بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي

أ.د. عبود حسن المهنا
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

م.د علي عبد الحسين رحمه الحمداني
كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه

يتأسس فعل التواصل الحي بين الممثل والمتلقي ، على وفق اشتغال طاقة الممثل الأدائية المكونة من قدراته الجسدية والصوتية وكينونته الذاتية المتمثلة بقنوات التعبير الحسية . إن تلك القدرات تتميز ببث العلامات المركبة في قناة مشتركة ، تعمل كمرسل فاعل لتحقيق غاية العرض التواصلية في إيصال الرسالة الفكرية والجمالية .

وقد انطوى أداء الممثل في تشكيل قدراته الإرسالية على نمطين أدائيين مهمين ، احدهما أكد على الحرفة الخارجية للممثل والعناية بتطويرها ، والمرتبطة بالرعاية للنواحي الإلقائية والحركات والإيماءات التي تمثلها المدرسة التقديمية في التمثيل . وآخر اهتم بالحرفة الداخلية ، من أفكار وإحساسات وانفعالات ، وتمثلها الرسالة التشخيصية / الإيهامية في التمثيل ([1]) .

في ضوء ذلك التمايز ، ومن خلال المراحل التاريخية التي مر بها الأداء التمثيلي منذ عهد الإغريق ، مرورا بالتنظيرات الفكرية والجمالية ، لمخرجين من أمثال (ستانسلافسكي) الذي عني بالمبادئ السيكولوجية في الأداء و (برتولد برخت) الذي توصل إلى مستويات أداء تعددت أنساقها في العرض المسرحي ، عبر نظريته في المسرح الملحمي ، مرورا بـ(آرتو) و (كروتوفسكي) و(بيتر بروك) و (باربا) وغيرهم كثيرون ظهر التباين التنظيري والتطبيقي في فن الأداء التمثيلي .

وقد ظهر ذلك التباين في الأداء على وفق تلك الاتجاهات الفكرية والجمالية ، فضلا عن تأثر الأداء التمثيلي بالمدارس والمذاهب المسرحية التي تختلف بطبيعة الحال في رؤاها الفنية والفكرية والجمالية ، تبعا لتبني المخرجين لذلك الاتجاه أو المذهب المسرحي ، في تشكيل رؤاهم الفنية ومن ثم تقديمها في إطار نمط أدائي متميز .

من أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من جسد وصوت ، من خلال التمارين العقلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والإحساس ، وعقلنته وصولا إلى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسيد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي جسدي ونفسي يضيفان زخما وقوة إلى التعبير الأدائي والجمالي منطلقا من إتيان أفعاله العقلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن ([2]) .

إن الممثل هو التجسيد العياني الملحوظ ، لبنية الشخصية المسرحية المفترضة في شكلها الأدبي . ومن خلال مهمة الممثل الأدائية يتم ملء الفجوات الاشارية النصية إلى حالات درامية تشخيصية تتمظهر من خلال اتحاد مستويات الأداء الصوتية والجسدية وقنوات التعبير الحسية ، على وفق غنى المخيلة الجمالية للممثل ، والتي تنتج أساسا من فهم واعٍ وتصور جدلي مع البنية النصية ، ومن ثم تقديمها بمستوى أدائي معين .

وبناء على تلك المعطيات الفنية والجمالية ، التي تؤسس لعمل الممثل المسرحي ، وأدواته الأدائية الفاعلة في إقامة التواصل مع المتلقي ، فقد ظهرت الحاجة لهذه الدراسة ، ومنها تحدد عنوان البحث الحالي .

---

[1] - - ينظر : موريس فيشمان : تدريب الممثل ، ترجمة نور الدين مصطفى (القاهرة : الدار المصرية للتأليف ، د.ت) ص ٩

[2] -ينظر :اوجستو بوال : العاب الممثلين وغير الممثلين ، ترجمة الحسين علي يحيى (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧) ص ٦٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا : أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث ، في كونه دراسة علمية تفيد الممثل المسرحي من خلال التعرف على مكونات أدائه التمثيلي ، بوصفه فعلا إنسانيا ، وفنيا ، يرسل إلى المتلقي ، وفق منظومة حركية واشارية ، تحقق الهدف التواصلي مع المتلقي .

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على العناصر الأدائية الفاعلة لدى الممثل المسرحي ودورها في إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي .

أولاً : بنية الأداء التمثيلي

يعتمد الأداء التمثيلي في جوهره على إمكانيات الممثل المادية والروحية ، ومديات قدرته في توظيف تلك الإمكانيات . ومن خلال تسنم الممثل أداء شخصية مسرحية معينة ، فانه يعمد إلى توظيف مخزونه الثقافي والمعرفي (اجتماعياً –سياسياً- اقتصادياً- فنياً) للوصول الى اكتشاف محددات الشخصية الدرامية ، والتواصل معها ، من اجل تجسيدها على خشبة المسرح .ان الممثل في تجسيده لتلك الشخصية الدرامية ، لا يتعامل مع أجهزته التكوينية المختلفة كما هو في الحياة الواقعية ، بل هو ينتجها فنياً لتقوم بخدمة كل ما هو مسموع ومرئي على خشبة المسرح ، لإظهار الصورة السمعية والبصرية بكل مكوناتها التركيبية . فمن المعروف ان من تعريفات الأداء التمثيلي ، هي المشاركة ، أو الهدف الى التواصل مع المتلقي عن طريق إرسال فعل ، أو صورة فعل ، أو حالة إنسانية ، أو غيرها من الممارسات التي تقتضي المشاركة الفاعلة بين طرفين ([1]) . وهذه الرسالة يدخل في تركيبها مجموعة من الشفرات الدلالية ، وصولاً الى معنىً يستقبله المتلقي ، مع الأخذ بعين الاعتبار موقفه الفكري والفلسفي ، بل مراعاة مرجعياته الفنية والجمالية " فالعمل الفني ليس انعكاساً للواقع ، أي ليس وثيقة تاريخية ، أو اجتماعية ، وليس تعبيراً عن ذاتية الفنان ، بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي ، وعلى وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني من حتمية أحادية التأويل ، عبر إقامة علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والاجتماعي العام كمدلول "([2]).إن الممثل في العرض المسرحي ، يتسق مع منظومة من الشفرات أو العلامات ، منها ما يتعلق به ذاتيا ، ومنها ما يتعلق ببقية عناصر العرض المسرحي التي تؤدي في النهاية إلى إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي ، حيث يجسد الممثل دوره المسرحي وفقاً لمنطلقاته الأدائية التي يتعامل بها في فهم الشخصية المسرحية . فقد يسلك الممثل طريقة (التقمص) أو (الإبعاد) أو المبالغة في الأداء الطبيعي اعتقاداً منه لتحقيق تواصلية أكثر مصداقية في الأداء التمثيلي .لو استعرضنا الطرق التواصلية في الأداء التمثيلي لدى مجموعة من المنظرين لفن التمثيل والممثلين والمشتغلين في المسرح ، لوجدنا تلك العلاقة الجدلية التي تتصدر قنوات الأداء التمثيلي .فمثلاً نجد ان (كونستان كوكلان ١٨٤١- ١٩٠٩) الذي ارتبط اسمه بنظرية التمثيل غير الانفعالية ، يدعو الممثل الى تناول الشخصية كونها معطىً دراميا غير واقعي ، لذا ينبغي عليه أن لا يتناولها بانفعال عاطفي ، وإنما يدعو إلى أن يكون الأداء في جوهره محاكاة ذهنية لما أنجز في التدريبات ([3]) .

وكان (دينيس ديدرو١٧١٣-١٧٨٤) قد سبق (كوكلان) عندما حدد التناقض في فن الممثل ، حيث يرى أن الممثل كي يؤثر في جمهوره عليه أن يبقى هو دون تأثر بمشاعر الشخصية الدرامية لأنه لا يمكن للممثل أن يحس وأن يظل في الوقت نفسه مسيطرا تماما على أدائه ، وبذلك فان هذا الإحساس لا يمكن الا أن يكون خطراً على تحكم الممثل في الشخصية ويجب تفاديه " فالإحساس المبالغ فيه يوجد الممثل المتوسط ، والإحساس المتوسط يوجد حشداً من الممثلين الارد ياء(كذا) وعدم الإحساس يعد الممثلين العظام " ([4]) . ومن أهم المميزات التواصلية في نظرية (ديدرو) في الأداء التمثيلي هي :

[1] - ينظر : سامي صلاح : الممثل والحرباء ، إصدارات أكاديمية ، سلسلة المسرح ٤١ (القاهرة : دار الحريري للطباعة ، ٢٠٠٥) ص٣٣ .
[2] - مجموعة من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة ادمير كوريه (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ص ١٦
[3] - ينظر : فرانك م. هوايتنج : المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرون (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠) ص ٢٣٩ .
[4] - أوديت أصلان : فنه المسرح ،ج٢، ترجمة سامية اسعد احمد (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية: ١٩٧٠) ص ٤٦٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- اعتماد الممثل في إنتاج دوره على قدرته في الخلق والذكاء .
٢- ان الممثل ليس مرادفا للشخصية ، وإنما هو يؤدي دورها ، وهو على علم بأنه هو والشخصية اثنان لا واحد . لذلك فالممثل هو القادر على أداء جميع الأدوار والشخصيات بعيداً عن الانفعال والحساسية .
٣- مطالبة الممثل بالابتعاد عن طريقة الإلقاء التقليدية التي تتميز بالتشنج والصراخ ، والانفعال الزائد ، والاتجاه نحو الإلقاء الخالي من الانفعال والمبالغة .
٤- التركيز على الجانب الحركي والصوتي ، وإخضاعهما لقانون عدم الإحساس ، وهذا ما يؤدي الى تقديم أداء فني خيالي إبداعي ، يمثل درجات عالية من التطور الفني .
٥- ان يكون الممثل قوي الملاحظة ، هادئاً ، رابط الجأش ، وهذا ما يمكنه من محاكاة كل شيء ، والاستعداد لتمثيل كل الأدوار التمثيلية ([1]) .

في مقابل ذلك فان (ستانسلافسكي ١٨٦٣- ١٩٣٨) يسعى الى أن يكون ممثله ذا أحساس عال بالشخصية المسرحية من خلال " الإيمان بان كل ما يفعله على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن ان يتحقق نظيره في الحياة " ([2]) . لقد أفاد (ستانسلافسكي) من العلوم الإنسانية المجاورة ، وطوعها في بلورة نظريته في الأداء التمثيلي ، حيث أفاد من علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والوراثة ، والفسيولوجي ، فضلا عن المرجعيات المعرفية في نظرية أصل الأنواع لـ(دارون). وعمل (ستانسلافسكي) من خلال مختبره المسرحي ، على التأكيد على الدوافع السيكولوجية في تحفيز الفعل الداخلي للممثل كي " ينطلق جوهر عمل الأداء التمثيلي من حركة اللاشعور الفاعلة لتصل الى عملية الشعور . ولهذا فان التكنيك السايكولوجي يثير لاشعور الممثل ويكشف عن دواخله العميقة ليصل بالنتيجة الى الحياة الداخلية اللاشعورية الموجودة في عقل الممثل ، قد استنفرت لتنتج محاور إبداعية للتجسد ، هي محاور الإحساس والشعور والانفعال التي يؤديها الممثل خارجياً ويؤثر بها عاطفيا على المتلقي وصولا الى الصدق " ([3])

ان نجاح الممثل في أدائه الدور أو الشخصية المسرحية يعتمد على العلاقة التبادلية بين الفعل المادي للممثل المكون من أدواته التواصلية الصوتية والحركية ، التي يبثها للمتلقي . ومن فعل نفسي داخلي صادر عن إحساس سليم ، وصدق شعوري ، ناتج عن إيمان حقيقي بما يفعل ، ناتج عن تواصل فعال مع الذات .إن الأداء التمثيلي الصادق هو ما يشدد عليه (ستانسلافسكي) الا انه يرتفع بالممثل عن أساليب الأداء التمثيلي المتكلف ، أو المصطنع ، وينصح الممثلين بعدم القفز المباشر على نتائج الأفعال ، لان ذلك سيقود الى سلوك طريق العواطف الزائفة ، حيث يقول : " ان التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا . ولكن ينبغي عليكم ان تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع ، ولا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب ، ولابد ان ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها " ([4]). يؤكد (ستانسلافسكي) على (الظروف المعطاة) التي تمنح الممثل كل التفاصيل والمعلومات الدقيقة التي يصبو اليها بخصوص العرض المسرحي ودوره المسرحي ، وذلك بتعالقها مع (لو) السحرية ، التي تمد المخيلة بالحركة والحيوية . وتشكل (الذاكرة الانفعالية) و (خط الفعل المتصل) عناصر مضافة لإكمال الصورة التكنينكية التي اعتمدها (ستانسلافسكي) في تدريب وإعداد الممثل على وفق طريقته المعروفة . لعل القدرات الفنية للممثل ، وعناصر التقنية النفسية أو الداخلية للطريقة هي بمجموعها عناصر محركة للممثل والدور . إلا أن المحرك الرئيس والفاعل لمجمل هذه العناصر هي الدوافع التي يطلق عليها " دوافع الحياة النفسية ، وهي ثلاثة ، العقل ، والإرادة ، والشعور ، وتعد هذه الدوافع المحركة الثلاثة ، عناصر مكونة لحياتنا النفسية التي يعتمد عليها الممثل كونها قوى نستطيع أن نخلق منها كائنا بشريا حياً على خشبة المسرح " ([5]) . ومن خلال تآلف عناصر هذا الثالوث (العقل ، والإرادة ، الإحساس أو الشعور) وتفاعلها المشترك المتناغم ، والمتبادل ، وبسعي كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة الى دعم العنصر الآخر ، واشتغال هذه العناصر على أساس هذا الانسجام سيقود بالضرورة الى دعم وإسناد عملية الخلق والابداع لدى الممثل ،

---

[1] - ينظر : عبود المهنا : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠) ص ٨٠ ، ٨١ .
[2] - ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي (القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، ١٩٧٣) ص١٦١
[3] - عبود المهنا : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، مصدر سابق ، ص ٨٤
[4] - ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص٦٧
[5] - عبدالكريم عبود عوده : الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦) ص ١١٥ .

www.manaraa.com

الذي يعمل على تحقيق أداء حي وصادق .ان الممثل وعبر أدائه الحركي والصوتي ، المرتكن الى التقمص يبث رسالته التواصلية الى المتلقي ، فيشيع في الصالة ، شعوراً طافحاً بالوهم . أي ان ما يعرض أمامهم هو حالة من حالات التشابه ، أو التطابق مع الواقع ، وتشاركه في تحقيق هذا الهدف مجمل عناصر العرض المسرحي الأخرى .ان التقمص صيغة من صيغ بنية الأداء التمثيلي التي ترتبط بطريقة (ستانسلافسكي) حيث يبحث الممثل فيه وبشكل جاد عن الاندماج بالشخصية ، وهو ما يطلق عليه ، وفق المنهج (السيميولوجي) بـ(الإنشاء) أي سعي الممثل للانتقال ، أو للتحول الى الشخصية الدرامية (الوهمية) والتوحد معها عبر اكتساب هويتها الجديدة (1) . من المعروف ان هناك اتجاهين رئيسين يمثلان فن الأداء التمثيلي التواصلي ، يعتمد احدهما على التغريب والإبعاد ، من خلال سيادة العقل على الوجدان والإحساس ، في عملية تجسيد الشخصية الدرامية ، واشتراك المتلقي في فعل درامي من خلال عرض ، أو انتقاد ، أو التعليق على الشخصية المسرحية ، من اجل إثارة التفكير والتأمل ، وتحفيز فعل التغيير للأوضاع القائمة في المجتمع. والاتجاه الآخر يعتمد التقمص والمعايشة ، منهجاً وأسلوباً في الأداء التمثيلي ، لإدخال المتفرج في الاندماج العاطفي ، هدفاً لتحقيق عنصر التطهير لديه . مع ان هذا الاتجاه يبقي الأوضاع كما هي عليه ، وعدم العمل على إثارة المتفرج ، الذي يتماهى شعورياً مع العمل الدرامي المعروض ، ومن ثم تكون مشاركته سلبية .وبعيداً عن المنهج الأدائي الذي يعتمده الممثل، بتقديم الشخصية كما هو الحال لدى (بريخت) أو تقمصها والاندماج معها ، كما هو الحال لدى (ستانسلافسكي) فان عليه - أي الممثل - أن يتمتع بقدرة كبيرة على الملاحظة ، ومراقبة النماذج البشرية ، والقدرة على القراءة والتحليل ، لاستبطان محتوى الشخصية الدرامية ، واكتشاف عالمها الدرامي ، ليتخذها منطلقاً لإقامة علاقات تواصلية مع الشخصيات الأخرى في العرض المسرحي .على الممثل ان يتمتع بقدرة عالية على التأويل وتفسير الخطاب الدرامي الذي يحمله المؤلف لنصه المسرحي . على ان يكون التأويل له مرتكزاته من داخل النص ، حتى لو كانت هذه المرتكزات غير واضحة على السطح . فالكاتب المسرحي يقدم أفعال الشخصيات وأقوالها تاركاً العديد من الفجوات / الفراغات التي يتوجب على الممثل ان يملأها . ولغرض التعرف على تفاصيل بنية العناصر الأدائية الأساسية لدى الممثل ، والمتمثلة بالصوت والجسد وقنوات التعبير الحسية، سيقوم الباحث بدراستها كلا على حدة من اجل بيان حقيقة اشتغالها ضمن منظومة العرض التواصلية الكلية .

أ : الصوت . . .

