الجمهـورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبية
وزارة التعلـــيم العالي والبحث العلمي
جامعة– سعيدة – د. الطـــاهر مولاي

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر التخصص : نقد العرض المسرحي

تحت عنوان:

دلالة الحركة في العرض المسرحي

– مسرحية "فالصو" لعز الدين عبار –

إعداد الـــــطالبة:
✍ مزندة زهرة

إشـــــراف الدكتورة:
✍ د. علواني فاطمة

السنة الجامعية : 2020م/2021م

٢٥
ابراهيم البطشي

شكـــــر وتقديـــــر

الحمد و الشكر لله عز و جل أن أعانني و وفقني في انجاز هذا العمل

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر و التقدير إلى والديا الكريمين أطال الله عمرهما

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر و الامتنان إلى كل من كان عونا وسندا لي بعد الله تعالى

كما أتقدم بفائق الشكر و العرفان إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة علواني فاطمة والتي تفضلت بالإشراف على هذه المذكرة ولما قدمته لي من نصائح و إلى كل لجنة المناقشة وأساتذة الفنون لجامعة سعيدة.

بسم الله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى ومن وفى

قد وفقنا الله عز وجل بتتميم هذه الخطوة من مسيرة دراستي بمذكرتي هذه فهي ثمرة الجهد والنجاح بفضل الله عز وجل وكل هذا العمل مهداة

إلى الوالدين الكرمين

إلى إخوتي جمال، عبد الصمد،طيب ،فريال ، تسنيم، نور الدين وإلى كل من كان لي سندا في إتمام هذا العمل

مقدمة

مقـــــدمة :

يعتبر المسرح فن الممثل بامتياز، فن الأداء الصوتي والحركي، حيث أن آلية التعبير عن الحركة تعتبر أساسا مهما ورئيسيا في المسرح والتي تساهم في تجسيد علاقة متميزة بين الخشبة من جهة والصالة والمتلقي من جهة أخرى. فالمسرح لا يمكن أن يتجسد إلا عبر حركة جسدية مكانية أو زمنية ومنه فالحركة على خشبة المسرح لا تتوقف على معناها المادي والمعنوي لأن حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض المسرحي مادامت هناك قوة دافعة فلا يمكن للممثل أن يعود لما كان عليه قبل بدئ التمثيل والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل ، مع مكانة الشخصية وأفعالها حيث هناك بعض العلماء الذين تناولوا نفس المواضيع باختلاف واجتهادات مغايرة والتي كانت تصب في مجرى تناولهم للشخصية ومن هذا المنطلق استفاد أقطاب المسرح من تلك التحليلات مؤلفين و تقنيين مؤكدين على أن الفعل المسرحي يمتاز بالحركة سواء كانت انتقالية ينـ ل بها الجسم من مكان إلى آخر أو موضعية حيث أن دلالة الحركة في العرض المسرحي لها تعبير فاعل عن دوافع النفس البشرية المرتبطة بالباعث الذي يولد الدافع ثم الفعل والتي كان لها علاقة قوية ولاسيما بالظواهر المسرحية التي شهدت تطور وازدهار في بلاد اليونان في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد من خلال الطقوس الدينية التي كانت محاكاة للآلهة ،إذ كان لمحاكاة الأشياء وتقليدها عن طريق الرقص والحركات دور بارز في تبلور مظاهر التمثيل البدائي. فان دلالة الحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها خلال مدة العرض المسرحي لأن الجسد البشري في كل حركاته واستقامته يصبح لغة صامتة فالجسد هو الوسيط الوحيد في إيصال موضوعاته التمثيلية للجمهور. ومنه الحركة في العرض المسرحي لها دور بارز و أكثر أهمية من اللغة لأنه يمكن استبدال هذه الأخيرة بأفعال حركية باعتبارها أكثر دلائل الحياة وضوحا لأنها وسيلة للسرد المسرحي وإرساله إلى المتلقي ،إذ أن الدلالة لن يكون لها معنى دون ترابطهما بحيث يتحول العرض المسرحي بأكمله وعمل الممثل بشكل خاص إلى تسلل حركي لذا يقوم المخرج في بناء العرض التكاملي للخطاب المسرحي على أساس معنى الحركة لأن الإخراج هو تحليل الحركة من خلال الربط بين الحركة و المعنى الجدلي لقد تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية فجل تلك المؤثرات أنتجت أشكالا حركية ذات محمولات دلالية وظفت في

