخص يتولى اختيار الممثلين و تعد وظيفته مهمة جداً (The Casting) إذ عليه أن يكون ملماً بأبعاد الشخصيات و ذا معرفة مسبقة للخطوط العريضة للرؤية الإخراجية التي وضعها المخرج، و إذا عدنا إلى القاموس الموسوعي الصادر عام 1954 نجد أن مفهوم التشكيل الحركي قد تبلور عن سابقه، بتعريف أكثر دقة، مفاده " التشكيل الحركي هو توزيع الممثلين على خشبة المسرح في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي، ويعبر عن أفعال الشخصيات ومنطق سلوكها الذي ينشأ في صيرورة الفعل و عن العلاقات النفسية، و الصدام والصراع في السيل الذي لا ينقطع من التشكيلات الحركية التي تحل كل منها مكان الأخرى" [28].

من هذا المنطلق نكشف أن لغة التشكيل الحركي دون جسم الممثل لن يكون لها أي معنى ضمن إطار العرض المسرحي، فجسم الممثل هو الركيزة الأساسية، لإرساء مخططات التشكيل الحركي.

أما الثانية والتي تخص رسم حركة الممثلين فوق المنصة، هي بمثابة الهيكل التشكيلي لأي رؤية إخراجية فيمكن في أي لحظة من لحظات البروفات تغير حركة أو وضعية لا تناسب الممثل في فضاء التمثيل، لذا يقوم الكثير من المخرجين بتغيرات أثناء البروفة للوصول إلى التشكيل الذي يكون بمثابة الرؤية الإخراجية.

قائمة المصادر والمراجع

---

[1] ينظر: أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987، ص 16.

[2] ينظر : شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، منشورات ملتقى الفكر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مصر، 2002 ص 411 .

[3] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 199.

[4] ينظر، وليم شكسبير، مسرحية عطيل، السلسلة الأدبية أنيس، تقديم أبو العيد دودو، موفم للنشر، الجزائر 2007 . ص 223.

[*] المثلث هو رسم تشكيلي لجميع التشكيلات الحركية و قد يتنوع بتغير زوياه من الأعلى إلى الأسفل من اليمين إلى اليسار أو تغير في طول أضلعه و كذا في مستوياته ينظر أوسكار ريمز –التشكيل الحركي –

[5] شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر – ط الأولى – الإسكندرية مصر 2002–ص 347.

[6].Voir : Martin Heidegger, La fin de la philosophie et la tâche de la pensée, Questions III et IV, Gallimard, Paris 1990, P56.

[*] ينظر الشكل رقم 01 الذي يحدد مناطق المنصة التسعة و لكل منها تسمية خاصة به.

[7] ينظر جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي ، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر–2000 ص 193

[8] جوليان هلتون م ن – ص 194.

[*] مخرج ألماني صاحب نظرية المسرح الملحمي، ينظر الملحق تجد فيه السيرة الفنية لهذا المخرج

[9] ينظر شكري عبد الوهاب –الإخراج المسرحي، م س، ص 329

[10] Voir Anne Ubrsfeld, L'école Du Spectateur, Lire Le Théâtre 2 Ed. Sociales 1981, P 291.

[11] – voir, Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III « le dialogue de théâtre » éditions Belin,France,1996, P :141 et 142.

[*] سفوكليس، مسرحية انتقون –ترجمة –طه حسين ، مكتبة الأداب، د ت.

[12] ينظر : جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي ، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر–2000، ص 122

[13] د.ابراهيم حمادة –معجم المصطلحات النقدية، ص 192.

[(1)] كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي،ط 1 ، بيروت لبنان، ص 88.

[14] بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي منشورات جامعة بغداد ، جمهورية العراق –وزارة التعليم العالي 1980 ص 25.

[*] عملية اختيار الممثلين سمي بالإنجليزية THE CASTING ويتم من خلالها اختيار الممثلين في شخصيات الأدوار التي تناسب كل ممثل .

[15] بنظر : تمارا سورينا – ستانيسلافسكي وبريشت– ترجمة ضيف الله مراد –منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية .

[16] Voir Bernard Dort, lecture de Brecht, Editions du Seuil - Collection "Points/Littérature" (1972)Paris France , p 58.

[(*)] جاك كوبوه من أهم المخرجين الفرنسيين الرواد الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية وقد دخل عالم المسرح من عالم الصحافي والنقد، فقد كان ناقدا وأديبا ومحررا واحد مؤسسي في (المجلة الفرنسية الجديدة) التي أسست عام 1909 .

[*] يتم توجيه انتباه المتلقي في السينما من خلال الزوم Le Zoom على منطقة أو فضاء معين أما في المسرح فيتم ذلك عبر تسليط إنارة مركزة على ممثل أو أشياء داخل الفضاء المسرحي.

[*] و يسميها ستانيسلافسكي بالذاكرة العاطفية، حيث أن الممثل يستنجد بذاكرته و الأحداث الحياتية التي مر بها ليجد من خلالها آليات جديدة تساعده على تكوين الشخصية المراد تمثيلها

[17] ينظر هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي –ترجمة : ممدوح عدوان مراجعة و تقديم علي كنعان –دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر –1988 ص120.

[18] - Voir : Sabine Chaouch, la philosophie de l'acteur, la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur , honoré champion éditeur , paris –France , 2007 , page 215.

[19] Sabine Chaouch , la philosophie de l'acteur , Op cit P 305.

[20] عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية –منشورات الاختلاف –الجزائر –ط 1-2003–ص 36.

[21] تمارا سورينا ، ستانيسلافسكي وبريشت ، م س ، ص 4

[*] التي سبق ذكرها في المباحث السابقة .

[22] .ماري إلياس – حنان قصاب، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون لبنان، بيروت، 1977، ص 22.

[23] أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق (سوريا) 1986 ، ص: 10 .

[24] م. ن، ص:12 .

[25] - Voir Patrice PAVIS, cf. op. cité, P 210

[26] – أوسكار ريمز ، م. س ،ص : 13

[27]– م ن ،ص : 12

[28] – أوسكار ريمز ، م. س ، ص 12 و 13 .