يشكل صوت الممثل ، احد أهم العلامات السمعية المرسلة الى المتلقي عبر العرض المسرحي فضلا عن الموسيقى ، التي تسهم في تأكيد الحالات الشعورية. والمؤثرات الصوتية ، التي تسهم في تصوير الجو التأثيري للعرض ، كالمطر أو الرياح أو غيرها . وقد أولت مدارس التمثيل صوت الممثل ، أهمية كبيرة ، بوصفه احد ركيزتي الأداء ، التي ترتبط بتحويل المرموز اللفظي ، الساكن في النص المسرحي ، إلى مرموز صوتي مسموع ، يتمتع بدلالات فكرية وجمالية عديدة كما ينفسح على التعالق مع الركيزة الأخرى ، وهي جسد الممثل ، لتكوين الصورة المرئية على المسرح . ولتحديد العلاقة بين صوت الممثل والمعنى ، نستطيع ان نعد الصوت ، بأنه الجانب المادي للإشارة اللغوية ، أما المعنى فهو الجانب المفهومي لها ، فكل إشارة لفظية مؤلفة من الصوت والمعنى ، أو الدال والمدلول (2) . ويتصل هذان المكونان بصورة جوهرية ، فكل منهما يستدعي الآخر . وعند تحليل كلمة ما ، من جانبها الصوتي ، فنحن نحللها الى سلسلة من الوحدات أو الفونيمات ، على الرغم من ان الفونيم عنصر يساعد على إبراز المعنى إلا انه في ذاته خال من المعنى . كما ان مدلول الكلمة لا يرتبط بأي علاقة داخلية بسلسلة الفونيمات ، التي تكون بمثابة دال الكلمة ، إذ يمكن للمدلول على حد سواء ان يكون ممثلاً بواسطة أي فونيمات أخرى ، ومثال ذلك الاختلافات بين اللغات (3) .لذا فان أي كلمة منطوقة هي عبارة عن مجموعة من الفونيمات الصوتية ، تعطي معنىً حال اجتماعها . وبتبدل المعنى تتبدل مواقع هذه الفونيمات ، على وفق ما هو متفق عليه (عرفاً) . إن كل لغة تفترض نظاماً فونولوجياً ، أي مجموعة من التشكلات الفونولوجية

---

[1] - ينظر : محمد مؤمن : نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي ، مجلة فضاءات مسرحية ، العدد ٧ / ٨ (تونس : المسرح الوطني ، ١٩٨٦) ص ١١ .

[2] - ينظر : رومان جاكوبسن : محاضرات في الصوت والمعنى ، ترجمة حسن ناظم (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤) ص ٣١ .

*- الفونيم : اصغر وحدة صوتية لها وظيفة في بناء الكلمة . ينظر : عبدالعزيز الصيغ : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية (دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٠) ص٢٢٤ .

[3] - ينظر : رومان جاكوبسن : محاضرات في الصوت والمعنى ، مصدر سابق ، ص ١٤٣، ١٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تؤدي إلى معنى أو ترتبط بمجموعة من الأفكار ، بمعنى ان الوحدة الصوتية (الفونيمية) بذاتها ليس لها معنى خاص بها ، ولكن علاقتها بوحدات أخرى ، تختلف عنها ، يحددها النسق اللغوي ، هي التي تحدد المعنى .يعد الصوت هو الخاصية الطبيعية التي تنشأ مع الإنسان منذ ولادته ، حيث يبدأ الطفل بالصراخ ، وهي مرحلة أساسية في انفساح القفص الصدري على الخارج ، من خلال تفاعله عن طريق الشهيق والزفير ، وهي عملية بيولوجية ، فيزيائية ، أوجدها الله جلت قدرته ، لديمومة حياة البشر ، فانحباس الهواء لوقت قصير سيودى بحياة الإنسان . والصوت ، هو ناتج مرور الهواء من القفص الصدري الى الخارج ، ومروره بالأوتار الصوتية ، التي تشكل شبكة دقيقة تولد صوتاً لدى اهتزازها في حالة مرور الهواء خلالها ([1]) . فالصوت هو ظاهرة طبيعية ، توجد لدى الإنسان ، ويستخدمها في وسائل الاتصال والتفاهم والتوصيل . وقد تختلف درجة استخدامها من لغة الى أخرى ، على وفق عدد الحروف المؤلفة لجمل تلك اللغة ، فقد تكون هناك لغات تحتاج الى كلمات كثيرة لأداء معنى صغير . في حين تتمتع اللغة العربية ، وهي لغة القرآن الكريم ، بدلالاتها الإيحائية الكبيرة ، باستخدام كلمات مختصرة ، مثل كلمة (صه) للزجر والامتناع ، أو كلمة (مه) دلالة للتعجب و الإثارة ، والاستفهام .يحتاج الصوت الإنساني الى تشكيل ودراية وتعلم ، ذلك انه يدخل في باب الأدوات التواصلية التي يراعى فيها ان تكون على وفق اشتراطات علمية دقيقة وخاصة للممثل المسرحي . إن بالممثل حاجة للصوت ليتميز بطريقة الإلقاء، الذي يعرف بفن تشكيل الصوت الخام ، أو " هو فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه " ([2]) . ان تلك الحاجة تنبع من نوعية الشخصيات التي على الممثل ان يؤديها ، وفقاً لعمرها وسماتها التشريحية ، ودلالاتها الفكرية والنفسية والاجتماعية ، فلكل شخصية طبقة صوتية معينة وطريقة إلقاء خاصة بها . ينبغي على الممثل ان يلوّن صوته ، وأداءه من خلال كمية الهواء الذي يطلقه من الصدر ، وكذلك درجة ارتفاع أو انخفاض الطبقة الصوتية . والهدف الذي يروم الممثل الوصول اليه عبر صوته ، هو نقل المعاني والدلالات ، الدرامية ، الى المتفرج ، وهذا يتم من خلال مستويين :

<u>المستوى الأول :</u> الطريقة التي يقطع بها الممثل الكلام ، تبعا لفترات الصمت المختلفة الأطوال حيث يكون لهذا تأثير مهم ، فضلا عن التوكيد على بعض المقاطع الصوتية ، ونوعية النغمة التي يتحدث بها ، وتختلف من موضع الى أخر .

<u>المستوى الثاني :</u> المعاني المبطنة التي تختفي خلف السطور ، حيث إن الممثل يعبر عن معانٍ ليست بالضرورة مطابقة لمعاني الكلمات المجردة التي ينطقها ، وهو يقصد أن ينقل الى سامعيه المعاني التي يريدها هو ، وهذا لا يتم إلا باستخدام طريقة في الإلقاء ، يختارها بعناية ، بحيث توحي بالمعاني للمتلقي ، وتجعله يفهم تماماً المعنى المقصود ([3]) .

ان على الممثل ان يراعي طريقة الإلقاء الصحيحة لإيصال المعاني الدرامية الى المتفرج . واخطر العيوب التواصلية لدى الممثل هي التشنج والتوتر العضلي ، الذي يعيق خروج الصوت بشكله الطبيعي . وقد كان (ستانسلافسكي) يولي هذا الأمر أهمية كبيرة ، حيث يؤكد في تمارينه ، على الاسترخاء العضلي ، وفهم الكلمات المراد إلقاؤها ([4]) . هذا لا يتأتى إلا من خلال التمرين المتواصل للأجهزة الصوتية ، والتدريب على استخدام الشهيق والزفير ، أي التحكم في عملية تصريف الهواء من الصدر، الاّ في حالات توفر عوائق تشريحية أو مرضية .تتطلب بنية الأداء الصوتي لدى الممثل أن يعبر عن معاني الكلمات ، والجمل الدرامية ، من خلال تحميلها مشاعر وأحاسيس تنتج من تفسيره وفهمه للمعاني الدرامية المقصودة ، فالصوت الجاف لا يعد وسيلة اتصال فاعلة . ان لمكانية العرض المسرحي ، أهمية كبيرة في الإلقاء لدى الممثل ، حيث تتضح درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه ، بغية إيصاله الى عدد الجمهور الذي يشغل ذلك المكان . فضلا عن انفعال الشخصية الدرامية نفسها ، فلا ينبغي ان يصرخ الممثل لإيصال صوته الى آخر القاعة ، في حين ان الحالة الشعورية للشخصية تقتضي الهمس ، أو الاخفات في الصوت . هنا تكمن أهمية الوصايا العديدة ، التي يوجهها (ستانسلافسكي) للممثل بالتدريب والمران المتواصل ، من اجل تطويع صوته لتلك الحالات الأدائية . ينبغي إتباع الحالة الشعورية

---

[1] - ينظر : بسام بركه : علم الأصوات العام (بيروت : مركز الإنماء القومي ، د. ت) ص ٣١، ٣٢ .
[2] - عبدالوارث عسر : فن الالقاء ، ط ٣ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) ص ٥ .
[3] - ينظر : عبدالمنعم فتحي خطاوي : الالقاء في الدراما ، اطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد :كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٣) ص ٦٦ .
[4] - ينظر : ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص ١٣٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشخصية بالهمس ، وان يكون همساً مسموعاً ، أي ان تكون طبقة الصوت واطئة ، ولكن مستوى دفع الهواء الى الخارج قوياً ، عندها يكون التعبير عن حالة الهمس الشعورية ولكن بصوت مسموع .
يكمن هدف الممثل ، في تحقيق عنصر التواصل الوجداني والفكري مع المتلقي ، وهذا لن يحدث ما لم يتحقق الانسجام في مكونات العرض كافة ، سواء ما يتعلق بالتقنيات ، أو بالممثل نفسه والتكامل في أدوات الممثل شرط لتحقيق تلك المشاركة ، ولا يمكن للأداء الحركي غير المتسق مع الأداء الصوتي ان يخلق ذلك التأثير . فالصوت المعبر المتقن لن يكون تأثيره نافذاً الى وجدان المتلقي ، ما لم يقترن بالإيماءة ، أو الحركة المعبرة والمنظمة . ان للنطق طراوة في فم الملقي وحلاوة في أذن السامع ، ومنهما يتولد المعنى الذي تقصده الكلمات والجمل . ولكن أحياناً قد لاتصل الرسالة الصوتية الى المتلقي بسبب ما يحمل صوت الممثل من عيوب ، تؤثر بشكل مباشر في نطقه للحروف والكلمات . تلك العيوب قد تكون بسبب تشريحي يتعلق بمخارج النطق وأجهزته الصوتية ، وهذه الحالة تستدعي المعالجة الطبية ، أو التشريحية ، وربما النفسية في ظروف معينة . وقد تكون العيوب بسبب الممثل وعدم إدراكه لمعنى الكلمة ومن ثم طريقة تصريف الزفير ، والسيطرة على الشهيق ، وإخراج الحروف من مضانها الصحيحة . هنا يحدث الخلل ، ويعد عيباً يستلزم تشخيصه ومن ثم علاجه .إن بعض تلك العيوب يمكن علاجها وإصلاحها ، الا ان تكون عيوباً تشريحية مستعصية ، تؤثر بشكل مباشر في نطق الحروف . وعيوب النطق يضاف لها أيضاً عيوب الصوت الإنساني ذاته ، في أحوال كثيرة منها :
١- **الصوت الحلقي ذو الغرغرة :** وهو يدل على ان الصوت صادر عن الحلق أو من الحنجرة أو الرقبة أو البلعوم . وينشأ أيضاً عن التصلب أو الارتفاع في مؤخرة اللسان من الداخل فيخرج الصوت مغرغراً ، تغلب عليه نبرة (الغين المنقوطة) لان ارتفاع مؤخرة اللسان يقربه من مخرج هذا الحرف .
٢- **الصوت المكتوم :** وهو الصوت الهامس ، أو الخافت . وسببه ابتعاد الأوتار الصوتية عن بعضها . وعلاجه محاولة تضييق الحنجرة باخراج حروف المد واستعمال منطقة الرأس ، وهي منطقة انطباق الحنجرة .
٣- **الصوت المعدني أو النحاسي :** ويسميه الموسيقيون (الأقرع) وسببه عكس المكتوم ، أي شدة اقتراب الأوتار الصوتية من بعضها . وهذا الصوت لا يمكن ان يكون مطرباً وأداؤه التمثيلي سيء وغير معبر .
٤- **الصوت الأنفي أو الأخنف :** وهو ضغط اللسان الى الداخل ، أو انكماشه الى الداخل ، بحيث يصبح عائقا أمام خروج الصوت كله من الفم ، فيتسرب بعضه الى الأنف . وتمرين الزفير البطيء ، من تمرينات التنفس التي تساعد على العلاج ، مع ملاحظة عدم تسرب الهواء (الزفير) الى الأنف .
٥- **الصوت المندفع :** وهو صوت ينساب مندفعاً من مقدمة الحنجرة ، ومن أعلاها ، فيفقد بذلك لونه وتكييفه الذي تعطيه عادة الأوتار الصوتية في داخل الحنجرة . كما تعطي أوتار الآلة الموسيقية أنغامها ، ولذلك يخرج بلا لون ويكون مملاً ثقيلاً على الإسماع ، وسببه تصلب أعصاب الرقبة والحنجرة ، وخصوصاً عند استعمال منطقة الرأس .
٦- **الصوت الأجش :** ومعناه الصوت الذي فيه خشونة . وإذا لم تكن الخشونة أمرا طبيعياً في الخلقة ، فانها تحدث اما من اجهاد الصوت أو من اصابة بالبرد ، في الحنجرة نفسها .
٧- **الصوت المرتعش :** ومن أسبابه :
أ- التنفس بطريقة خاطئة .
ب- إجهاد الصوت بحمله على طبقات لا تلائمه .
ج- سوء استعمال المناطق الصوتية والتنقل بينها .
د- الضعف العصبي .
هـ - الشيخوخة .
و- الخوف .
٨- **الصوت الخافت :** وهو صوت منطفئ الرنين إطلاقاً . وكل إنسان يستطيع ان يستعمله عند الهمس لمن يحدثه ، خشية سماع الحديث من احد غيره . وأسبابه قد تكون عضوية ، أو من حادث وقع للأوتار الصوتية ، أو مرض يصيب الرقبة [1] .

---
[1] - ينظر : فرحان بلبل : اصول الإلقاء والإلقاء المسرحي (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٦) ص ٢٤، ٢٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ان اغلب الممثلين يستطيعون السيطرة على وسائلهم اللغوية والصوتية ، ولكنهم لا يمتلكون الموهبة ، فيصبح الإلقاء ركيكاً وغير عميق ، لا يؤثر في السامعين ، ولو بشكل واضح معلوم. فالصوت ينشأ من تغيرات عديدة في شدة الصوت ، من حيث الزمن وطبقة الصوت ، بأنماط معينة ، لتكون في نهاية المطاف أنماط الطبقة العديدة التي يستطيع الممثل توظيفها.ان صوت الممثل بوصفه وسيلة مهمة من وسائل التواصل مع الممثلين على خشبة المسرح ، يمر بعدة مراحل ، لينطلق في نهاية المطاف الى التواصل مع المتلقي . وان أية معوقات تشريحية ، أو فنية ، كما تم تفصيلة ، ستؤدي الى تعطيل فاعليته التواصلية ، وتتم بلورة هذه المراحل على وفق استخدام الإنسان لها ، مما يلقي من تأثيرات على الصوت من عدة عناصر مرتبطة بها ، منها (الرئتين، الحنجرة ، والوترين الصوتيين) وكلها عناصر تؤثر على نشوء الكلام . وان أي خلل في أية واحدة منها يؤدي الى تردي الإلقاء فيها " فالفن هو القدرة أو التكنيك الأسلوبي أو المهارة الفنية ، الذي يستطيع به الملقي من ان يوصل أفكاره وأحاسيسه وعواطفه حسب الموقف ، أو المواقف المتغيرة الى الآخرين ، بشكل سليم من حيث النطق والأداء الصوتي ، ولابد ان يكون ذلك جميلاً وممتعا ومثيرا " ([1]) .

ب : الجسد

تناولت الدراسات النقدية الحديثة ، مفهوم الجسد وأولته اهتماماً كبيراً ، بوصفه معطى ثقافيا متعدد المعاني والاحالات ، وقابلا لتعددية التأويلات الابستمولوجية . وعلى وفق ذلك تعددت الرؤى والأفكار في تفسير مدلولاته التعبيرية والإيحائية .لقد كان تعامل الإنسان مع الطبيعة ، سبباً جوهريا في اكتشافه طاقته الجسدية ، التي من خلالها استطاع التكيّف مع الطبيعة ، بالهروب أو اللجوء الى أماكن اتخذها مأوى له ، تقيه البرد أو الحر ، وربما الاختباء عن الحيوانات المفترسة . ثم تطور وعي الإنسان المعرفي لجسده ، من خلال استخدامه في توفير متطلباته البيولوجية في جمع المأكولات ، وفي عملية الدفاع عن النفس ، فضلاً عن ممارسة الطقوس البدائية التي تحولت الى طقوس قبلية كانت " مصممة لتمثيل الطوطم ، أو جمعه على نحو درامي بتمثيل إيماءاته وصيحاته ، و قصص لحالات فعل صيده وقتله . ويبدو ان الوظيفة الأصلية لهذه الفعاليات كانت تدريبات على سلوك الحيوان ، الذي كان من الواجب دراسة عاداته وتصرفاته قبل التمكن من صيده " ([2]) .ومن هنا أصبح الجسد هو الصورة التي تحدد هوية الإنسان ، وتحدد علاقته بالكون والموجودات من حوله ومن ثم امتلك خصوصيته وأهميته ، التي دفعت الإنسان لمحاولة الحفاظ عليه من التأثيرات الطبيعية والكونية ، بل البحث عن أسباب الخلود التي بانتفائها يفقد الجسد قيمته ، ويدخل صيرورة الموت والفناء .ان فكرة الخلود دفعت (جلجامش) الى رد فعل فلسفي مضاد لماهية ديناميكية الكون التي أوجدها الله سبحانه وتعالى ، في فناء المخلوقات ، وذلك من خلال موت صديقه (انكيدو) ما دفعه إلى رحلته للبحث عن الخلود ، وهي فكرة لم يحصل عليها ، لأنها لا تخضع لرغبات الإنسان الذاتية في الحفاظ على جسده من الفناء ، بل هي من قدرات الخالق جلت قدرته .