عملية الإخراج المسرحي والتي تمحورت في خمسة أشكال للحركة المسرحية نذكر منها :الحركة المستقيمة ، الدائرية ، الموضعية ، المنحنية و المتعرجة فهي جاءت للتعبير عن حالات نفسية من مشاعر نفسية وأحاسيس كالفرح و الحزن ،لأن من خلال الإشارة يمكن إيصال الرسائل لأن الصوت وحده أو الحركة الزمنية لا يمكنهما صنع مسرح متكامل وقد تكون الحركة أو ما يمكن أن ندعوه لغة جسدية لغة يفهمها العالم كله، كما أنها تشكل حالة مرئية قد تكون أرسخ تأثيرا من الصوت كونه حركة يتم استيعابها عبر حاسة أخرى ولا يخفى أن الحركة في المسرح ليست اعتمادية تلقائية إنما حركة محضرة تؤدي دلالة من نوع ما لتساهم في إيصال الدلالة الكاملة حيث أن الفعل الحركي الذي يجسده جسد الممثل بعد جوهر العمل المسرحي ومن هذا المنطلق تناول البحث إشكالية حول :

. تطور المنطلقات الدلالية للحركة على المسرح .

. ماهية الحركة .

. التشكيل الحركي و عناصره .

. سيميولوجيا الحركة و دلالتها على المسرح .

. أبرز الوظائف الدلالية في العرض المسرحي .

للإجابة على هذه الأسئلة قد قسم البحث إلى فصلين: الفصل الأول المعنون بالمنطلقات الدلالية للحركة والذي بدوره قسم إلى مبحثين ، حيث تناول المبحث الأول تطور هذه المنطلقات الدلالية ، تطرقنا في إلى ماهية الحركة و كذا دراسة التشكيل الحركي ، ثم عناصر التشكيل الحركي ، أما المبحث الثاني فقد عالج سيمولوجيا الحركة على المسرح. وعمدنا فيه إلى تعريف الحركة و علم الدلالة، وتصنيف الحركة باعتبارها وحدة سيمولوجية ، ثم القدرة التوليدية والتحويلية لدلالة الحركة على المسرح، ومنه إلى أنواع و أشكال الحركة على المسرح ووظائفها الدلالية .

الفصل الثاني تناول تجربة عز الدين عبار جاءت كدراسة تطبيقية لعرض مسرحية فالصو. تطرقنا فيه إلى ملخص لمسرحية فالصو، ثم التشكيل الحركي للعرض المسرحي . أما فيما يخص المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج النقدي التحليلي المناسب لهذه الدراسة ، الذي ساعد على إبراز الأهمية البالغة و الدور الفعال للحركة الدلالية في تطور العرض المسرحي. فقد كان اختياري لهذا الموضوع لأسباب موضوعية و حوافز ذاتية نذكر أهمها:

. الإلمام و معرفة المسرح الحركي .

. قلة الأبحاث و الدراسات النقدية حول هذا الموضوع ، فجلها تهتم بدراسة النص الدرامي، الإخراج و غيرها من عناصر العرض المسرحي وأهملت نوعا ما العنصر المهم و هو الأداء الحركي للممثل فوق خشبة المسرح ، وهو من العناصر البصرية الأساسية لأننا اليوم أمام ما يعرف بمسرح الصورة .

، بحث عقبات تعترضه ، و من بين هذه العقبات ندرة الكتب التي تهتم بالجانب التطبيقي للعروض المسرحية خاصة المتعلق بالتمثيل الصامت وقلة المراجع و الدراسات الأكاديمية في الجامعة الجزائرية كان أكبر حاجزا في إتمام هذا البحث ولا ننسى كذلك جائحة كورونا سائلين المولى عز وجل أن يرفع عنا هذا الوباء و البلاء بإذن الله .

الفصل الأول: المنطلقات الدلالية للحركة و تطورها

المبحث الأول : المنطلقات الدلالية للحركة

المبحث الثاني : سيمولوجيا الحركة على المسرح

المبحث الأول: المنطلقات الدلالية للحركة

- **تطور المنطلقات الدلالية للحركة**

إن الإنسان القديم قد اهتدى إلى الإشارات والعلامات في التعامل اليومي و في أسلوب الحياة قبل اكتشاف اللغة التي حاول من خلالها محاكاة الطبيعة عبر حركتها وأصواتها التي عبرت عن التحام الإنسان بالطبيعة وبغيره من الناس وصولا إلى خلق فهم متبادل بين الإنسان والعالم وإيجاد أواصر و علاقات مشتركة بينهم، لقد حاول الإنسان في بداية حياته أن يصف ألمه وصراعه بالحركات، وربما مزج معها الصوت والإيقاع، وجاءت الحركة كوصف يلحق القول وبالفعل لإيقاظ الشعور لديه ولدى من يستمع إليه، فلغة الإنسان في مراحل فكرة البدائية مرتبطة بمعرفته بالطبيعة واكتشاف الأشياء وعلاقتها الغائبة به، و قد تمت هذه المعرفة تدريجيا مما أدى أن يطلق عليها مسميات وعلاقات إشارية تحدد معناها مأخوذة من طريق محاكاته للطبيعة وأصواتها وأشكالها الحركية وكان ذلك نوعا من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والإيماء، فاللغة الأصلية إذن هي مزيج من الكلمات والتنغيم الموسيقي والإيماءات الرامية إلى المحاكاة ، ورغم هذا كانت لغة الحركات التي تحاكي هذا النشاط تتضمن مجموعة مفاهيم غير مخصصة هي عبارة عن حركات عشوائية عفوية تعبر عن فعل انعكاسي مباشر إلا أنها تتضمن مدلولا بسيطا عن بناء علاقة اتصالية بين الفاعل والفعل.

إن المنطلق الأول الذي ينطلق منه الإنسان البدائي لبناء النظام الدلالي للغة الحركات نابع من فهمه للعلاقة الدلالية بين الدال والمدلول، **فالدال** عبارة عن فعل جسدي (حركة)، أما **المدلول** فهو الذهني المسجل لهذه الحركة كنشاط يحمل غاية مجانية لمجابهة الطبيعة للتعبير عن شعور خاص.و تمثل عملية المحاكاة هذه شيئا سحريا قد مكن الإنسان من السيطرة على الطبيعة. فعندما كان المرء يقلد حيوانا ،سواء كان يتخذ لنفسه شكلا كشكله، أو يصدر صوتا كصوته. كان في مقدوره عند ذاك أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب إليه. ومنذ ذلك الوقت بدأ إنسان ما قبل

التاريخ في إخفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل و التشابه)[1] ،إن المحيط الذي يعيشه هذا الإنسان يفرض عليه فعلا مؤثرا، ويتطلب هذا الفعل استجابة غريزية سريعة تتجسد بحركة أو صوت مقلد، ويعني هذا التصرف أو النزوع العفوي المباشر إلى تأسيس لغة تلقائية قائمة على الحركات والصيحات العشوائية. إن النزوع العفوي حقق لحظة تميزت باستجابة ناتجة عن تماس مباشر بين الفعل الذي يتطلب رد فعل تظهر صورته على شكل حركة كونها (تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بالباعث الذي يولد الدافع،ثم الفعل)[2] ، والتي هي عبارة عن صورة لذات الشيء أو تصور عبر عنه الإنسان بما يتلاءم ووعيه، وعليه لابد من التأكيد بأن نشوء اللغة الأولى للإنسان كان مرتبطا بفرض بنائي يعتمد الحركة بوصفها صورة للفعل المنعكس أو استجابة له، وهي إشارات تواصلية و تعبيرية بين الطبيعة و الإنسان أو بينه و بين الجماعة ، وهذه الأفعال التركيبية المميزة للإنسان القديم قائمة على التقليل من دور الكلمة واعتبار اللغة صورة بصرية تحمل معنى له طابع الإشارة للشيء أو للمفهوم و المكونة كبنية من حيث تتحول الحركة إلى معنى مادي ملموس وأداة أساسية في عملية الاتصال والتواصل ،وصولا إلى تحقيق غاية العيش والبقاء .

لقد توصل بذلك إلى رمز حركي يعبر عن محتوى الأشياء و مفاهيمها ، فأصبحت عملية معرفة هذا الرمز الإشاري يعني التعبير عن معناه ودلالته وصولا إلى السيطرة عليه وإخضاعه كمفهوم للغة اتصالية تكشف العلاقة السببية بين كل علة ومعلول. وعلى ضوء هذا التصور فان "الحركة الانفعالية في رقصة لم تتخذ شكل فكرة بعد لكنها حين كانت تتكرر اكتسبت طابع إشارة ذا معنى، أي طابع دلالة على فعل معين .