وبتعالي الفهم المعرفي للإنسان ، أصبح التسليم بفناء الجسد امراً طبيعياً ، ولكنه اخضع ذلك التسليم الى إضفاء مظاهر احترام وتقديس ، من خلال إجراء مراسم الدفن للميت . وهي ممارسة تولدت لدى شعوب كثيرة ، بعد أن شرعها الله سبحانه وتعالى في القران الكريم حيث قال جلت قدرته : " بسم الله الرحمن الرحيم واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من احدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين (٢٧) لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين (٢٨) إني أريد أن تبوأ بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين (٢٩) فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين (٣٠) فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين(٣١) " ([3]) وعدّت من حقوق الآلهة على البشر ، في ان يكرموا الجسد بدفنه بعد الموت (*) . ان قيمة الجسد لا تنحصر في بعدها الديني أو الميتافيزيقي ، وإنما تتجلى في وظائفه الأدائية وتفرعاتها الدلالية ، التي تعبر عنها مجموعة أعضائه المكونة له ، كالوجه والعينين واليدين والرأس ، فضلا عن بقية العناصر الأخرى .

[1] - سامي عبدالحميد ، بدري حسون فريد : طرق تدريس الإلقاء (بغداد : دار النهضة، ١٩٨٠) ص ١٠.
[2] - جورج تومسون : اسخيلوس واثينا ، ترجمة صالح جواد (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٥) ص ٢١ .
[3] - القرآن الكريم : سورة المائدة ، آية ٢٧-٣١
* - ولا نغفل الإشارة الى ان بعض الشعوب تعمد الى حرق جثة الميت ، على وفق أعرافها وتقاليدها وشعائرها الدينية والاعتقادية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أصبح الجسد يشغل حيزا في الوجود ، فهو أداة التواصل مع الآخر ، حيث اننا نعيش عبر جسدنا ونعبر عن وجودنا من خلاله ، ونتواصل من خلاله أيضا. فكل القيم وكل أشكال الحب ، والكراهية والحقد ، والمحبة والنبل والانحطاط ، يبرزها الجسد . فالجسد الذي نعيش به محكوم بقانون يضبط سلوكه وحركته بمجتمع ينفذ فيه القانون، بثقافة يتجسد من خلالها. فالصوفي في ممارساته الطقسية يهدف الى بلوغ النشوة والوجد والاتحاد والفناء بذات الله ، فهو هنا إنما يعبر عن ثقافة ووعي وإحالة الى سلوك يميزه عن غيره من أقرانه بني البشر ([1]) .إننا أمام تجلٍ جديد للجسد في سلوكنا اليومي ، وفي علاقاتنا مع الآخرين . فنحن نجعل الجسد يتكلم حين نستعمله كعالم للتعبير عن حقائق خارجة عنه ، وتتفجر دلالاته بانشطار مفاهيمه الدلالية ، وتشكله في ثنائيات متوالية ، تثير أسئلة كونية ، من خلال طرح الأسئلة الفلسفية كثنائية جسد المرأة / جسد الرجل . الجسد الأبيض / الجسد الأسود . الجسد المديني / الجسد البدوي . الجسد الناعم / الجسد الخشن . الجسد الثابت / الجسد المتحرك الجسد الحي / الجسد الميت . يفرز الجسد لغته الخاصة به ، ويتوسع في تلك اللغة من خلال تعدد عناصره وغناها الدلالي . فهناك لغة العيون ، ولغة اليدين ، ولغة الساقين ، وما يتبعها من تعددية الحركات والإشارات والإيماءات ، بما لها من القدرة على التحول بنائيا في الأداء التمثيلي التواصلي على خشبة المسرح ([2]) .اننا نقترب أكثر من ادراج محور الجسد في نسيج العالم ، فهو المرتكز لكل الممارسات التواصلية الاجتماعية . فالإنسان يعي ذاته عبر الجسد ، الذي يكون عامل تفرد في المكان والزمان .وهو الأثر الملموس أكثر من غيره للشخص الفاعل ، وهو يكتشف جسده في ذات الوقت الذي يكتشف به نفسه ، ومن ثم تتحدد علاقة ذلك الجسد بالمحيط الاجتماعي ، فالجسد بناء رمزي ، وهو مصدر عدد لا يحصى من التصورات التي تعطيه عددا كبيرا من المعاني ([3]) .وقد اتخذ الجسد مكانة متميزة لدى المسرحيين ، الذين عدوه بنيةً جمالية يمكن ان ينفتح على تصورات عديدة ، ويعطي دلالات ترتفع بمستوى الدلالات الدرامية الى أقصى حالاتها الإبداعية . يدرك الجسد بصفته علامة بصرية ووسيلة اتصالية ، ترسل الى المتلقي عبر شفرات دلالية ، تخضع في تلقيها لثقافة المتلقي ، وخبرته المكتسبة من الواقع . فهيئة الممثل ، وخاصة في المسرح الإيمائي الصامت ، كمظهر مادي خارجي ، متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته ، وبتعالقها مع علامات العرض الأخرى ، فإنها تكوّن لنا دلالة اجتماعية أو فكرية ، تتحدد بين الإشكال العلامية الأخرى .

ثانياً : الأداء التمثيلي التواصلي في مناهج وأساليب المخرجين المسرحيين

تعددت طرق الأداء التمثيلي على مر الفترات الزمنية ، وفقاً لتعدد الأساليب والمناهج الإخراجية ، التي أفرزت بدورها أنماطاً متعددة من الأداء التمثيلي ، قد تلتقي أو تختلف في حيثيات التعامل مع الممثل ، وطريقة تدريبه لأجل الوصول الى الصورة النهائية في العرض المسرحي . ان تلك التعددية في التعامل مع الممثل أدت إلى" تلك الازدواجية المركبة ، ازدواجية الأصل والصورة ، أو الأنا – الآخر . التي تستدعي سلسلة من المفارقات التي يثيرها إبداعه لدوره تجسيدا لشخصية ما ، على منوال الممثل – الشخصية . الممثل – المتلقي . الشخصية – المتلقي . النص – العرض . الكلمة – الفعل . النفس – الجسد " ([4]) .

يرى الباحث ضرورة التعرف على مناهج وأساليب بعض المخرجين المسرحيين الذين تعاملوا مع بنية الأداء التمثيلي على وفق آليات أثرت في مسيرة المسرح العالمي ، وانعكست تجلياتها التواصلية في الأداء التمثيلي .

وقد تناول الباحث، اثنين من هؤلاء المخرجين ، لأنهم شكلوا مساحة واسعة التأثير في الميدان ألتنظيري ، فضلا عن الميدان التطبيقي ، وعدّهم ممثلين لأجيال أخرى من المخرجين .

---

[1] - ينظر : طارق أبو الحسن : الرقص الصوفي ، مجلة سطور (القاهرة : مؤسسة الأحرار ، ١٩٩٩) ص ٥٤ .

[2] - ينظر : اكرام الأشقر : الرقص لغة الجسد (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) ص٤٥، ٤٦ .

[3] - ينظر : ديفيد لوبروتون : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة محمد عرب (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣) ص ١١ ، ١٢ .

[4] - صالح سعد : الأنا – الآخر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٤(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،٢٠٠١) ص ٣٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١ـ فسيفولد مايرخولد (١٨٧٤ـ ١٩٤٠)

في مذكراته يقول (مايرخولد) : " لكم حقدت على ستانسلافسكي عندما كنت أتدرب على البارون توزنباخ ، حيث كان ستانسلافسكي ، يطلب مني اعادة المشهد عدة مرات . كنت احتدم غيظاً . حينها لم أكن افهم ان ستانسلافسكي ، على حق . أعدت المشهد عشر مرات دون ان أوفق " ([1]) .لم تكن تلك الحادثة نتيجة لضعف قدراته الأدائية ، وإنما لعدم قناعته بالأسلوب الواقعي الذي كان (ستانسلافسكي) ينتهجه في الأداء التمثيلي . وقد كان (مايرخولد) يطمح الى " المسرح الذي يهيئ للمتفرج المناخ المناسب ، لاطلاق قدراته التخيلية ، وهو أيضاً مسرح الأسلوب – الصياغة- لا مسرح المحاكاة واعادة اكتشاف الواقع ، داخليا كان أو خارجيا " ([2]) . وقد عرف أسلوبه بـ(المسرح الشرطي) ومبدأ الاسلبة " وهو مفهوم يرتبط عند مايرخولد بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز . ان نؤسلب عصرا ما أو ظاهرة ما ، يعني ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة ، وتصوير سماتها الداخلية المميزة " ([3]) .في هذا المسرح الذي دعا اليه (مايرخولد) قد أولى الممثل اهتماماً كبيراً ، وعده العنصر الرئيس في العمل المسرحي ، ووجه جلّ اهتمامه في إعداده وتدريبه ، للوصول الى قدرات تكنيكية أدائية تمكنه من التواصل مع الشخصية المسرحية بكفاءة عالية . لذلك اوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها (البيوميكانيكا) وهو (علم حركة الجسم) . وقد استنبط ذلك المفهوم من خلال متابعته للممثلين ، ومشاهدته التعب الذي يشعر به الممثل في أثناء أدائه الأدوار المسرحية التي تحتاج إلى حركة كبيرة ، ما يعطل لديه فعل الأداء التمثيلي الإبداعي .ومن خلال (البيوميكانيكا) يتمكن الممثل ان ينظم الزمن المطلوب لتصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة " سوف يتواجد في الممثل اذن المنظِّم والمنظَّم ، أي الفنان والمادة . وتصبح معادلته كالأتي (ن= أ + أَ) حيث ان (ن) ترمز الى الممثل . و(أ) المنظِّم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطة . و(أَ) الى جسم الممثل المنفذ لأوامر المنظم (أ) . لذلك سوف يحتاج الممثل الى تطويع مادته (جسمه) بالقدر الذي تستجيب فيه بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة اليها من الممثل والمخرج "([4]) .إن تقسيم الزمن اللازم لبذل المجهود الجسدي من قبل الممثل ، سيساعده على تنظيم الإيقاع الحركي ، على وفق فترات متساوية في الأداء ، مما يولد ابداع أشكال بلاستيكية في المكان ، تنطلق من الخارج الى الداخل ، وهي محاولة اجرائية لرفض التقمص السيكولوجي ، الذي اهتمت به طريقة (ستانسلافسكي) في تقمص الحالة الشعورية للشخصية ، وأداء الحالة الحركية لها ، على وفق الانفعالات الداخلية ، وهي طريقة يرفضها (مايرخولد) في منهجه (البيوميكانيكي) لأن " السيكولوجيا عاجزة عن الوصول الى معالجة محددة في عدد من المسائل ، وبناء المسرح على أساس سيكولوجي هو بمثابة بناء منزل على الرمل " ([5]) .ان على الممثل ان يجد الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية ، أي ميكانيزم الجسد الإنساني ، الذي يستطيع التحكم به ، ومن ثم خلق حوار جاذبية تواصلية واستثارة للمتفرجين . ولكي يتم التعرف على بنية الأداء التمثيلي على وفق منهج (مايرخولد) لابد من العودة الى اسلوب تعامله مع أدوات الممثل الرئيسية ، المتمثلة بالصوت والجسد .

أـ الصوت :

يعد الصوت من وجهة نظر (مايرخولد) أداة مهمة بيد الممثل ، فضلا عن جسده ، لاستكمال تواصلية الأداء التمثيلي . فلا يكفي ان يمتلك الممثل صوتاً جميلاً ، لا يعبر عن معنى الكلمات ، أي لا يحمل الشحنة العاطفية والحسية التي تحملها الكلمات . ومن اجل ذلك يدعو الممثل إلى أن يكون أداؤه الصوتي منسجما مع الدفق الشعوري للشخصية المسرحية التي يؤديها ، من اجل تواصل فعال معها ، ومن ثم إقامة علاقة تواصل مع الممثل الآخر ، وصولا الى تحقيق تواصل جمالي مع المتلقي ، على وفق الآتي([6]):

---

[1] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، ترجمة شريف شاكر (بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٩) ص ١٩١ .
[2] - سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، العدد ١٩(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩) ص ٢٢٩
[3] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، مصدر سابق ، ص ٣٦ .
[4] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣٠ .
[5] - فسيفولد مايرخولد : المصدر السابق ، ص ٣٢ .
[6] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، مصدر سابق ، ص ٧٤، ٧٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنون البصرة ـــ

١- " ضرورة نطق الكلمات نطقاً بارداً ، متحررا كليا من الاهتزازات ، والحشرجات الباكية ، واختفاء التوتر والنغمة الكئيبة اختفاءً تاماً .
٢- يجب ان يكون للصوت ركيزة دائماً ، بينما تسقط الكلمات ، سقوط قطرات في بئر عميق ، فتسمع وقوع القطرات ، دون ارتجاج الصوت في الفراغ . ويجب ألا يكون الصوت ممطوطاً ، وان لا تحتوي الكلمات على نهايات عواء خافت ، كما نجد هذا عند قارئ أشعار الديكادتيت (الانحطاط) .
٣- الارتعاش الصوفي اقوي من حيوية المسرح القديم ، فهذا الأخير مطلق العنان وفظ ظاهريا (التلويح بالأيدي ، والضرب على الصدر والإرداف) . والخفقان الداخلي للارتعاش الصوفي ينعكس في الأعين والشفاه والصوت ، وفي شكل الكلمة الملفوظة . كل هذا ليس إلا سكينة ظاهرة تصاحب المعاناة البركانية ، كل شيء بلا توتر وبسهولة.
٤- كما ان المعاناة الروحية وتراجيديتها وثيقتا الارتباط بمعاناة الشكل الذي لا ينفصل عن المضمون .
٥- لا مجال للكلام السريع مطلقاً ، الذي هو ممكن في المسرحيات الدرامية ذات الطابع الحواري ، أو الزاخرة بجمل تنتهي بنقاط كثيرة . ان السكينة الملحمية لا تعني غياب المعاناة التراجيدية ، والمعاناة التراجيدية تكون جليلة دائماً .
٦- الإحساس التراجيدي مع الابتسامة على الوجه "

لابد أن يعبر صوت الممثل بصدق ، عن ارتعاش الروح الساكنة في الأعماق ، تلك التي تتسق زمنياً مع الإيقاع الموسيقي للحياة ، فلابد للممثل ان يكون على درجة من الإحساس التوافقي العالي في الأداء الصوتي ، أي ان يحس جرس الكلمة الموسيقي وزمنها المتسق مع ايقاعية دقات القلب الإنساني . وعلى وفق تلك التوافقية عليه ان يؤدي الحوار المسرحي ، كما هي النغمة الموسيقية . كما انه على الممثل ان يتمتع بموهبة موسيقية . ففي فترة زمنية قصيرة ، تتعاقب على خشبة المسرح الصغيرة أحداث عدة ، ما يلزم وجود قانون زماني ومكاني ، يفرض عليه التناسق مع الزمن ، والإمكانية على التوافق مع مجريات العرض المسرحي دون النظر الى الساعة . ولا يتوافر ذلك إلا من خلال حس الممثل الإيقاعي ، الذي يعتمد مقياساً زمنياً خاصا ، يعطي إمكانية حس الاتجاه في ما يتعلق بالكيفية التي يجب ان يتصرف بها الممثل على أساس الزمن .

ب ـ الجسد :

كانت اعتراضات (مايرخولد) على المسرح الطبيعي ، في انه يلزم الممثلين بالتقمص والاندماج ، لتجسيد الشخصية المسرحية ، وهذا ما يقود الى استحضار الحالات الجاهزة ، والكلائش التقليدية في الأداء ، ويبعد عن الإحساس الجمالي في الأداء التمثيلي . واقترح (مايرخولد) بدلا من ذلك منهج (البيوميكانيكا) والحركة البلاستيكية في الأداء ، حيث تعد (البلاستيكا) وسيلة تواصلية تعني القدرة النحتية بجسد الممثل ، والتي من خلالها يستطيع التعبير عن مضمون العمل الدرامي . اما (البيوميكانيكا) فهي مجموعة من التمارين لتدريب الممثل على أساس تجريبي ، توصل الممثل الى الرشاقة في الأداء ، والدقة واللياقة البدنية ، التي تمكنه من القيام بالألعاب البهلوانية والرقص ، في تناغم إيقاعي متوازن لجميع عناصر الجسد حيث " إن حركات الأيدي ، وأوضاع الجسم ، والنظرات ، والصمت ، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة ، فالكلمات لا تقول كل شيء ، وهذا يعني ان بنا حاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح ، حتى نفاجئ المتفرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة " ([1]) .ان المسرح الشرقي ، يسعى الى تحطيم الإشكال التقليدية في تركيب الديكور وملحقاته على المسرح ، وإقامة بدائل تشكيلية في الفضاء المسرحي ، من خلال التشكيلات الحركية والبلاستيكية لجسد الممثل ، بوصفه علامة مهيمنة على جميع مفردات العرض المسرحي .ويدعو (مايرخولد) ممثله الى التمكن من طاقته الجسدية ، للاقتراب في أدائه التمثيلي من الرقص الإيقاعي ، الذي يعني التحكم في الحالات الجسدية ، بدقة ومهارة تعطي لكل حركة مهما كانت صغيرة دلالة إيحائية معبرة . ان ذلك التوافق الحركي لابد ان تتخلله فواصل صمت ، ذلك " إن فاصل الصمت مغرٍ للغاية فهو يعطي إمكانية الأداء ، وخاصة اذا كان الممثل يتمتع بأداء إيمائي ، ولكن إحساس الممثل بالحدود والمقادير ، يقول له دائماً هذا زائد ، أو يمكن أداء ذلك بصورة أخرى . اما اذا كانت حيوية الممثل ضعيفة ، فانه سوف يبذل زمنا طويلاً على الفكرة

[1] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتأمل كيما ينتقل من أداء الى آخر . ان فاصل الصمت في هذه الحالة يصبح غير محتمل " ([1]) .
والأداء الإيمائي الذي يقصده (مايرخولد) ليس هو أداء الوجه فقط ، بل هو أداء اليدين ، ووضعية الجسم ، وانسجام ذلك كله على خشبة المسرح .إن على الممثل أن يدرس بصورة علمية ، قواه الحركية ، وميكانيزم العضلات في جسده لكي يستطيع أن يميز بدقة القوة الناتجة عن الحركة ومقدارها ، وقوة الثقل الذي يحمله ، ومن ثم رد الفعل المناسب المطلوب لذلك . كما يمكنه من خلال ذلك ، ان يتعرف على قوانين الجاذبية ، والسرعة والايقاع المناسب لكل جزيئة حركية على الخشبة . إن معرفة ذلك من شأنه تذليل الكثير من الصعوبات التي تعترض طريقه في الأداء. ويجب على الممثل أيضا ان يتمتع بموهبة موسيقية لكي يستطيع المواءمة بين القوانين الزمنية، والمكانية المحدودة لعلاقاته على خشبة المسرح . فمعرفة الزمن الموسيقي ، يحدد بطبيعته معرفة الايقاع الدرامي العام للفصول الدرامية ، وعلاقتها مع بعضها ، من اجل تكوين وحدة إيقاعية متماسكة من الفصل الأول ، حتى الفصل الأخير .ان الممثل ، فضلا عما تقدم من صفات ، عليه تنشيط مخيلته وإيقاظ خياله بالتدريب المستمر . ويوصي (مايرخولد) بطرق عديدة لتدريب خيال الممثل ومنها :
١ـ دراسة سيرة الناس العظماء .
٢ـ الرحلات.
٣ـ دراسة مؤلفات الفن .
٤ـ دراسة الأدب القوي تكوينياً"([2]) .