ويوصلنا هذا الغرض إلى المنطلق الثاني ،لأهمية الحركة وتطور قيمها الدلالية المتصل بتطور النظام المعرفي للإنسان. ففي هذه المرحلة من نمو الوعي الإنساني نرى نتائج للتعامل مع الحركة على مستوى الاتصال وفي استحضار رمز دلالي تجريدي والإشارة إلى حالة تعبير وجدانية أو عاطفية قد عبر عنها

[1]) . عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ط1 ، 1435هـ -2014 م ، دار الفنون و الآداب ، العراق ، ص13 .

[2]) . محمد عبد المنعم أحمد محمد ، التعبير الحركي للممثل ، كلية الآداب ، مصر، جامعة الإسكندرية ، ص747 .

هذا الرمز ، و بذلك يمكن تصنيف مستويات محاكاة الإنسان بالحركة إلى اتجاهين دلاليين تعامل معهما الإنسان على ضوء تطور نظامه المعرفي الذي أكسبته إياه التجربة والتكرار وأعطته تقليدا ثابتا أنتج مجموعة من حركات الجسم والإيماءات و تعابير الوجه لكي تكون أداة تعبير عن خبرة مشتركة للجماعة ،فالحركة ظاهرة فيزيائية تعبر عن الانتقال من مكان إلى آخر، فكل مكونات هذا الكون في حالة حركة،و قبل أن تصبح الحركة علما لاحظها الإنسان بشكل طبيعي في حركته و حركة الأشياء من حوله ،وقد نشأت دراسة الميكانيك نتيجة لحاجته إلى فهم بعض ظواهر الطبيعة)[1].

إن النظام الدلالي للحركة تطور عبر المفهوم المعرفي الذي جعل الإنسان يفسر الظواهر و يجد لها الإجابات التي تجعل منه عنصرا متفاعلا وصانعا فاعلا في الطبيعة عن طريق الأسطورة و وسائل التعبير عنها، فيبرز خطان للتعبير عن الأساطير و تجسيدها. الأول يعبر عن حركات الجسم و الإيماءات و تعابير الوجه إضافة إلى الصرخات كمكونات أساسية لبنية الأسطورة أما الخط الثاني فهو رواية الأسطورة عن طريق الحكاية .

عندما امتلك الإنسان قدرة تعبيرية و اتصالية لغوية استطاع عن طريق رصيدها الدلالي أن يعبر عن وجدانه وعاطفته بواسطة انعكاسات وانفعالات تسجل أول مراحل التحول من الفكر الغريزي إلى الفكر المعرفي الذي يجسد تلك الإجابات عن طريق الحركة و الرقص. إن الضابط اللغوي للإنسان في هذه المرحلة يعتمد على الحركة كأداة اتصال و تعبير تؤدي مفرداتها وتشكيلاتها انعكاسا واستجابة لدافع غريزي ينقل الأفكار والمعاني إلى الآخرين ،ويعتبر هذا الضابط نظاما دلاليا حدد اتجاهات أساسية في التواصل بين الإنسان من جهة والطبيعة من جهة أخرى وتوصل عن طريقها إلى محاكاة الطبيعة لإيجاد عنصر التلاؤم معها إضافة إلى إعطاء إجابات عن مجمل الأسئلة التي تطرحها الظواهر عليه من أجل إخضاع الطبيعة إلى إرادته و الاستفادة من طاقاتها)[2].

[1]- سائر بصمه جي ، تطور مفهوم الحركة عند العلماء العرب ، معهد التراث العلمي ، 1434هـ – 2013م ،جامعة حلب ، ص 5.

[2]- عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح ، م س ، ص 15 .

إن الإنسان المبكر ينظر إلى الوقائع كحوادث فردية ، ولن يدرك هذه الحوادث أو يفسرها إلا كحركة ، فلا يصنعها بالضرورة إلا في قالب قصة و يتطلب تفسير هذه الحوادث بواسطة لغة الحركات نمو ظاهرية ـاعية للتفكير في هذه المجتمعات ينطلق على ضوءها أساس للحس الجماعي الذي يهدف إلى إيجاد عناصر أساسية لتأكيد لغة دلالية تحمل صفة الإشارة إلى الأشياء، (فلغة ـد الإنساني هي لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، وحتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الإيماءات الجسدية بوصفها شكلا من أشكال الاتصال)[1].

لذلك يؤكد السيميوطيقون (على أن القيمة الحركية الجسدية للممثل ثلاثية الأبعاد ايقوني،اشاري،رمزي ومابين فطرية حركة الجسد وعقلانيتها يقف علم الدلالة أمام تيارين منهجيين،هما التعامل مع حركة الجسد باعتبارها نظاما للاتصال يهدف إلى توليد معنى ما والتعامل مع الحركة بوصفها معنى في حد ذاتها)[2] .

فالحركة إذا هي أساس في تطوير الحياة وبالتالي تطوير لغة العرض كونها وسيلة اتصال بصرية إنسانية وتؤسس قيم التفاهم وتشكل أساسا تواصليا ، فهي علامة قائمة على فعل يسرد قصة أو حدث وتحمل صفة دلالية كونها تمثل الشيء و ترمز إليه ولواقعه. ففن الحركة نوع فني خاص و مستقل له خصائصه و قواعده الجوهرية التي تميزه عن غيره من الفنون وعلى الرغم من أن نظرية الحركة تتأسس على مبدأ جوهري يتمثل في أن لكل حركة دلالة .(وقد تم تقسيم حركة الممثل إلى ثلاث أنواع رئيسية: أولها حركة تعبيرية لملامح الوجه ،ثانيها حركة إيمائية اشارية باستخدام الرأس ، أو الجزء العلوي من الجسد ،ثالثها حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين)[3].

[1])- ينظر: نهاد صليحة، المدارس المسرحية ، وزارة الثقافة ، مصر، 1994، ص 10.

[2])- أحمد عادل القضائي ، جريدة مسرحنا، العدد ، 176، في 2010/10/22 .

[3])- جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة ، سلسلة المسرح 13 ، القاهرة ، هلا للنشر و التوزيع ، 2000 ، ص197 .

. جاء ترتيب هذه الأنواع على هذا النحو وفقا لأهميتها الدلالية، وبهذا تحقق الحركة كعنصر اتصال هدف العرض بوجود الجمهور الذي يعد الجانب الأساس في استلام الرسالة. ويتم عن طريقها المشاركة الوجدانية و العاطفية الجماعية بين العرض والمتفرج، وبهذه النتيجة نستطيع تسجيل حالة متعلقة بالنشأة الأولى للدراما عند الإغريق أو في بلاد الشرق قائمة على بلورة الفن الدرامي المنحدر بالأساس من الطقوس والاحتفالات الدينية والتي كان للحركة فيها دور كبير للتعبير عن العواطف المتصلة بممارسة الطقس الجماعي.

كما أن قيم الحركة الدلالية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنظرة التطورية للإنسان في المراحل اللاحقة من بلورة تفكيره ، والتي أنتجت مستوى ثاني من المحاكاة بالحركة تعتمد على تأكيد جانب تجريدي تقوم به الحركة و الإيماءة كجزء أو كرمز للتعبير عن عواطف و أفكار الإنسان ،ولغرض السيطرة على الطبيعة و تفسير ظواهرها أدى إلى تطوير النظام الدلالي للحركة وبات الإنسان يمتلك لغة قادرة على محاكاة الطبيعة بوسائل طقسية احتفالية جماعية تفجر الحركة فيها معنى للتعبير عن الوجود، في مراحل التطور اللاحقة و بالتحديد عند التعامل مع اللغة اللفظية كوسيلة تعبير و اتصال تجريدية و تطورها في المجتمعات)[1].

استطاع الإنسان أن يخلق حالة بنيوية متفاعلة بين ما تعززه الدلالات اللفظية للحوار و ما تعززه الحركة من دلالات تعبير تشكيلية يقوم بها الجسد كإيماءة أو حركة بالأيدي أو الأرجل. فجمع هذان العنصران خالقا منهما أسلوب تعبير و اتصال متفاعل طور عن طريقهما لغة التعبير الدرامية التي أدت كنتيجة إلى نشأة الدراما و خاصة عند الإغريق و في بلاد الشرق.