٢ـ برتولد بريخت (١٨٩٨ ـ١٩٥٦)

يقف (برتولد بريخت) على رأس قائمة المسرحيين الذين تميزوا بإضافاتهم الابداعية ، على الصعيدين العملي ، والتنظير الفكري والجمالي . وقد جاءت أهميته ، على ما جاء به من تنظيرات عرفت بالمسرح الملحمي الذي يوصف بأنه " تعبير شعبي ملحمي ، أبطاله البشر الأسوياء ، الاعتياديون الذين يعانون مما هم فيه . فيحنون الى عالم غير عالمهم الذي فيه اكتوت جلودهم ووجودهم بأسره ، حتى استحالوا الى قطيع يقاد للمجزرة وهو لا يدري . وهذا المسرح الجديد الذي يتنفس فيه الأبطال بالمعنى المعروف للكلمة ، مسرح هو العالم ، لأنه يناهض الأرسطية ووحداتها الثلاث ، ويناهض شكسبير وأبطاله الذين يمسكون بتلابيب المشاهد بقوة وعنف " ([3]) . وواقع الحال ان (بريخت) لم يقدم نظريته تلك من اجل مخالفة آراء (أرسطو) كغاية بحد ذاتها فقط ولكن نظريته كانت " نابعة من ضرورات فكرية واجتماعية هي وليدة التغيرات السياسية والاجتماعية التي يعيشها إنسان العصر " ([4]) . لأن الفنان شاهد عصره ومتواصل مع أحداثه ، فانه بالضرورة لابد ان يكون مؤثرا ومتأثراً بأجواء ذلك العصر ، وبالتالي فان محصلته الفكرية والجمالية سوف تعزز لنا تعامله مع ذلك العصر . من خلال هذا التصور بنى (بريخت) أفكاره الفلسفية منطلقاًمن التسلية التي يوفرها المسرح للمجتمع ، حيث يقول : " وجوهر القضية في اننا يجب ان لا ننسى ونحن نبحث عن تسلياتنا التي تنطوي على تلك المتعة المباشرة التي يمكن ان يمنحنا إياها المسرح ، من خلال تصويره للحياة الاجتماعية للناس . يجب ان لا ننسى اننا أطفال عصر العلم . فالعلم يحدد بشكل جديد تماماً حياتنا الاجتماعية ، وبالتالي حياتنا بصورة عامة ، بشكل يختلف عنه في أي وقت مضى " ([5]) .
لم يكن ذلك الشكل المختلف ، ينبو عن المنطق الجمالي للفن ، وإنما كان نابعاً من قراءات رصينة لأعمال وآثار الأولين وخاصة نظرية المعلم الأول (أرسطو) في المسرح ، والتي كانت سائدة ، وسميت بالمسرح الدرامي الأرسطي. وقد أوضح (بريخت) منذ البداية انه ليس ضد (الأرسطية) في المسرح ، ولكنه لا (أرسطي) وثمة فرق بين التعبيرين ، حيث ان (أرسطو) هو أول من حلل الإشكال المسرحية ، التراجيديا والكوميديا . وتأثر (بريخت) بذلك له جانبان ، سلبي وايجابي ، فالسلبي يتمثل في رفضه للمسرح الأرسطي ، والايجابي هو في إيجاد البديل ([6]) . إذن فالاختلاف ، نابع من الموقف الإيديولوجي

---

[1] - فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .
[2] - فسيفولد مايرخولد:، المصدر السابق ، ص ٢٥١ .
[3] - يوسف عبدالمسيح ثروت : معالم الدراما (بيروت : المكتبة العصرية ، د.ت) ص ٦٣ .
[4] - رونالد جراي : بريخت : ترجمة نسيم مجلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) ص٣ .
[5] - برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة ، د.ت) ص ٢٢٠ .
[6] - ينظر : منى أبو سنه : الاغتراب في المسرح المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الأول (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٩) ص ١٥٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، الذي ينبع من فلسفة الكاتب المتفاعلة مع العصر لذلك طرح (بريخت) مفهوم التغريب ، الذي يعني " تحويل الشيء الذي يجب ان يدرك والذي يجب ان يلتفت اليه ، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا ، الى شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجئ . ويصبح الشيء البديهي في حدود معينة غامضاً . غير ان هذا يحدث بهذه الصورة من اجل ان يكون مفهوماً أكثر . ومن اجل ان يصبح المألوف مدركاً يجب ان يبرز ، يجب ان ننبذ التصور الشائع الذي يزعم ان هذا الشيء لا يحتاج الى إيضاح . ومهما كان هذا الشيء اعتيادياً وشائعا ومتواضعا فانه يتسم الآن بطابع فريد " ([1]) . أكد (برتولد بريخت) على التناول الذهني للدور المسرحي ، وان لا يستغرق الممثل في الشخصية التي يجسدها ، فلا تقمص وجداني ، بل السعي الى تقديمها بطريقة السرد ، حتى تتكون فاصلة أدائية بين الممثل والشخصية التي يؤديها . وفي تلك المسافة الأدائية ، يكون عمل العقل حاضرا سواء من جانب الممثل بوقوفه بصورة انتقادية للشخصية ، أو ما اصطلح عليه بتقديمها برواية الشخص الثالث .في مسرح (بريخت) نرى أن ممثله يقدم ، لا يحاكي الشخصية – يتقمصها- فأسلوب التعليق مثلا بلغة الغائب ، أو بصيغة الماضي أو أن ينطق الإرشادات المسرحيةً بشكل معلن . كل ذلك يستخدمه لممثله كتكنيك يؤمن شيء من الإبعاد بعدم انسياق الممثل وراء الحدث وتعاطفه معه ، بفعل تحولات الأداء وما يعكس ذلك لاحقا من إزالة تأثير فعل الإيهام عليه وعلى المتفرج ([2]) . بذلك فان (بريخت) يظهر الجانب الموضوعي من أداء الممثل ، في تجسيده للموقف بطريقة العرض الحيادي ، حيث يعزل الممثل شخصية الدور ، ويعلق عليها وعلى الحدث بالشكل (المعلن الظاهر) وهو هنا ، لا يوازن في أدائه بين (الذاتي والموضوعي) كما يفعل الممثل الإيهامي ، بل يغلب الفعل الخارجي (الحركي) للممثل على تيار الفعل الداخلي (النفسي) ويغيبه في أحيان كثيرة ، فيبدو الأداء هنا خارجياً موضوعياً غير متشنج ، أو مشحوناً بالعواطف والمشاعر ، فالفرصة هنا لتأملات العقل التي تفضي الى وعي موضوعي بالموقف والمشكلة ([3]) . وفي هذا السياق الأدائي للممثل ، فقد حدد (بريخت) طبيعة العلاقة بين الممثل والمتلقي ، وأرادها ان تكون علاقة جدلية خارج حدود (الاستقبال السلبي) والتحول بالمشاهد الى (مشارك ايجابي) ثائر ، ليحقق التواصل الفاعل ، في اطار الفعل المسرحي .ان مادته الأساسية في ذلك هو الممثل ، ذلك الكائن الحي الذي تقع عليه المسؤولية التواصلية بالمتلقي . ولا يحدث ذلك بصيغة الايهام والاندماج ، بل بالموقف النقدي من الحدث عبر القراءة المحايدة ، واتخاذ صيغة الأداء بشخصية الثالث الذي يروي الحدث المسرحي . وبذلك يتكون لديه " كل مشهد مستقل بنفسه وبدلالاته عن المشاهد الأخرى ، فالأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات " ([4]) .فالأداء التمثيلي يذكر دوماً بان ما يقع الآن هو حدث ماضٍ تم استحضاره في الزمن الحاضر ، من اجل تكوين موقف نقدي تجاهه بعيداً عن أشكال الأداء الخطابية ، مقرنا ذلك بقدرات الممثل الأدائية على التحول في أداء الشخصية من حالة الى أخرى ، ضمن منظومة إيقاعية متوافقة ، وحضوره الذهني الذي يبعده عن الاندماج في أداء الشخصية المسرحية .إن الممثل في المسرح البريختي يتعامل على وفق تسلسل نسقي في المهام بوصفه إنساناً يمثل دوراً مسرحيا ، يقدم الى جمهور متلق . وهذه المهام تحتاج الى قدرة تركيبية عالية ، في الأداء التمثيلي ليتوافق مع تركيبة الشخصيات المسرحية التي يكتبها (بريخت) في نصوصه لدرامية الملحمية ، حيث ان " النص لديه يبقى دائما مرتجلاً دون طبعة ثابتة ونهائية ، ولذلك وصف تكنيكه كمخرج وكاتب معا بأنه إصلاحي ومسرحياته بوصفها تجارب أو محاولات قابلة لان تتعدل وتتحسن وتتقدم "([5]).في هذا المجال فقد أعطى (بريخت) ممثله حرية الارتجال ، على وفق الحدث الدرامي ، والتفاعل مع الدور ، استجابة لتغير تواصلية المتلقي مع العرض ، وذلك من خلال تحفيزه على المشاركة الفعالة والواعية مع ما يعرض على الخشبة ، لا سلب ارادته ، تخديره كما يفعل المسرح الأرسطي . من الوسائل التقنية للتواصل مع المتلقي التي كان يستخدمها لهذا الغرض ، هي عرض الأفلام المساندة لحوار الشخصيات ، أو تعليق اللافتات التي تعلن عن عنوان المشهد أو الحدث الدرامي ، اعتماده أيضا التكنيك الدرامي في بنية النص ذاتها من خلال قطع بعض الأحداث قبل الوصول الى الذروة ، ليبقى المشاهد يقظاً متشوقا لمتابعة العرض .ان على الممثل ان يكيف أداءه التمثيلي بما يتناسب مع الموقف

---

[1] - برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي : مصدر سابق ، ص ١٤٣.

[2] - ينظر : ج. ل . ستيبان : الدراما بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد جمول (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ص ٥٧٧ .

[3] - ينظر : عبود حسن عبود المهنا : ، مصدر سابق ، ص ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

[4]- برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

[5] - جيمس روس ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، ترجمة فاروق عبدالقادر(القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص ١٠٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطبيعة الدور ، فهو يكمن في إيصال وعرض الفكرة أو الموقف ، لا أن يجهد نفسه في إحداث التأثير الدرامي أو الإيهامي ، وذلك خلال إبعاد الممثل عن الدور ، حيث ان " الإبعاد عن الشخوص – في التمثيل- هو ما يسمى الإغراب أي عرض الشخوص والأحداث عرضا موضوعيا من غير تأثر بها أو تمثيلها بالمعنى الدقيق من التمثيل والتأثير من حيث المحاكاة "([1]) .من هنا فان على الممثل في المسرح البريختي ، ان يعمل على فكرة تذويب انتمائه للشخصية الدرامية ، وتجسيد انفعالاتها الحسية ، وابتكار نوع من التقنية الأدائية ، التي تتعامل مع الدور وفقا لموقف فكري ، أو اجتماعي ناقد بعيدا عن التماهي السيكولوجي والدخول في أهاب الشخصية المسرحية . ومن الوسائل التواصلية التكنينكية في بنية أداء الممثل في المسرح البريختي هي اعتماده على (الجيست) التي تعني الإشارة الحركية الدالة ، وهي إيماءة حركية مكثفة تعطي دلالات واضحة غير مشوشة ، وتؤدي الى معنى محدد " فالجيست ، ايجاد دلالات وإشارات ورموز أدائية في مقدورها توضيح الأوضاع الاجتماعية والعلاقات " ([2]) . و يتعامل الممثل مع تلك الحركات المعبرة عن المنظومات السلوكية الاجتماعية ، بحركة إيمائية دالة ، تختصر الموضوع المراد ارساله . فهي إشارة حركية دالة تعبر عن مضمون فكري اجتماعي لغرض ايصاله الى المتلقي .
ان مهمة الممثل في المسرح البريختي تتطلب منه دوماً ان يعمل على تدريب قنواته التعبيرية ، المتمثلة بالصوت والجسد ، واستنفارها بكل طاقاتها القصوى ، بما يتلاءم مع خصوصية التحولات الأدائية الواجب توافرها للتواصل مع المتلقي في التغريب ونظرية المسرح الملحمي .ينطلق التغريب من النص مرورا بالإخراج من خلال الممثل ، الى تقديم منظومة جمالية للعرض المسرحي بأكمله ، تستند على التغريب كفلسفة وعلى منطلقات المسرح الملحمي كرؤية شمولية للعرض المسرحي . وتلك العملية تهدف الى جعل المتلقي يقف موقفا ايجابيا من العرض ، أي لا يسلبه إرادته من خلال دمجه بالأحداث وتماهيه بين فواصل الدراما المقدمة أمامه ، وانما يوقظ فيه الفاعلية على اتخاذ القرار ، بمقارعته بحجج عقلية تستفز مخيلته ليقف بمواجهة الأحداث ويدرسها ، ومن ثم يفكر في تفسيرها .ومن معاني التغريب في منهج (بريخت) هو " أن تغرّب حادثة ما ، أو شخصية ما ، يقضي أولا وببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية ، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها . والتغريب يعني التأرخة ، أي تصوير الحوادث والأشخاص كحالة تاريخية تخص الماضي . والشيء ذاته يمكن ان يحصل مع الناس المعاصرين ، إذ يمكن تصوير مواقفهم على أساس من ارتباطها بالزمان وكونها تاريخية وتخص الماضي " ([3]) .

ثالثا : تواصلية الممثل المسرحي :

أ- تواصل الممثل مع ذاته .

يهدف الكائن البشري (الانسان) منذ ولادته وحتى مماته ، الى محاولة التعبير المادي والحسي عن وجوده . فهو يعمل ، يفكر ، يفرح ، و يتأمل . بذلك يمتلك صفة الحركة المستمرة ، ضمن واقع اجتماعي ونسق علاقات إنسانية متعددة . ان الحياة هي فعل وحركة مستمرة ، ورفض الانسان للسكون يعني رفضه للموت والجمود ، وهو الباعث الأساسي لبرمجة الأحاسيس والانفعالات من خلال ديمومة واستمرارية الحركة . هذا التفاعل والانفعال والمعاناة والتعاطف ، هي مظاهر حسية وجدانية يتميز بها الكائن البشري ، دون المخلوقات الأخرى . والمسرح نشاط انساني اجتماعي يؤجج الرغبة بالتعرف ، فهو يدعو الى عرض الانفعال والاحساس ، بغية التأثير في أحاسيس المتلقي ومشاعره ، لان الانفعال ظاهرة تواصلية تأثيرية ، يقع في دائرتها الممثل والمتلقي ، فكلما كان إحساس الممثل صادقا ازداد تأثيره في المتلقي .
على وفق ذلك فان مهمة إعداد الممثل لنفسه عن طريق القنوات الحسية ، تؤهله لتقديم تجربة بشرية حية على خشبة المسرح ، يمكن من خلالها إقامة علاقة تواصلية مع ذاته أولا ، ومن ثم الانطلاق بتلك العلاقة مع الشخصية المسرحية ، وصولا الى الممثلين المشاركين ، ثم الى عناصر العرض المسرحي ، وأخيرا الى المتلقين . ومن المعروف ان (ستانسلافسكي) يؤكد دوما على ضرورة الترابط المحكم بين اعداد الممثل وتواصليته مع ذاته ، وبين إعداده للدور المسرحي ، على وفق تحليل نفسي – فيزيائي ، أي

---

[1] - يوسف عبدالمسيح ثروت : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، مصدر سابق ، ص ٨٦، ٨٧ .
[2] - كولين كونسل : علامات الأداء المسرحي ، ترجمة حسين الرباط (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨) ص١٣٥ .
[3] - قيس الزبيدي : مسرح التغيير (بغداد : دار ابن رشد ، ١٩٧٨) ص ١٩٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الارتقاء بالمحرك النفسي الى فعل فيزيائي مرئي ، يهدف به إقامة التواصل مع المتلقي ([1]) . ويؤيد الباحث إن الانطلاق من منهج (ستانسلافسكي) في اعداد الممثل لنفسه ، يتأسس بناء على بديهية مسلم بها ، تتمثل في " ان منهج ستانسلافسكي هو من انجح المناهج في اعداد الممثل ، لأنه يعتمد على وحدة الفعل النفسي والجسدي ، والكشف عن الهدف الأعلى للعرض المسرحي " ([2]) .لقد جاء ذلك المنهج من خلال المعايشة اليومية ، لمجموعته المسرحية ، التي كان يعمل معها في تطبيق التمارين الإجرائية والمختبرية ، من اجل الوصول بطاقة الممثل النفسية والجسدية ، الى أقصى حدودها التعبيرية . ومن هنا أصبح ما يعرف بـ (طريقة ستانسلافسكي) في الأداء المسرحي ، حيث لا يمكن تخطيها بأي حال من الأحوال ، وفي أي دراسة تتناول الأداء التمثيلي ، أو على وجه الدقة تدريب الممثل المسرحي لإعداده للأداء التمثيلي وأصبحت (الطريقة) هي المنبع الرئيسي لكل المنظرين المسرحيين من بعده ، فعلى ذلك " يعود الفضل في خلق المدرسة المعاصرة لفن الممثل الى ستانسلافسكي ، فهو الذي صاغ بصورة أساسية في تاريخ المسرح قضايا نظرية الأداء المسرحي والمنهج وتكنيك الممثل . وهذه بمجموعها تؤلف تعاليم مادية متكاملة حول ابداع الممثل ومساعدته على ان يجسد على المنصة ، حياة الروح البشرية ، للدور من خلال شخصيات فنية مقنعة وحية " ([3]) . لم تكن طريقة (ستانسلافسكي) مقتصرة على الجانب التدريبي للممثل المسرحي فقط ، كما هو شأن بعض الطرق والاتجاهات المسرحية ، التي لم تتجاوز حدودها التنظيرية فقط ، ولم يكن بالامكان تطبيقها على المسرح لاغراقها في النواحي النظرية ، أكثر من كونها وسيلة للتطبيق ، كما يرى ذلك الكثير من الباحثين ، في منهج (انطونين ارتو) في مسرح (القسوة) ، حيث عد من الصعوبة ان تستثمر كحيثيات عملية على خشبة المسرح . ان (الطريقة) في الوقت نفسه هي لتدريب الممثل ، وكذا يمكن استثمارها على خشبة المسرح . من خلال هذا المنطلق فانه يمكن الاعتماد دون تردد على (طريقة ستانسلافسكي) في اعداد الممثل لنفسه ، حيث يقول بهذا الشأن : " ينقسم منهجي الى جزأين أساسيين:

الأول - عمل الممثل الداخلي والخارجي في ما يتعلق بنفسه .

الثاني - عمل الممثل الداخلي والخارجي في ما يتعلق بدوره .

ويقوم عمل الممثل الداخلي فيما يتعلق بنفسه على تكنيك سيكولوجي ، يمكن من تحضير حالة خلاقة في العقل ، في أثنائها يهبط عليه ما يشبه الوحي في يسر اكبر . ويتكون عمل الممثل الخارجي فيما يتعلق بنفسه من اعداد جهازه العضوي ، ليجسد دوره ويصور تصويرا دقيقا حياة الدور الداخلية " ([4]) . وتتكون الأجزاء الأساسية لقنوات التعبير الحسية لدى الممثل مما يأتي :

١ - الخيـال:

لا توجد حياة واقعية على المسرح . وهذا يعني ان النقل الفوتوغرافي التطابقي للواقع ليس فنا ، بل ان طبيعة الفن الابداعي الخلاق تعتمد على تحويل الواقع الحياتي الى فعل مكتشف ومؤثر ، لذا فان طبيعة هذا الفن تتطلب الخيال الذي يصفه (ستانسلافسكي) في المقام الأول في العملية الخلاقة ، لكي تصبح مشكلة الممثل وتكنيكه ، هي في تحويل الخيال الموجود في المسرحية الى حقائق مشهدية فنية . ويقصد بالخيال ، أو التخيل ، مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة ، تخيل الشخصيات ، واستعادة صورها في الذاكرة ، حيث تتحول قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية بواسطة الخيال " فالخيال يخلق الأشياء التي يمكن ان توجد ، أو يمكن ان تحدث . بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها ، والتي لم يسبق لها ان وجدت ، والتي لن توجد أبدا " ([5]) .فالظروف المعطاة ، وهي قصة المسرحية ، حكايتها ، أحداثها ، والفترة الزمنية التي تجري فيها ، وظروف الحياة التي تتحدث عنها ، وتفسير المخرج والممثل للمسرحية ، وعملية رسم الحركة ، وتقسيمات مصمم الأزياء ، والمناظر ، والأثاث ، والمؤثرات الصوتية ، وكل ما يتعلق بعملية الإنتاج المسرحي .كل تلك الظروف لا تعطي تفصيلا واضحا للصدق والايمان ، من دون توظيف الخيال فيها . وعن طريق توظيف الممثل لخياله ، فانه يضيف روحا حيوية

---

[1] - ينظر: فواز الساجر : ستانسلافسكي والمسرح العربي ، ترجمة فؤاد مرعي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٤) ص ١٠٦

[2] - محمد سعيد جوخدار : مبادئ التمثيل والإخراج (دمشق : دار الفكر ، ١٩٨٢) ص ٤٧ .

[3] - ج . ف . كريستي : تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، ترجمة عقيل مهدي يوسف (بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٢) ص٧ .

[4] - ستانسلافسكي : فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر(القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨) ص٤٠، ٤١ .

[5] - ستانسلافسكي : ، مصدر سابق ، ص٨٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتلك الظروف كي يجعلها انسانية . فضلا عن ذلك ان الخيال ، يهدف لاعطاء الأشياء المتخيلة صورة مرئية ذات كيان ينبع من داخل الممثل وأحاسيسه وانفعالاته ، ويقسم الخيال الى نوعين :
النوع الأول : الخيال السلبي ، وهو الذي يعنى بإبقاء الصور والأفكار سلبية ، في حالة سكون وجمود .
النوع الثاني : الخيال الايجابي الخلاق ، الذي يمتاز بحركة الأفكار والصور ، وجدّتها وتأثيرها . وعليه يجب ان تحمل المخيلة لدى الممثل الصفات الآتية :
أ – ان تكون المخيلة مهذبة ومتطورة .
ب- ان تكون متيقظة وغنية .
ج- ان تكون فعالة ونشيطة .
د- ان تكون متوقدة ومستجيبة .
وهذا متأت من معرفة الممثل بطريقة التفكير الصحيحة والموجهة ، بحيث انه يتوجب عليه ان يراقب الناس وتصرفاتهم ، وأفعالهم ، وسلوكهم ، ويتميز بقدرة تحويل هذه الصور المرئية الانسانية ، على خشبة المسرح الى صور مؤثرة . تكمن الحاجة الى الخيال ، ليس فيما يخص عملية الخلق فحسب ، بل لكي يبث الممثل حياة وروحا جديدة إلى الأشياء والأفعال المتخيلة . فضلا عن وجود التبرير والأسباب الكافية لفكرة الصور المتخيلة بحثا عن الصدق في الأداء . ومن اجل الوصول الى ذلك الأداء يوجه الممثل لنفسه الأسئلة الآتية : مَن؟ أين ؟ لماذا ؟ كيف ؟ ([1]). تعمل هذه الأسئلة على دفع حركة خيال الممثل ، وتساعده على إيجاد صور أكثر اقناعا ، وأكثر تحديدا في تعلقها بالحياة المتخيلة . فضلا عن التمارين المستمرة التي تنمي قدرة الخيال لدى الممثل المسرحي ، من اجل الوصول الى تجسيد اللحظة الدرامية الصادقة ، التي يهدف بها الى اقامة تواصل مؤثر مع المتلقي .

٢- الانتباه والاصغاء :

يجب على الممثل أن يكون قادراً على التحكم في خياله ، حتى يحسن استخدامه ، وتجريب هذه القدرات عن طريق انتباه أحسن تدريبه . فالانتباه هو العنصر المهم في عملية التكنيك السيكولوجي ، ويعني الانتباه ، مراقبة سلوك شخص ما ، أو حالة ما ، في الحياة ، أو على خشبة المسرح في لحظة معينة. ان موضوع الانتباه على المسرح ينطلق من قانون حياتي ، يتعلق بتركيز الانتباه ، أو توجيه فكر الشخص نحو شيء معين ، مما يثير انتباهه ، محاولاً معرفة تفاصيله ، لاستثمارها في المسرح ، على شكل قانون يخضعه الممثل المسرحي ، لآلية علمية قصدية. يتطلب الانتباه عملية التركيز العضوي على الموضوع المحدد ، حيث تبرز الأدوات الأساسية في الانتباه ، وهي البصر ، أي بمعنى اننا ننظر الى فعل معين ، أو شيء معين وكذلك السمع الذي يدخل في عملية الانتباه ، فضلا عن بقية الحواس الأخرى . يجب ان يكون الانتباه مبرمجا ، ينطلق من نشاط محدد يمتلك أسبابه ومبرراته ، وهدفه الخاص بموضوع الانتباه ذاته ، وبالتالي إخضاع أدواته وتوجيهها بعمل عقلي ، وصولا الى الاستفادة منه كقدرة ذهنية حسية ، في توصل الممثل الى الأداء الصادق الخلاق . اما علاقة الانتباه بالاصغاء فتبرز على مستويات عديدة ، ضمن علاقات الممثل ، بما هو موجود على خشبة المسرح ، كأن يكون ديكورا ، أو ممثلا ، أو جمهورا ، مما يتطلب من الممثل ان يكون مصغيا فالإصغاء معناه " ان المصغي يرى ما يقوله الشخص المقابل بأعين عقله " ([2]) . ان الممثل المتكلم يحتاج الى ممثل مصغ ، في حال وجود ممثلين على خشبة المسرح ، لتنظيم الأفعال وردود الأفعال ، وبالتالي تواصلها التاثيري مع المتفرج ، كأفعال حسية صادقة ، يجب على الممثل المصغي ان يراها بعقله . ويمكن التوصل الى أفضل طرق الاصغاء النابعة من انتباه عقلي واع عن طريق التمارين ، حيث تقسم مراحل المتكلم الى :
أ- استخدام الخيال الخصب ، لما يريد الممثل توصيله (فكرة المشهد) .
ب - تنظيم وحدة متجانسة ، ورسم هذا الخيال بصورة حياتية حسية مؤثرة ، بالاستفادة من نص المؤلف المسرحي .
ج - الانتباه بالنظر والسمع (أدوات الانتباه العضوية) الى الممثل المصغي ، ومحاولة تكوين صور مسموعة ، ومنظورة ، حول استجابة الممثل المصغي ، وبناء الفعل في ضوئها ، وبحالة تصاعدية ، وهذه المرحلة تتطلب لحظات من الصمت ، الذي يطلق عليه في الاصغاء (الصمت الفني) .

[1] - ينظر : ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٢ .
[2] - ينظر : ستانسلافسكي : إعداد الممثل ، المصدر السابق ، ص ١٠٨ ، ص١١٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الممثل المصغي فيمر بالمراحل الآتيــة :
أ - ام كلام الممثل المتكلم ، وفعله الحركي والايمائي .
ب - ية تنعكس في الوقت نفسه كرد فعل لما يسمعه من المتكلم .
ج - لفعل الذي يتجسد بجواب ، وقد يكون رد الفعل بايماءة ، أو حركة ، أو كلام محدد . ان الانتباه يرتبط بالاصغاء ، ارتباطا تواصليا ، فهناك نوعان من الانتباه والاصغاء هما :
أ - تباه والاصغاء المباشر ، وهذا يحدث بين الممثل ، والممثل على خشبة المسرح .
ب - تباه والاصغاء غير المباشر ، وهو ما يحدث كفعل تواصلي بين خشبة المسرح (الممثلين) وعناصر العرض الأخرى ، وبين الجمهور([1]) .

٣- التركيز :

تنشأ عملية التركيز ، من خلال تكثيف الانتباه نحو شيء معين ، حيث يعرف التركيز بأنه " الانتباه الموجه من شخص الى ناحية معينة ، قد تكون هذه الناحية صغيرة كرأس دبوس ، وتكبر تدريجيا ، فتصبح بحجم إنسان ، أو غرفة ، أو مدينة ، أو حادثة بعيدة " ([2]) . التركيز هو توجيه كل قوانا الروحية والذهنية نحو غرض محدد . ويجب على الممثل ان يتحرك على مستويات عديدة في التركيز ، سواء في الحياة ، حيث يستنبط منها مواقف وأحداثاً ومواضيع ، تجعل من سيطرته على قدراته الحسية ، واستحضارها شيئا مفيدا ، وتوظيف هذا التركيز في المسرح ، أي بمعنى ان يختار الممثل بقوة الملاحظة ودقتها الأشياء الملائمة للدور المسرحي . وبذلك يكون التركيز ، وسيلة مساعدة لتطوير الوعي الذاتي لدى الممثل ، وبالتالي إدراك ما يحيط به من مكونات ، تحويلها الى فعل قصدي بشري . ويقسم التركيز من ناحية توظيفه واستخدامه الى قسمين :
الأول : لتركيز الداخلي : وهو ما يخص قدرات الممثل وأدواته الحسية في التركيز ، والنابعة من داخله كذات إنسانية .
الثاني : التركيز الخارجي : وهو التركيز الذي يخص المحيط ، وما سيحدث على خشبة المسرح ، من عمل الممثل وعلاقاته بالمفردات المسرحية كافة المتوفرة ضمن العرض المسرحي .
وهناك تقسيم آخر للتركيز ، يتعلق بالجانب الحسي والعقلي :
أ- التركيز الحسي : وهو الذي يقوم على أساس حسي يؤدي الى رد فعل عاطفي . وهذا النوع من التركيز يسهم عن طريق باعثه في استثارة انتباه واهتمام الممثل ، ما يساعد على تحريك جهازه الإبداعي الحسي.
ب - التركيز العقلي : ويقوم على أساس عقلي ، ويساعد على تركيز عملية الانتباه لفترة طويلة ، أي يعتمد على إدراك الأشياء التي تؤثر في الحواس ، واكتشاف جوهرها ومعناها ، من خلال قدرة التفكير الذهنية والعقلية ([3]) .

يتحرك التركيز، من خلال دوائر متعددة، تبعا للظروف الزمانية والمكانية، التي تجري فيها عمليات التركيز. وتلك الدوائر هي المجال أو المساحة التي يتحرك فيها انتباه الممثل في لحظة وظروف يتشكل من خلالها الدور ، حيث تبدأ من الخاص الى العام ، ومن الجزء الى الكل ، وبهذا تصبح لكل ممثل دوائره التركيزية الخاصة التي يمكن تطويرها بالتمرين والتجربة .
وتساعد وسائل التركيز ، الممثل على ما يأتي :
أ- تدريب الحواس الخمس .
ب- تنمية القدرة على الإحساس .
ج- تطوير المخيلة .
أما مواضيع التركيز فهــي :
أ- الإنسان بكل علاقاته وسلوكه وتصرفاته .
ب- الطبيعة بأشكالها وألوانها وتكوينها .
ج- الأحداث الحياتية.
د- الانطباعات الشخصية .

---

[1] - ينظر : ينظر : ج . ف. كريستي : تدريب الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، ترجمة عقيل مهدي يوسف (بيروت : دار الكتاب الجديدة ، ٢٠٠٢) ص١١٤ ،ص١١٩ ، ١٥٦ .
[2] - ستانسلافسكي : إعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص١٠٨ .
[3] - ينظر : ستانسلافسكي : فن المسرح، مصدر سابق ، ص٥٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤ـ الذاكرة الانفعاليــة (العاطفية) :

تعد الذاكرة الانفعالية هي المنبع والمعين الذي يوظفه الممثل من اجل إبراز الانفعال والإحساس به ، لان هذه العناصر تشكل المقومات الأساسية لدعائم تجسيد الشخصية على المسرح . ان تقديم تجربة بشرية ، يتطلب الانفعال ، مما يدفع بالممثل الى استرجاع واستحضار تجاربه الماضية . فالذاكرة الانفعالية ، تعني كل ما يخالج الانسان من مشاعر وأحاسيس ، مثل الخوف ، والتوجس ، والشك ، وهي نتيجة أفعال وأحداث مر بها الانسان ، واختزنتها ذاكرته عبر فترات زمنية طويلة . ويستطيع الانسان اعادتها في لحظة ما ، من اجل اثارة الانفعال ، ومن ثم اتساقها مع معطيات الشخصية المسرحية المجسدة ([1]) .

ويتحدد هذا العمل الإبداعي للذاكرة الانفعالية بمرحلتين يستطيع الممثل من خلالهما الوصول الى الدور المسرحي :

أ- أن يقوم الممثل بايجاد الطرق الملائمة لاستخلاص هذه المادة العاطفية المرتبطة بتجربته الماضية ، وان يكشف عنها ، من خلال دوره المسرحي .

ب- ان يجد الطرق ليخلق من هذه المادة الروحية ، تركيبات لا نهائية من المشاعر ، والعواطف ، والانفعالات المكتشفة من الأرواح الإنسانية لدوره .

ان التذكر لما حدث في الماضي ، يتطلب خلق ظروف مشابهة على المستوى الحسي والذهني لطبيعة التجربة المستحضرة ، وهذا يعني ان الذاكرة الانفعالية تعتمد على (الخيال) وتتكون نتيجة للحواس ، وبذلك تساعد هذه الذاكرة على خلق صورة أو حادثة ، أو فعل ذي تأثير قادر على تعميق التواصل بين الماضي والحاضر . فالممثل يستطيع استرجاع عواطف الآخرين وتجاربهم من الحياة ، بمساعدة التركيز ، والخيال ، والانتباه ، واعتمادا على الحواس الخمس التي تعد المخزن الذي يحتفظ بالعواطف والمشاعر كافة . وهناك نوعان من التجربة المستحضرة لخلق روح الدور الانسانية :

أ- التجربة الخاصة : وهي تجربة عاطفية عاشها الممثل نفسه ، وتمثل تاريخه الشخصي ، من مجموعة من العواطف .

ب- التجربة العامة : وهي تجربة سمع عنها الممثل ، ضمن ظروف محيطه الاجتماعي والحياتي ، أو قرأ عنها في رواية أو قصة أو كتاب . وعلى الممثل ان يحول هذا النموذج من التجربة العامة ، الى لحظات الأداء التمثيلي الآنية ، وتعميقها ضمن سمات الشخصية المسرحية التي يجسدها .

ويرى الباحث ان هناك تمظهرات أخرى للذاكرة ، منها الذاكرة السمعية ، والذاكرة البصرية . حيث تتجلى الذاكرة السمعية في أوضح صورها لدى الفنان الموسيقي ، الذي يستوحي المعطيات الصوتية في الطبيعة ، ليصوغها في نسق صوتي مموسق ، تتسق وغنى تلك الذاكرة السمعية . كما يستثمرها الممثل المسرحي في تجسيد الحالات الشعورية ، التي يكون الصوت محورا تعبيريا مهيمنا فيها .أما الذاكرة البصرية ، فتتجلى لدى الفنان التشكيلي ، الذي يختزن صور الطبيعة والموجودات من حوله ، بما يسعفه في تدشين لوحته التشكيلية . ويضمن الممثل المسرحي أداءه التمثيلي ، أحيانا ، صورا حياتية التقطها من المحيط الذي يعيش فيه ، وانطبعت في ذاكرته ، ليستعيدها في حالات انفعالية معينة ، من اجل تعميق الحس الأدائي ، من مخزون الذاكرة البصرية .