ومنه فالحركة كان لها ارتباط وثيق و لاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في القرنين السادس و الخامس قبل الميلاد من خلال الطقوس الدينية التي كانت بمثابة محاكاة لآلهة حتى تطورت وازدهرت إبان ازدهار الإمبراطورية الإغريقية التي أخذت فتوحاتها تتسع بشكل كبير و كان لا بد لتلك الفتوحات من أن تمجد في طقوسها عن طريق المحاكاة و تعبر من خلالها

[1] – عبد الكريم عبود، الحركة علة المسرح ،م س، ص 19 .

عن مدى ارتباطها الوثيق بتلك الانجازات إذ كانت لمحاكاة الأشياء و تقليدها عن طريق الرقص والحركات و الإيقاعات دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل البدائي و هو عبارة عن محاكاة لعمليات مثل القنص و الصيد ،وإذا كان الفضاء هو تلك السموات التي تسبح فيها الحركة فالحركة هي تلك السماوات التي تسبح فيها الموسيقى .

كما يؤكد صالح سعد بقوله (إن للحركة لغات كثيرة إحداها الرقص و إن كان أكثرها رقيا ولغة الحركة عبارة عن مجموعة متكاملة من الحركات تشكل في تكاملها و تجانسها نسقا أو نظاما معينا من الأنظمة التي تمثل الأنشطة الهادفة التي يمارسها الإنسان في حياته، وبحسب اختلاف تلك الأنشطة و أهدافها نرى لغات متنوعة للحركة) [1] .

جميع الأشياء تصدر عن الحركة لما لها من مهمات أساسية تضطلع بها في بلاد اليونان، لأن التمثيل لديهم يتألف من فخامة آسرة في الإشارة والحركة،هذه الأخيرة واحدة من بين أهم الوسائل استخدمها إنسان ذلك العصر في احتفالاته الطقوسية وكانت تعبر أحيانا عن غريزته المجردة المشفوعة بالصور المركبة عن طريق الحركات الإيمائية و هي النزعة التي كانت سائدة من خلال الوسائل التعبيرية .

ومن هنا يعود غزو اللغة الحركية للساحة المسرحية، ومزاحمتها للغة الحوار المنطوق ، إلى ملاحظة مهمة مفادها (أن الضوء أسرع من الصوت ، وبالتأكيد فإن الأسرع هو الأكثر تأثيرا ، و لأن الصوت تشكيل في الزمن ، والحركة تشكيل في المكان ، والمسرح تعبير تأسس على التشكيلين ، فإن تأثير الحركة أسرع من تأثير الصوت، وذلك أن الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار، وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعا، وتطورا)[2]

[1])- صالح سعد ، ميتافيزقا الحركة ، دراسات في الدراما الحركية و الرقص ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1995 ، ص 54 .

[2])- أبو الحسن سلام ، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية ، ط 2 ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 2003 ، ص 119 .

- **ماهية الحركة**

أينما توجد الحركة توجد الحياة ، فلا حياة بدون حركة ، إذ أن السكون يعني التوقف ، يعني الانتهاء و الموت، فالإنسان يدرك قيمة و ماهية الحركة في كل اللحظات و وجوده حتى في منامه من خلال عملية التنفس. ورد لفظ الحركة في المعجم الوجيز بمعنى انتقال الجسم من مكان إلى آخر ، أو انتقال أجزائه كما في حركة الحي، ويقال حركه أي أخرجه عن سكونه)[1].

وهناك أشكال عديدة للحركة في الكون، كحركة الأرض حول محورها و التي ينتج عنها الليل والنهار و الحركة الذاتية للأرض و الكواكب السيارة حول نفسها و حول الشمس، فالحركة إذن نقيض السكون ويمكن مشاهدة الجسم المتحرك بالعين المجردة و الأمثلة واضحة في حياتنا فالمشي فعل حركي مثلا وتشير لنا الاكتشافات العلمية الحديثة أن قوانين حركة الأجسام في الفضاء الخارجي تختلف بقياسها و قيمها عن قوانين الحركة على سطح الأرض، و ذلك آتي من فقدان تأثير قوى الجاذبية الأرضية. إن الحركة هي" التغيير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمنا معينا "، أما الحركة في نظر الميكانيك "تتم عندما يغير الجسم مكانه خلال فترة زمنية أما شرح و وصف هذا التغيير في المكان و الزمان يتم بقياس المسافة و الزمان،وما ينتج عنهما، السرعة والتعجيل اللتان يمكن قياسهما " ويضيف جيمس تعريف آخر للحركة فهي "تعني عمليات التغيير المكاني أو الوضعي بالمقارنة مع بعض النقاط أو العلامات الدالة " و الحركة تشمل على حركة في الكم و تعني انتقال الجسد من كمية إلى أخرى ،و حركة في الكيف تعني انتقال الجسم من كيفية إلى أخرى كتسخين الماء وتبريده مثلا)[2] .