٥ـالتكيّف :

تستخدم قدرات الممثل الذهنية الخاصة بالتكيف للدلالة على الوسائل الانسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين ، لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم ، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف ما ([2]) . حيث تتأتى أهمية التكيف بوصفه الطريق الفعال الذي يسلكه الممثل في الأداء ، لخلق المشاركة والمقابلة بين سلوك الشخصية ودواخلها وذاتها ، مع الوسط الذي تعيش فيه.يهتم جانب التكنيك الداخلي الخاص بالتكيف ، الذي يعد ضمن عملية اعداد الممثل لقدراته الحسية بموضوع التبني والإيمان ، حيث يقصد بالتبني ، تلك الأوضاع الجسمية التي يعمل الممثل على إتقانها لإيصال المعاني ضمن الشخصية التي يؤديها . فضلا عن تبني المشاعر بأنواعها كافة ، وكذلك

[1] ـ ينظر : ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص٢٢٣ .
[2] ـ ينظر : ستانسلافسكي : اعداد الممثل ، المصدر السابق ، ص٢٩٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبني مظهر وسلوك الشخصية ، وهذا يتطلب عملية تكيف بين الممثل الانسان ، وبين الشخصية المسرحية. ويجب توفر جانبين أساسيين في عملية التكيف على خشبة المسرح هما :
أ- تكيف الممثل : حيث يتطلب من الممثل ان يعد نفسه للتغيرات والأخطاء كافة التي تحدث في عملية الأداء ، والمواجهة في العرض المسرحي ، كأن ينسى الممثل المقابل فعله الحركي ، أو حواره . وهنا ينبغي على الممثل ان يكيف نفسه مع هذه الظروف الطارئة من خلال ارتجال حالة يعبر فيها عن إحساس متطابق مع الموقف الجديد ، وخلق روح الديمومة والاستمرارية في العرض دون إبراز ذلك الخلل .
ب- تكيف الشخصية : عندما يضع المؤلف شخصياته ضمن ظروف ، ومحيطات معينة خاصة ، وفق طبيعة الحدث والجو النفسي العام ، على الممثل أن يضع تلك الظروف في إطار الخلق الإنساني ، وبالتالي أن يخضع وسائله وطرق توصيله الحسية لخدمة الإطار العام للشخصية المسرحية التي رسمها المؤلف .
أي بمعنى أن يكيف نفسه كانسان مع الشخصية المفترضة ، بحيث تعد ردود الأفعال على الخشبة وفي أثناء العرض ، تخص الشخصية بكل أبعادها ، وتذوب شخصية الممثل / الانسان ، في الشخصية المسرحية ، وهذا ما يطلق عليه (ستانسلافسكي) أسم التقمص ، أي لبوس الشخصية الخارجي والداخلي ، بمعنى التكيف مع ظروف الشخصية ([1]) .
يعد التكيف من الوسائل المهمة والأساليب المستخدمة لخلق التواصل بين الممثلين على المسرح ، بفرض حالة من التلاحم والتفاعل بينهم ضمن المشهد ، فكل ظرف جديد ، أو موقف ، أو حالة درامية جديدة ، على الممثل أن يعطيها التكيف المناسب ، بينه وبين ذاته أولا ، وبينه وبين الممثلين الآخرين ثانيا .
ان التمثيل الناجح يعتمد على تنوع التكيّف اللازم الذي يطبقه الممثل للوصول الى الشخصية ، والمعتمد على الوضوح ، وقوة الانتباه ، والتذكر ، الذي يضع الممثل في موضع الخلق والاكتشاف ، لفعل ما هو صادق في الأداء عن طريق البحث الصحيح لأساليب تكيّف مقنعة . خلص الباحث الى القول بان المكونات الحسية (الخيال ، التركيز ، الذاكرة الانفعالية ، الانتباه والاصغاء ، والتكيّف) تشترك في جانب مهم من جوانب تواصلية الممثل المسرحي مع نفسه ، والخاص باعداد الجانب الداخلي ، الذي يعتمد فيه عنصر على آخر في حالة كلية ، مزدوجة ، متفاعلة لإنتاج الدور المسرحي ، على المستوى النفسي والحسي . يث يعد كل عنصر من هذه العناصر باعثا من البواعث ، وحافزا من الحوافز ، لتحقيق الانفعال الصحيح ، وصولا الى تواصلية فاعلة ، من خلال الذات الى الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي ، انطلاقا من مفهوم ان التواصلية في المسرح ، يمكن ان تؤثر على التطور الروحي للناس وتعمل على تعزيز المثل السامية ، وتستوحي الجمال ، والمآثر الخالدة ، وصولا الى بثها في رسالة تواصلية ناجحة الى المتلقي .

ب- تواصل الممثل مع الشخصية المسرحية :

يعود مصطلح الشخصية المسرحية الى لفظة (Persona) اللاتينية ، التي تعني القناع ، واشتقت الكلمة في اللغة الفرنسية بمصطلح (Personalite) . وفي الانكليزية (Personality) . وقد تعددت الدلالات المعرفية لهذا المصطلح ، ولكنها تراوحت بين الشخصية الدرامية ، والممثل ، والدور . إلا ان التطور التاريخي لاستخدامات هذا المصطلح لم يعمل الكثير لتغيير معناه العام ، وانما كانت تعتمد الاشتقاقات الدلالية للمعنى ، دونما ابتعاد كثير عنه . وقد تبلور على يد الباحثين في أربعة معانٍ تمثلت في النقاط الآتية ([2]) :
١- الفرد كما يبدو للآخرين ، وليس ما هو عليه في الحقيقة ، وهي بهذا المعنى تتصل بالقناع .
٢- مجموعة الصفات الشخصية التي تمثل ما يكون عليه الفرد في الحقيقة ، وهي بهذا المعنى ترتبط بالممثل نفسه .
٣- الدور الذي يقوم به الفرد في الحياة ، سواء كان دورا مهنيا ، أو اجتماعيا ، أو سياسيا .
٤- الصفات التي تشير الى المكانة والتقدير والأهمية الذاتية .
فضلا عن تلك التعريفات السابقة للشخصية ، فانه لابد من التسليم بان سلوك الشخصية المسرحية هو سلوك وضعي محض ، وراءه موجد آخر هو المؤلف المسرحي ، لذلك فان درجة الاقتراب من تحليل

[1] - ينظر : ستانسلافسكي : إعداد الممثل ، المصدر السابق نفسه ، ص٣١٨ .
[2] - ينظر : سيد غنيم : الشخصية ، سلسلة كتابك ، العدد ١٦ (القاهرة : دار المعارف ، د.ت) ص٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصية المسرحية ، لابد ان يوصل في النهاية ، الى لحظة افتراق حتمية ، وذلك لنزوع داخلي مميز في ذات الشخصية الإنسانية ، وضرورة تميزها عن الذات الأخرى المفترضة ، ألا وهي الشخصية المسرحية على وفق ذلك المفهوم ، فان اللجوء الى التحليل النفسي للشخصية المسرحية ، ربما سيقود إلى نتائج خاطئة ، لأنها ليست شخصية إنسانية حقيقية يمكن تطبيق مسلمات التحليل النفسي عليها . ان تحليل الشخصية الإنسانية " ينطلق من افتراض ان الشخصية هي محصلة التفاعل الناتج بين المتغيرات في داخل الشخصية خلال تاريخها السلوكي من جهة ، وبينها وبين المتغيرات البيئية التي تعيش فيها تلك الشخصية من جهة أخرى . وما يصدر عن تلك الشخصية من تصرفات سلوكية توصف بأنها خاصة بها"([1]) .في حين ان الشخصية المسرحية هي كائن افتراضي متخيل ، أو مستوحى من التاريخ ، أو من الواقع الحياتي المعاش . وقد تكون الشخصية المسرحية كائنا غير إنساني ، كالأجراس في مسرحية (الجمهور) للكاتب الاسباني (لوركا) ، أو من النباتات كأوراق العنب في مسرحية (لوركا) نفسها . أو البازلاء في مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) للكاتب الانكليزي (شكسبير) ، أو حيوانات كالأسد كما في مسرحية (شكسبير) نفسها . أو الضفادع في مسرحية (الضفادع) للشاعر اليوناني (ارستوفانيس) . وقد تكون معنوية كالموت في مسرحية (عرس الدم) لـ (لوركا) . أو احد عناصر الطبيعة كالبحر في مسرحية (راكبو البحر) لـ(سينج) . أو شخصيات فوق إنسانية كالأشباح في مسرحية (هاملت) لـ(شكسبير) . لكن الشخصية المسرحية تبقى كائنا ورقيا ، على وفق تعبير (بارت) يتم تحوله الى كائن حياتي متحرك ، عن طريق الممثل ، الذي يجسد الشخصية بواقع مرئي ملموس ، عبر الزمان والمكان .

لقد سلكت بعض الشخصيات المسرحية ، طريقها الى الخلود في ذاكرة الوعي الجمعي ، من خلال اقترابها بدرجة كبيرة من السمات الإنسانية ، التي يمكن ان توجد في شخصية الإنسان الحقيقية ، وبالتالي تفردت تلك الشخصيات المسرحية بخصوصيتها الأدائية التي يسعى الممثلون جاهدين للوصول إليها ، لدرجة إقناع المتلقي ، من خلال نجاح عملية التواصل بين الممثل والشخصية المسرحية ذاتها .ان الممثل هو الوسيط التواصلي ما بين الشخصية المسرحية والمتلقي ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال ان نعده هو الشخصية المسرحية ذاتها ، لما في هذا القول من ابتعاد عن الحقيقة الواقعية المتمثلة بشخصية الممثل / الإنسان ، التي لا يمكن التخلي عنها بشكل كامل ونهائي . يمكن للمثل دراسة المعطيات التكوينية للشخصية المسرحية من خلال عدة طرق من أبرزها:

الطريقة الأولى: المعلومات التي يعطيها المؤلف، لشرح سمات الشخصية في مستهل النص المسرحي.

الطريقة الثانية : الإرشادات المسرحية ، أو ما يطلق عليه بالنص الثانوي ، الذي يثري التعريف الإجمالي للشخصية المسرحية .

الطريقة الثالثة : ما تقوله الشخصيات المسرحية عن بعضها البعض ، من خلال وصف وإيضاح السمات العامة للشخصية الأخرى .

بالنسبة للطريقة الأولى فهي أسلوب تقليدي يلجأ اليه بعض كتاب المسرح ، وما على الممثل إلا ان يتبع تلك المعلومات ليستطيع التواصل مع المعطيات المطروحة لتلك الشخصية . اما الطريقة الثانية فهي تندرج ضمن بنية النص التركيبية . فضلا عن ذلك ، يستطيع الممثل التواصل مع الشخصية من خلال حوار الشخصيات الأخرى عنها ، أو من خلال التفسير والتأويل لحواراتها مباشرة . وعلى وفق ذلك يعطيها السلوك والشكل الذي يتوصل اليه ، ومن ثم تجسيده بفعل حركي أو صوتي ، أو كليهما معا.ان منطلق الإحساس بالشخصية المسرحية والتواصل معها ، ينتج من إدراك الذات من خلال الآخر ، بوصف الشخصية المسرحية هي / الآخر ، المتجسد عبر مرموزاتها اللفظية ، وحمولاتها الدرامية ، التي يسعى الممثل جاهدا الى التواصل معها ، بكونها الآخر ، وخلق علاقة ايجابية معها ، بمعنى التحول الى شيء بالنسبة لها بوصفها الآخر ، في الوقت نفسه ، يحولها الى شيء قائم ككيان منفصل ، ومن ثم يستخدم احدهما الآخر كوسيلة للوصول الى الحرية المطلقة ، وهو ما أكد عليه (سارتر) كما مر بيانه في المبحث الأول . يمكن للممثل المسرحي ان يتواصل مع الشخصية المسرحية ، من خلال دراسة أبعادها على النحو الآتي :

---

[1] - قاسم حسين صالح : الإبداع في الفن (بغداد :وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨) ص٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنون البصرة ـــ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا هو سر تعددية التجسيد الأدائي لشخصية مسرحية واحدة من قبل ممثلين متعددين ، وتعدد الصور التي تظهر بها تلك الشخصية ، فضلا عن الإضافات التعبيرية ، والتأويلات التي يبتكرها كل ممثل وفقا لمرجعياته الثقافية ، وفضاء العرض وتشكلاته ، ضمن منظومة العرض الكلية ، ونوعية المتلقي المتوجه له بذلك العرض المسرحي .

أ- تواصل الممثل مع الممثل الآخر :

في معرض حديثه عن الممثل المسرحي وأهميته في العرض المسرحي ، يقول (جيرزي جروتوفسكي) : إن بإمكان المسرح أن يحيا من غير مناظر مسرحية ، ومن غير موسيقى أو مؤثرات ضوئية . فضلا عن انتفاء الحاجة إلى النص المسرحي في بعض الأحيان . لكن الأهم من ذلك كله ، إن المسرح لا يستطيع أن يحيا من غير ممثلين . ([1]) . ويرى الباحث انه يمكن القول أيضا ، فضلا عما تقدم ذكره ، ان المسرح يعني ما يحدث بين الممثل ونفسه ، وما يحدث بين الممثل والممثل الآخر ، من علاقة تحول الفعل الدرامي الكامن الى فعل عياني مرئي ، على وفق قوانين الصراع الدرامي الذي يعد من أهم عناصر التجسيد على خشبة المسرح . لقد ورد في المبحث الأول من هذه الدراسة ، ان التواصل هو عملية حضور قصدي ، مقابل الآخر ، في لحظة زمكانية يطلق عليها الآن / هنا . وتتجلى تلك الآصرة التواصلية في فن الأداء التمثيلي المسرحي ، فالأنا التي تستحضر زمانياً / الآن ، هي المرموز اللفظي والعناصر التصويرية للشخصية المسرحية المفترضة . تتجسد الشخصية المسرحية مكانياً / هنا ، عبر وسيط تواصلي ، هو الممثل المسرحي . وباقتران الشخصية المفترضة مع ذات الممثل المجسدة عيانيا ، على وفق تواصل اشتراطي محدد ([*]) ، يغدو التواصل بين الممثل والممثل الآخر ، عملية تواصل بين مكونين جديدين ، هما ناتج تفاعل الشخصية المسرحية عبر محدداتها الدرامية ، والشخصية الإنسانية / الممثل وفق مواصفاتها الإنسانية .ان ذلك التواصل سيخضع بالنتيجة الى منظومة الخطة الإخراجية والفواعل الدرامية في العرض ، بالتفاعل مع مكونات العرض الأخرى ، كالديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، والاكسسوار ، و ملحقات العرض الأخرى . يشير (تالكوت بارسونز) الى محددات العلاقة في الحياة الاجتماعية ، بأنها ترتكز على المعايير والقيم ، حيث تمثل المعايير ، القواعد المقبولة اجتماعيا ، ويستخدمها البشر في أفعالهم اليومية . اما القيم فهي ما يعتقده أولئك البشر مما ينبغي ان تكون عليه العلاقات في الحياة الاجتماعية ، على وفق محددات إنسانية ، واجتماعية ترتقي بالإنسان باتجاه التواصل مع أخيه الإنسان في الواقع الحياتي ([2]) . أما العلاقات التواصلية بين الممثلين على خشبة المسرح ، فانها علاقات محكومة بقواعد قبلية ، أنشأها المؤلف في نصه المسرحي ، كمحددات علائقية بين الشخصيات المسرحية . ومن ثم خضعت للخطة الاخراجية التي وضعها المخرج المسرحي . وقد تتفق تلك الخطة الاخراجية ، مع ملاحظات المؤلف ، أو لا تتفق ، ولكنها على أية حال ، تحدد المسافات الحركية والاشارية للممثل / الشخصية ، ضمن فضاء العرض ، وعلى وفق الخطة الاخراجية المرسومة . ومن الجدير بالإشارة ان الباحث ، قد اغفل عن عمد تفصيل العلاقة التواصلية بين المخرج وعناصر العرض ، انطلاقا من ان هدف البحث يدور حول الممثل وعلاقاته التواصلية مع عناصر العرض الأخرى . لذلك يرى الباحث ان تناول علاقات المخرج التواصلية قد تبعد الدراسة عن هدفها المبين أعلاه . بناء على ذلك ، فان العلاقات التواصلية بين الممثلين على خشبة المسرح ، توجد ضمن نسق حركي معد سلفا . ومن اجل تواصل فاعلية تلك العلاقات الى المتلقين ، لابد من دراسة العلاقات الاجتماعية لأولئك المتلقين ، فضلا عن دراسة محددات القيم المعيارية لمديات التواصل عبر المسافة المتحكمة بين طرفين أو أكثر .

وقد أكدت الدراسات الأنثروبولوجية الكثيرة ، ومنها دراسة الأنثروبولوجي الفرنسي (مارسيل ماوس Marcel Mauss) ان هناك أرثاً مميزا لكل شعب من شعوب الأرض يخضع لممارساته الحياتية اليومية ، التي تتعلق بعمقه الثقافي والحضاري . وتعد قاسما مشتركا بين أفراد ذلك الشعب . من تلك الممارسات مظاهر الجسد الحركية ، وكل ما يتعلق بحركة أجزاء ذلك الجسد كالأرجل والأيدي ، والعيون ، والصدر ، والأطراف وطريقة تطويعها لحركة ما ، للدلالة على معنىً معين ، يخضع لمفاهيم ذلك

---

[1] - ينظر : جيرزي كروتوفسكي : نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) ص٣٠ ، ٣١ .

[*] - ينظر : فقرة تواصل الممثل مع الشخصية المسرحية .

[2] - ينظر : ايان كريب : النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعب دون غيره [1] . تلك هي المسلمة الرئيسة التي أكدت عليها مشكلة البحث ، وهي ضرورة تعرف الممثل المسرحي على تلك الإشارات والحركات ، وارتباطاتها الدلالية لدى المتلقي المستهدف بتواصلية الخطاب المسرحي. ويرى الباحث ، ان تواصل الممثل مع الممثل الآخر ، على خشبة المسرح ، يخضع لعدد من العوامل التي ينبغي ملاحظتها على النحو الآتي :

١- المكان: ونعني به مكان الفعل المسرحي، وتوافقه مع الحيز الحاوي له ، وهي خشبة المسرح بأبعادها المعروفة ، وخضوعها لمعمارية البناء الكلي للمسرح ، فقد تكون الخشبة ذات مقاسات وأبعاد صغيرة ، أو ذات مقاسات وأبعاد كبيرة . تلك المقاسات تحدد علاقة الممثل مع الممثل الآخر ، وخاصة إذا كان عدد شخوص المسرحية كبيرا كما في المسرحيات التاريخية ، أو منفردا كما في عروض المونودراما .

هنا يبرز دور المخرج المسرحي ، في وضع الخطة الإخراجية ، وتفاصيل حركة الممثلين في الدخول والخروج ، والوقفات لمنع حدوث الحجب والإخفاء للممثل الآخر ، فضلا عن مشاهد التوتر الدرامي ، التي تقتضي أحيانا فعلا حركيا ، ينبغي معه مراعاة قطع الديكور ، ومناطق التأثير الدرامي في خشبة المسرح . وقد تخضع تواصلية الممثلين مع بعضهم ، ضمن دائرة المكان ، الى المناهج الاخراجية ، أو التجارب المختبرية . ففي بعض الاتجاهات الحديثة ، تقترح أماكن بديلة ، كالشوارع ، أو المصانع ، أو الساحات العامة ، وهذه بمجملها تحدد أفقاً آخر لتواصل الممثل مع زميله ، وفقاً لذلك الفضاء المكاني المقترح .

٢- المسافة البونية (*) (البروكسيمياء proxemies) : هو مفهوم جاء به العالم الأنثروبولوجي الأمريكي (ادوارد هال) واقترح أربع مسافات مكانية توضح العلاقات بين الأشخاص ، وهي كالآتي :

١- المسافة الحسية .
٢- المسافة الشخصية .
٣- المسافة الاجتماعية .
٤- المسافة العلنية [2] .

حدد (هال) لكل مسافة مقاسات معينة ، تحدد الطاقة العاطفية التي تنشأ من تلك المسافة . ويرى الباحث ان تلك المسافات التي اقترحها (هال) لا يمكن تطبيقها على عملية تواصل الممثلين على خشبة المسرح ،بشكل مطلق ونهائي ، لأنها تحدد المسافات بين الشخصيات الإنسانية في واقع الحياة اليومية ، وهي كما أوضحنا تختلف عن الشخصيات المسرحية المفترضة . أما إذا أراد الممثل دراستها ضمن مشروع توجهه لدراسة المتلقي ، فإنها اقترحت للشعب الأمريكي حصرا ، وهذا ما يتوافق مع فرضية البحث التي تؤكد على دراسة اختلاف الممارسات الحياتية ، على وفق الارث الثقافي والحضاري لكل شعب من الشعوب.

٣- الدوافع الدرامية : تنطوي الدوافع الدرامية ، على محفزات الفعل الدرامي ، التي وضعها المؤلف المسرحي ، كعناصر أساسية في فعل أو رد فعل الشخصيات المسرحية . فمثلا عندما تقوم شخصية (عطيل) بقتل (دزدمونة) فان ذلك الفعل لم يأت بشكل مفاجئ ، وغريب عن مجرى تطور الخط المتصل للفعل العام ، إنما جاء نتيجة تطور المشاهد الدرامية ، وتفاعل الغيرة القاتلة في نفس (عطيل) مما يدفعه لقتل زوجته (دزدمونة) وبالتالي فهو فعل استند الى دوافع درامية ، حبكها وامسك خيوطها لاعب ماهر هو المؤلف المسرحي .

استناداً الى ذلك فان تواصل الممثل / عطيل ، مع الممثلة / دزدمونة ، لم يخرج عن محددات تلك الدوافع الدرامية . وهكذا هو الحال مع بقية الشخصيات على خشبة المسرح ، في ممارساتها الدرامية كالخروج ، أو الدخول ، أو الصعود والهبوط ، أو الاتجاه الى يمين ويسار الخشبة ، لا تتم إلا بفعل باعث درامي محدد يهدف الى غايات تواصلية قصدية . وقد يتدخل المخرج أحياناً ، لإيجاد دوافع درامية للتواصل مع الممثل الآخر . هناك مظهران للتواصل بين الممثلين على خشبة المسرح ، احدهما ايجابي ، والآخر سلبي . فالتواصل الايجابي هو ما يرتقي بالعلاقة الدلالية بين الشخصيات المسرحية ، وإسناد الفعل الدرامي ، باتجاه التدرج المنطقي للأحداث . أما التواصل السلبي ، فهو أن يقوم الممثل ، بما يسمى (سرقة) المشهد

---

[1] - ينظر : قاسم بياتلي : دوائر المسرح ، تجربة الاودن وانثروبولوجية المسرح(بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨) ص٣٠ .

* - تعني دراسة كيفية استخدام الإنسان للفراغ المحيط به بصفة مباشرة . ينظر : ايوجينو باربا وآخرون : طاقة الممثل ، ترجمة سهير الجمل ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٠) ص ٢٠ .

[2] - ينظر جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١) ص٥٠، ٥١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، وهي محاولة الاستئثار بنظر المتلقي ، على حساب الفعل الدرامي الحقيقي ، مثلا يقوم الممثل بحركة أو إيماءة تثير الضحك ، في حين ان الممثل الآخر يؤدي مشهدا جادا . ان القصدية المنهجية ، هي صيرورة التواصل الجوهرية بين الممثلين ، وعماده الموضوعي ، ولا يمكن للتواصل ان يكون بفعل دوافع غريزية ، أو ضرورات طبيعية تمليها حاجات آنية محضة ، بل يقتضي التواصل ، حضور الإدراك والوعي الجمالي ، بالفعل المسرحي المطلوب .

د ــ تواصل الممثل مع علامات العرض المسرحي :

أفاد الباحث من جدول (كافزان) في تقسيمه للعلامات المسرحية على وفق اشتغالها في العرض المسرحي وعلاقاتها بالممثل المسرحي . حيث تم تقسيم تواصل الممثل مع علامات العرض المسرحي على وفق الآتي :

١- تواصل الممثل مع العلامات البصرية خارج الممثل (الديكور، الإضاءة، الإكسسوار *) :

يعد الديكور المسرحي ، أول العلامات البصرية التي تقيم علاقات تواصلية مع المتلقي ، وتقدم مدلولا بصرياً يمكن من خلاله إثراء التعبير الدرامي للنص المسرحي . ومن هذا المنطلق ، فانه لابد ان تتولد علاقة دلالية بين التجسيد المرئي للديكور ، وبين المعنى الدرامي المقصود منه . ويتم تعميق ذلك المعنى الدلالي من خلا ل تواصلية الممثل مع الديكور المسرحي . ان تواصلية الممثل مع الديكور ، تكشف العلاقة التفاعلية ، في طبيعة الدور الذي يقوم به ذلك الممثل من الناحية النفسية والفكرية ، من خلال مجريات الفعل وتطوره ، فضلا عن تدخل الديكور بصورة غير مباشرة في تحديد اتجاه ونوعية حركة الممثل ، على وفق توزيع قطع الديكور في أرجاء خشبة المسرح . كما يشي الديكور المسرحي ، عن البعد التاريخي والاجتماعي للشخصية المسرحية ، وهذا ما يفرض على الممثل ان يتواصل أدائيا مع تلك الدلالات المقروءة ، من البنية المعمارية للديكور . ويمكن الاستدلال من خلال الديكور المسرحي ، على جغرافية المكان المفترض وقوع الأحداث فيه . كما يمكنه الدلالة على الزمان أو الفترة الزمانية لوقوع الأحداث من الناحية التاريخية ، أو التوقيتات الزمنية كالصباح أو المساء ، أو تحديد الطقس الذي تعيش فيه الشخصيات ، مثل فصل الشتاء أو الصيف ، والاستدلال أيضا على المستوى والمركز الاجتماعي للشخصيات المسرحية ([١]) . تخضع تواصلية الممثل مع الديكور المسرحي الى مجموعة من العوامل يمكن إجمالها على الشكل الآتي: أ- العوامل التي تتعلق بالقيم الدرامية: وهي مجموعة القيم التي يحتويها النص المسرحي كالفكرة الأساس (البذرة) و (الشخصية) و (العقدة) و(الحوار) و(الجو النفسي العام) . ان تلك القيم تحدد منطلقات تحرك الممثل في مناطق المسرح ، وبين قطع الديكور المفترضة ، فضلا عن ذلك فان الخطة التي وضعها المخرج ، على وفق رؤيته التفسيرية ، تلزم الممثل بحركة وفعل يقتضي نوعا من التواصلية التي يمكن ان يطلق عليها (التواصلية المقيدة) أي بمعنى أنها خاضعة لمحددات إجبارية توجب على الممثل الالتزام بها .

ب- القيم الجمالية : وهي القيم التي تظهر الصورة البصرية في حالة توافق واتساق وتناسق بين الكتل في المساحة ، وفي طريقة توزيعها على الحيز المكاني لخشبة المسرح فضلا عن الألوان المستخدمة في طلاء الديكور ، وارتفاعه وتعامده مع مستوى سقف بناية المسرح . ينبغي للممثل المسرحي أن يدرك ذلك التناسق الجمالي ، ويتواصل معه ، من اجل إكمال الصورة المرئية التي ترشح عن اتساق جمالي ، يومئ برسالة تواصلية تحمل في طياتها قيماً جمالية ، تحقق فاعلية ذلك التواصل ، واستثماره باتجاه بث الصورة الكلية للمتلقي .

ج- العوامل المميزة للمدارس والاتجاهات الإخراجية : تعد المدارس والاتجاهات الإخراجية ، من أهم العوامل التي توجه تواصل الممثل مع الديكور المسرحي ، حيث يهيمن الطابع الطرازي التقليدي في المسرح الكلاسيكي . أما في المسرح الطبيعي فالديكور يعبر عن بيئة حياتية . في حين تطلب الديكور في

---

* - الاكسوار، كلمة فرنسية Accessoires تعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي . وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي . تستخدم كلمة إكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع وأثاث ، سواء كانت مرسومة بطريقة خداع البصر Trompe poeil على اللوحة الخلفية ، أو موجودة فعليا على الخشبة . كما تطلق على مكونات الزي المسرحي ، لذلك فهي غالبا ما تستعمل في هذا المجال بصيغة الجمع ، وتعني مجموعة من الاشيا ء لكل منها وظيفة خاصة . * في : ماري الياس ، حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، ط٢ (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ص ٥٧، ٥٨ .

[١] - ينظر : مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع المسرح ٤٤ (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦) ص١٩٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاتجاهات الحديثة ، قطع مختزلة ، بل الغاء تلك القطع والاستعانة بجسد الممثل للتشكيلات المنظرية ، أو الاستغناء عنها نهائيا كما هو الحال في المسرح الدائري .
ان تلك العوامل أوجبت على الممثل المسرحي ، ان يسلك طرقا عديدة من اجل التواصل الفعال مع عنصر الديكور وعلى وفق اشتغالاته الدلالية تبعا للرؤية الاخراجية أو للمدارس والاتجاهات التقليدية أوالتجريبية.
وتلعب الإضاءة المسرحية دورا كبيرا ، في تأكيدها تواصلية الممثل المسرحي مع علامات العرض البصرية . فمن خلال الاضاءة يمكن إيجاد التمايز بين ممثل وآخر ، باستخدام البقع الضوئية وقد تستخدم الاضاءة لإبراز التعبيرات الانفعالية على وجه الممثل ، أو لإضفاء نوع من التشوهات من خلال مساقط الضوء ، تبعا للحالة الدرامية المراد توضيحها . ان تواصلية الممثل المسرحي مع الاضاءة تتم على وفق مستويين :
المستوى الأستعمالي : حيث تتحدد مهمتها بإضاءة مكان العرض ، ومحتوياته من ديكور ، وقطع إكسسوار ، فضلا عن الممثلين .
المستوى الجمالي : مهمة الاضاءة الأخرى هي إسناد الفعل الدرامي ، خلال مجرى الأحداث ، وتعميق الحالات الشعورية ، والانفعالات الدرامية للشخصيات المسرحية ، فضلا عن إضفاء الجو الزماني ، أو المكاني للأحداث الدرامية ([1]) .
ولعل من نافلة القول ، ان تعددية الاتجاهات الاخراجية ، والخروج بالمسرح الى فضاءات خارجية ، وأماكن تجريبية ، أعطى للإضاءة أدوارا متعددة ، قد يصل بعضها إلى حد تهميشها ، والاستعانة بمصادر أخرى ، قد تكون طبيعية ، وهذا ما يوجب على الممثل المسرحي ، توجيه اهتمامه الى عناصر أخرى في العرض المسرحي . من العلامات البصرية خارج الممثل ، تقع قطع الإكسسوار ، كأدوات استعمالية ضمن المفردات التي يستخدمها الممثل ، ولا يمكن عدها من الديكور ، بل هي مكملات لتصوير الشخصية الدرامية ، كالتاج الملكي ، أو الخاتم الذي ترتديه الشخصية ، أو القلائد الثمينة التي يهديها العشاق لحبيباتهم . تدل قطع الإكسسوار على قيمة دلالية تأخذ أهميتها من خلال اشتغالها ضمن نسيج الفعل الدرامي ، كما هو الحال في جثة طائر النورس في مسرحية (النورس) لـ(تشيخوف) أو الخنجر في مسرحية (مكبث) أو المنديل في مسرحية (عطيل) والمسرحيتان لـ(شكسبير). تأخذ قطع الإكسسوار دلالتها الدرامية الفاعلة من خلال تواصلية الممثل مع تلك القطع ، وطريقة استخدامه أو تعامله معها . ويبدو ذلك واضحا في شخصية (جان) في مسرحية مس جوليا لـ(أوجست سترندبرج) وطريقة تواصله مع قطع الإكسسوار المتمثلة في حذاء (الكونت) حيث يقول (جان) : " إنني حين انظر الى حذائه منتصبا هناك في صلابة وكبرياء ، اشعر بالرغبة في الانحناء والمسح " ([2]) وهي دلالة على المستوى الاجتماعي الذي يحيل اليه (الحذاء) في التقسيم الطبقي للناس بين خادم ومخدوم . ان قدرة الممثل في تواصله مع الإكسسوار تضفي عليه معنى دلاليا آخر ، كما هو الحال عندما يقوم الممثل بارتداء قطعة الإكسسوار المتمثلة بتاج الملك ، التي تصنع عادة من مواد بسيطة وزهيدة الثمن ، لكن الاستخدام التواصلي للممثل يضفي عليها نوعا من المكانة والجلال ، بوصفها مصنوعة من الذهب أو الأحجار الكريمة ، فضلا عن المكانة الاجتماعية لصاحبها .

٢- تواصل الممثل مع العلامات البصرية المتأتية من قبل الممثل (الأزياء ، الماكياج):

تعد الأزياء من العلامات المتعلقة بالممثل في تجسيده للشخصية المسرحية . لقد كانت الأزياء تخضع في فترة من فترات تاريخ المسرح ، الى رغبة الممثل / البطل في ارتداء الزي الذي يراه مناسبا وقد أدى ذلك الى ان تكون الرغبة في الظهور وجذب الانتباه ، هي الحافز الرئيس لارتداء الزي المسرحي ، دونما العودة الى ما ينبغي ان ترتديه الشخصية المسرحية على وفق محدداتها الدرامية . لقد كان لظهور المخرج وتسيده العمل المسرحي ، دوره الفاعل في التخلص من تلك الممارسات الشخصية في اختيار الأزياء المسرحية ، وأصبحت العودة الى النص ، أو الاتجاه للتفسير والتأويل ، هي الحافز لاختيار الأزياء المسرحية . في مسرحية الكاتب (سعد الله ونوس) الموسومة (الملك هو الملك) ثمة لافتة تقول: "

[1] - ينظر : رياض شهيد الباهلي : سيمياء الضوء في المسرح (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩) ص١٢٢ ، ١٢٣ .
[2] - أوجست سترندبرج : الأب ومس جوليا ، مسرحيتان ، ترجمة عبدالحليم البشلاوي (القاهرة :مكتبة مصر ، د.ت) ص١٥٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أعطني رداءاً أو تاجاً أعطك ملكا " ([1]) ، وهي مسرحية تتحدث عن التنكر ، الذي يكشف ما خفي من أمور الملك والسلطان . عندما يتعرى الملك من ملابس الملك ، و يخلع التاج ، ليلبسها لشخص لا يعطيهما حقهما ، فيتصرف بشكل يخالف دلالتهما الاشارية كما يريدها المؤلف في ذلك النص . وهذا يدل على ان العلامة المرتبطة بالزي ، وإحالته الى المعنى الدرامي الذي تحمله الشخصية ، هي معالجة درامية ينبغي على الممثل ان يتواصل معها بوعي ، عن طريق اكتشافه لمدلولات ذلك الزي وطريقة التعامل معه على وفق ارتباطه بالمدلول الدرامي . ان لون الزي الذي يرتديه الممثل يعطي دلالة عن معنى سيكولوجي ، فضلا عن دلالاته الاجتماعية كاللون الأسود أو اللون الأبيض ، أو بقية الألوان ، وارتباطها بمعانيها في اللاوعي الجمعي لدى متلقي العرض المسرحي . على الممثل ، ان يتواصل مع الزي المسرحي ، بمحافظته على وظيفته الدرامية ، وخدمة الشخصية التي يجسدها ، وان يتجنب الوقوع في علل أو أمراض الزي المسرحي – على وفق تعبير رونالد بارت – وهي كما يصنفها (بارت) كالآتي :

أ- تضخم الوظيفة التاريخية : أو ما يطلق عليه الدقة التاريخية للأزياء ، والمبالغة فيها ، حيث يتحول انتباه المتلقي من متابعة الشخصية المسرحية ، الى الانشغال بمهرجان الأزياء التاريخية ، وألوانها الخلابة .

ب- تضخم الوظيفة الجمالية الشكلية : ويتحول السعي الى إبراز الجانب الجمالي للأزياء ، وتنوع الألوان هو الغاية بحد ذاتها ، من خلال الإفراط في الأزياء التي تغري العين ، ونسيان الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه ، وعلاقاتها مع العناصر الأخرى كالديكور والإضاءة وقطع الإكسسوار ، فضلا عن جسد الممثل نفسه .

ج- تضخم الترف أو تضخم مظاهره ، وهي ظاهرة تبتعد عن الفعل الدلالي للزي ، وعن الإيحاء بالمدلول الاجتماعي للشخصية ، وبالتالي يلغي ذائقة المتلقي في متابعة فعل الشخصية ، وتحولاتها الدرامية ، ومدى مطابقة ذلك مع الزي الذي ترتديه ([2]) .

ان الزي المسرحي وجد ليقرأه المتلقي ، لا ليشاهده فقط ، أي بمعنى ان يتيح فسحة لمخيلته لإكمال الصورة المعطاة . وبذلك يتحقق التواصل الايجابي ، الذي يقيمه الممثل مع الزي المسرحي أولا ، ومن ثم مع المتلقي ثانيا ، من خلال توافق واتساق الأزياء مع نسيج العناصر الأخرى في العرض .

أما الماكياج Make up ، فهو من العلامات المهمة التي تحقق تواصل الممثل مع الشخصية المسرحية ، انه في الواقع تنكر مؤقت ، لابرام عقد التواصل مع المتلقي ، بوصف ان الممثل (س) هو ليس (س) في الوقت الحاضر ، هنا / الآن . أنما هو (الملك لير) أو (هاملت) أو (طرطوف) .ان ذلك التنكر يتم على وفق عقد اتفاقي غير معلن ، لكنه موجود ، فالممثل / الإنسان ككيان مادي حاضر دوما ، لكنه يتخفى وراء مقاصد عديدة ، من بينها الماكياج . تماما كما كانت الشعوب البدائية ، في ذروة احتفالاتها الكرنفالية – على وفق تعبير باختين- عندما يصبغ المشاركون وجوههم بالألوان المتنوعة ، تخفي أو تكاد ملامحهم الأساسية . وهي وسيلة ضرورية للهروب من رقابة الآخر للذات ، والانفلات من تشيؤها عبر نظرة الآخر ، وبالتالي تغدو الممارسات المحظورة مباحة ، ويتصاعد الانشراح الكرنفالي بتوجيه النقد الى الممارسات السلطوية الجائرة . يغدو الاحتفال ميدانا للنقد والتهكم ، متخذا من التنكر قناعا ، للمارسات الديمقراطية المحبطة . يتخذ الماكياج ، علاماته التحولية من خلال دلالته على الشخصية التي يجسدها الممثل من الناحية العمرية . فضلا عن إبانته عن جنس الشخصية ، أو الانتماء الطبقي والاجتماعي . وقد يحول الماكياج وجه الممثل الجميل الى وجه قبيح ذي ملامح مشوهة ، على وفق مواصفات الشخصية التي يصورها . وقد يستخدم لإضفاء ملامح جميلة على وجه فتاة تتأهب لموعد حب . يمكن للممثل ان يتواصل مع نوعية الماكياج المناسب للشخصية خلال دراسة المنظر الجسدي للشخصية ، وتقسيمه الى ست مجموعات مهمة هي (الوراثة ، الجنس ، البيئة ، المزاج ، الصحة ، العمر) ([3]) .وقد يلجأ بعض المخرجين المسرحيين الى الاستغناء عن الماكياج ، واعتماد (القناع Mask) المعبر عن الشخصية المسرحية . ويرى الباحث ان استخدام القناع فيه تعسف كبير ، بإلغائه القدرة الأدائية للممثل ، في ملامح الوجه وقدرته على التعبير عن الانفعالات النفسية ، بمساعدة الماكياج ، الذي يمكنه ان يقيم علاقة تواصلية

---

[1] - سعد الله ونوس : الملك هو الملك ، ط٣ (بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) ص ١٠١ .

[2] - ينظر : رولاند بارت : علل الزي المسرحي ، ترجمة شكري المبخوت ، مجلة فضاءات مسرحية ، العدد٧/٨ (تونس : المسرح الوطني ، ١٩٨٦) ص ٢٧، ٢٨، ٢٩ .

[3] - ينظر : ريتشارد كورسون : فن المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون ، ترجمة أمين سلامه (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢) ص٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع الشخصية ، على عكس القناع الذي يعطي تعبيرا ثابتا . يرتبط الماكياج وتعبيره الدرامي ، بمعانٍ دلالية عديدة ، قد تتعلق بالحالة الاجتماعية ، أو السلطة والمركز الاجتماعي ، حيث تروي (التوراة) قصة (شمشون) الذي فقد قوته ، لأن عشيقته (دليلة) قصت له خصلات من شَعره في أثناء نومه ([1]) . نلاحظ في هذه القصة الدلالة الواضحة لارتباط السلطة والقوة بالشَعر ، وعندما يفقد الإنسان شَعره ، فانه يفقد قوته وسلطته . ان تواصلية الممثل المسرحي مع الماكياج Make up، لابد أن يتوافق مع الصورة المرئية التي يصورها ذلك المكياج ، فليس من المناسب مثلا ، حينما يكون مكياج الشخصية المسرحية لرجل طاعن في السن ، قد وخط الشيب رأسه ، في حين نرى الممثل يسير بخطى ثابتة ، وصوت جهوري صادح ، لأن ذلك يتعارض مع مكياج الشخصية المتلبس بها .

٣- تواصل الممثل مع العلامات السمعية خارج الممثل (الموسيقى ،المؤثرات الصوتية):

تناول الباحث في فقرة بنية الأداء التمثيلي صوت الممثل وهو من العلامات السمعية المتعلقة بالممثل ، أما العلامات السمعية خارج الممثل ، فتمثل الموسيقى ابرز العناصر السمعية ، التي ينبغي للممثل ان يتواصل معها . ومن المهم الإشارة الى ان ذلك التواصل لا يتم بين الممثل كذات إنسانية ، وإنما هو اقتران مشترك بين الذات الإنسانية ، وبين الشخصية المسرحية التي يعبر عنها ، حيث لا يمكن ان ينساق الممثل وراء الانفعال الشعوري التي تولده الموسيقى ، وينسى انه يجسد شخصية مفترضة ، ينبغي من خلالها ان يتواصل مع تلك الموسيقى . ان ذلك الإحساس لابد أن يولد رقيبا داخليا يوازن بين ما يقتضيه الموقف الدرامي ، والموقف الإنساني ، متأثرا بتلك الموسيقى . وهي على أية حال ، موسيقى لا يتم سماعها للمرة الأولى ، وإنما سمعت من خلال التدريبات العديدة . لذلك على الممثل / الشخصية ان يتواصل معها كأنه يسمعها للمرة الأولى ، تبعا لتهيئة الجو النفسي لدخول الشخصية ، أو لمصاحبتها في أثناء الفعل الدرامي ، أو لإملاء فترات الدخول والخروج ، وعلى وفق مقتضيات الخطة الإخراجية . تساعد المؤثرات الصوتية ، في تعميق الدلالات الانفعالية للشخصية ، أو تصعيد الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصية المسرحية ، وأحيانا تحيل الى معانٍ تستثير فكر المتلقي للتعامل معها على ذلك الأساس ، ضمن تسلسلها في مجريات الحدث الدرامي . من المؤثرات الصوتية مثلا ، أصوات زمجرة واضطراب الطبيعة في مسرحية (الملك لير) لـ(شكسبير) أو تصاعد دقات الطبول كما في مسرحية (الإمبراطور جونز) لـ(أونيل) أو ضربات الفأس في مسرحية (بستان الكرز) لـ(تشيخوف) .وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لبيان الطقس كالمطر في الشتاء ، أو الأوقات الزمنية كالصباح أو المساء، أو مكان وقوع الأحداث كصفارات القطارات ، وأبواق البواخر وغيرها ما يرتبط بالدلالة الصوتية عبر المؤثر نفسه . ان تواصل الممثل المسرحي ، مع العلامات السمعية المتمثلة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية ، لابد ان يتوافق مع تواصله بالعلامات البصرية الخارجة عن الممثل كالديكور والإضاءة والإكسسوار . فضلا عن العلامات البصرية المتصلة بالممثل ذاته ، كالأزياء والمكياج . وهذه بمجملها تكون وحدة تواصلية في ما بينها .

[1] - ينظر : جوزيف مسينجر : لغة الجسد النفسية ، ترجمة محمد عبدالكريم ابراهيم (دمشق : دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٨) ص٢١٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ألاستنتاجات

١- ان الممثل المسرحي ، يعتمد في تشكيل قدراته التواصلية على نمطين أدائيين مهمين احدهما يؤكد على الحرفة الخارجية للممثل ، التي تمثلها المدرسة التقديمية في التمثيل ونمط آخر يهتم بالحرفة الداخلية ، وتمثلها المدرسة التشخيصية الإيهامية في التمثيل.

٢- ان الممثل المسرحي ، هو التجسيد العياني الملحوظ ، لبنية الشخصية المسرحية المفترضة في شكلها الأدبي . ومن خلال مهمة الممثل الأدائية يتم ملء الفجوات النصية ، إلى حالات درامية تشخيصية ، والتي تنتج أساساً من فهم واعٍ، وتصور جدلي مع البنية النصية ، ومن ثم تقديمها بمستوى أدائي معين .

٣- يعتمد الأداء التمثيلي ، على إمكانيات الممثل المادية والروحية ، وتوظيف مخزونه الثقافي والمعرفي (اجتماعيا ، سياسيا ، اقتصاديا ، وفنيا) للوصول الى اكتشاف محددات الشخصية الدرامية ، بالتواصل معها من اجل تجسيدها على خشبة المسرح .

٤- لغرض توصيل الرسالة الصوتية من الممثل الى المتلقي ، لابد من سلامة أجهزة النطق من العيوب التشريحية أو الفنية ، وأحيانا العيوب النفسية ، وهذه تعد عيوبا أدائية ، يجب على الممثل المسرحي تشخيصها ومعالجتها .

٥- ان الجسد بوصفه علامة بصرية ووسيلة تواصلية ، ترسل الى المتلقي عبر شيفرات دلالية ، تخضع في تلقيها لثقافة المتلقي وخبرته المكتسبة من الواقع . حيث يكوّن الجسد دلالة اجتماعية أو فكرية ، تندرج بين الأشكال العلامية الأخرى .

٦- لابد أن يتمتع الممثل في المسرح الملحمي ، بقدرات أدائية ، ومرونة حركية ، وطاقة صوتية عالية ، فضلا عن الغناء والرقص ، والتمثيل الصامت ، والانتقالات الأدائية وتشخيص الدور بأسلوب الشخصية الثالثة من اجل إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي.

٧- ان تحديد العلاقة بين الممثل والمتلقي على وفق منهج (بريخت) هدفها تكوين علاقة تواصل خارج حدود (الاستقبال السلبي) والتحوّل بالمتلقي الى (مشارك ايجابي) واعتماد (الجيست) كإشارة حركية مكثفة تختصر الموضوع الذي يروم التواصل به مع المتلقي .

٨- إعداد الممثل لنفسه في منهج (ستانسلافسكي) يتم بتواصله مع قنواته الحسية ،و بين الممثل وذاته ، على وفق تحليل نفسي – فيزيائي ، أي الارتقاء بالمحرك النفسي الى فعل فيزيائي مرئي ، بهدف إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي .

٩- اشتراك المكونات الحسية للممثل (الخيال ، التركيز ، الذاكرة الانفعالية ، الانتباه الإصغاء ، والتكيّف) يعد جانبا مهما من جوانب تواصلية الممثل المسرحي مع نفسه ، وصولا إلى تواصلية فاعلية ، من خلال الذات الى الآخر ، المتمثل بالمتلقي .

١٠- إن العلاقات التواصلية بين الممثلين على خشبة المسرح ، علاقات محكومة بقواعد ومعايير قبلية ، أنشأها المؤلف المسرحي ، ومن ثم خضعت للخطة الإخراجية التي يضعها المخرج المسرحي .

١١- ان التواصل مع العلامات البصرية المتعلقة بالممثل (الأزياء ، الماكياج) لابد ان يتسق مع المبررات الدرامية في رسم الشخصيات المسرحية ، وبالتالي إضفاء البعد الفكري و الجمالي الذي يراه المتلقي في صورة العرض المسرحي .

١٢- يتم تواصل الممثل مع العلامات السمعية خارج الممثل (الموسيقى ، المؤثرات الصوتية) ليس كذات إنسانية فحسب ، وانما هو اقتران مشترك بين الذات الإنسانية ، وبين الشخصية المسرحية التي يجسدها . ولا بد من وجود رقيب داخلي يوازن بين ما يقتضيه الموقف الدرامي ، والموقف الإنساني .

١٣- ان تواصل الممثل المسرحي مع العلامات السمعية المتمثل بالموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد ان يتوافق مع تواصله بالعلامات البصرية الخارجة عن الممثل كالديكور ، والإضاءة والإكسسوار ، فضلا عن العلامات البصرية المتصلة بالممثل نفسه ، كالأزياء والماكياج وهذه بمجملها تكون وحدة تواصلية في ما بينها .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنون البصرة ـــ - ٨٩ -

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الهوامش

١- فيشمان ، موريس : تدريب الممثل ، ترجمة نور الدين مصطفى (القاهرة : الدار المصرية للتأليف ، د . ت) .
٢ـ بوال ، اوجستو : العاب الممثلين وغير الممثلين ، ترجمة الحسين علي يحيى (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٧) .
٣ـ صلاح ، سامي : الممثل والحرباء ، إصدارات أكاديمية ، سلسلة المسرح ٤١ (القاهرة : دار الحرية للطباعة ، ٢٠٠٥) .
٤ـ مجموعة من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة ادمير كوريه (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) .
٥ـ هوايتنج ، فرانك . م : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرون (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠) .
٦ـ أصلان ، أوديت : فن المسرح ، ج٢ ، ترجمة سامية اسعد احمد (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠) .
٧ـ المهنا ، عبود حسن : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠) .
٨ـ ستانسلافسكي ، قسطنطين : إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، ١٩٧٣) .
٩ـ عودة ، عبدالكريم عبود : الحركة ودلالاتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦) .
١٠ـ مؤمن ، محمد : نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي ، مجلة فضاءات مسرحية ، العدد ٧ ، ٨ (تونس : المسرح الوطني ، ١٩٨٦) .
١١ـ جاكوبسون ، رومان : محاضرات في الصوت والمعنى ، ترجمة حسن ناظم (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤) .
١٢ـ عسر ، عبدالوارث : فن الإلقاء ، ط٣ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥).
١٣ـ خطاوي ، عبدالمنعم فتحي : الإلقاء في الدراما ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٣) .
١٤ـ بلبل ، فرحان : أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٦)
١٥ـ سامي عبدالحميد . بدري حسون فريد : طرق تدريس الالتقاء (بغداد : دار النهضة ، ١٩٨٠) .
١٦ـ تومسون ، جورج : اسخيلوس وأثينا ، ترجمة صالح جواد (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٥)
١٧ـ أبو الحسن ، طارق : الرقص الصوفي ، مجلة سطور (القاهرة : مؤسسة الأحرار ، ١٩٩٩) .
١٨ـ الأشقر ، إكرام : الرقص لغة الجسد (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) .
١٩ـ لوبروتون ، ديفيد : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة محمد عرب (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣) .
٢٠ـ سعد ، صالح : الأنا – الآخر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٤ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١) .
٢١ـ مايرخولد ، فسيفولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، الكتاب الثاني ، ترجمة شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) .
٢٢ـ اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، العدد١٩ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩) .
٢٣ـ ثروت ، يوسف عبدالمسيح : معالم الدراما (بيروت : المكتبة العصرية ، د.ت)
٢٤ـ جراي ، رونالد : بريخت ، ترجمة نسيم مجلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .
٢٥ـ بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة ، د.ت) .

٢٦ـ أبو سنة ، منى : الاغتراب في المسرح المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، العدد الأول (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٧٩) .
٢٧ـ ستيبان ، ج . ل : الدراما بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد مجول (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) .
٢٨ـ ايفانز ، جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، ترجمة فاروق عبدالقادر (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) .
٢٩ـ كونسل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، ترجمة حسن الرباط (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٨) .
٣٠ـ الزبيدي ، قيس : مسرح التغيير (بغداد : دار ابن رشد ، ١٩٧٨) .
٣١ـ الساجر ، فواز : ستانسلافسكي والمسرح العربي ، ترجمة فؤاد مرعي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٤) .
٣٢ـ جوخدار ، محمد سعيد : مبادئ التمثيل والإخراج (دمشق : دار الفكر ، ١٩٨٢)
٣٣ـ كريستي ، ج .ف : تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، ترجمة عقيل مهدي يوسف (بيروت : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٢)
٣٤ـ ستانسلافسكي : فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨) .
٣٥ـ صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي و ١٩٨٨) .
٣٦ـ كروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) .
٣٧ـ بياتلي ، قاسم : دوائر المسرح ، تجربة الاودن و انثروبولوجية المسرح (بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨) .
٣٨ـ هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١) .
٣٩ـ الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع المسرح ، ٤٤ (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦) .
٤٠ـ الباهلي ، رياض شهيد : سيمياء الضوء في المسرح (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩)
٤١ـ سترندبرج ، أوجست : الأب ومس جوليا ، ترجمة عبدالحليم البشلاوي (القاهرة : مكتبة مصر. د. ت) .
٤٢ـ ونوس ، سعد الله : الملك هو الملك ، ط٣ (بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) .
٤٣ـ بارت ، رونالد : علل الزي المسرحي ، ترجمة شكري المبخوت ، مجلة فضاءات مسرحية ، العدد ٧، ٨ (تونس : المسرح الوطني ، ١٩٨٦) .
٤٤ـ كورسن ، ريتشارد : فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون ، ترجمة أمين سلامة (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢)
٤٥ـ مسينجر ، جوزيف : لغة الجسد النفسية ، ترجمة محمد عبدالكريم ابراهيم (دمشق : دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٨)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com