إن الحركة على المسرح تعني عملية تغير مكاني محسوبة زمنيا، وتقدم هذه الحركة ضمن سياق العرض فكرة صغيرة تتفاعل مع وحدات أخرى خالقة الفكرة الأساسية للعرض ولابد أن ترتبط الحركة بسبب أو قوة تحرك الجسم. ولذا يجب ارتباط الحركة مهما كانت صغيرة أو كبيرة بسبب يتألف من عمليتين احدهما تعكس الأخرى كالفعل ورد الفعل أو حركة من الشيء إلى الشيء وتحدد هذه

[1]– المعجم الوجيز ، ط خاصة بوزارة التربية و التعليم ،معجم اللغة العربية ، القاهرة ، 1991، ص 146-147 .

[2]– محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، ص 358 .

السببية بإطار ترجمة حركات وأفعال الممثلين ضمن ارتباطها بالسبب والفعل الناتج عنه،و عادة ما يكون السبب قوة تؤثر على جسم الممثل وتحركه سواء كانت هذه القوة خارجية أي خارج حدود جسمه المادية، أو داخلية. وعلى ضوء هذا يوصف العرض المسرحي المتكامل بأنه سلسلة مترابطة لا تنقطع من الأسباب والأفعال. فلو رجعنا لأرسطو وجدنا إشارة صريحة لمبدأ الحركة فهو يرى أن الجسم يبقى متحركا ما دامت تعمل عليه قوة تحركه بصورة مباشرة فان توقفت تلك القوى عن العمل، أو فقد الجسم اتصاله بها توقف الجسم.

فالفكرة الأرسطية للحركة التي تعتمد على وجود قوة مباشرة تتماش في فرض تأثيرها على تغيرات الجسم وتحركاته وانعدام هذه القوة يعني توقف الجسم وسكونه و بالإضافة لهذا فقد أشارت مناقشات أرسطو الفلسفية على أن الأجسام الثقيلة تسقط في الهواء أسرع من الأجسام الخفيفة فالحجر الصلب عندما يرمي من علو يسقط أسرع من الورقة الخفيفة . أما ليونان در و دافنشي فقد ذكر أن "الحركة سبب كل حياة ودرس جسم الإنسان مثبتا بأنه خاضع للقوانين الميكانيكية وقام باستخدام النماذج في وصف جسم الإنسان من عدة أوضاع ". و الرسومات التي رسمها دافنشى و التي تظهر مبدأ التناسق والانسجام في نسب الجسم و ثبات حركته من خلال تشكيل حركة الصورة .

ما دعا إليه جلال الشرقاوي [1](في ضرورة تحسين جسد الممثل و تقويمه عن طريق ممارسة بعض أنواع الرياضة و غيرها من الممارسات الحركية المفيدة ، موضحا أن العضلات المترهلة و العظام المقوسة التنفس الغير المنتظم من الظواهر المألوفة في حياتنا ، لم نلاحظها لأنها أصبحت ظواهر اعتيادية و طبيعية بالنسبة لنا لكنها تغدو عيوبا فظة فوق خشبة المسرح، لذلك ينصح الممثل بممارسة العاب الجمباز و غيرها لتساعده أن يكون أكثر خفة و حيوية أثناء النهوض و الانحناء و الركض و غيرها من الحركات الصعبة التي تتطلب السرعة عند تنفيذها فوق خشبة المسرح كلها لها أهمية من أجل توظيفها داخليا أي من أجل خلق لحظات الاستثارة الروحية القوية و الإلهام الفني، فالحركة هي التغير المستمر في موقع

[1]- جلال الشرقاوي ، الأسس في التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002 ، ص 304 . 305 .

- **دراسة التشكيل الحركي بوصفه وحدة فنية**

1) . إدراك التشكيل الحركي :

إن آلية التعبير عن الحركة أساسا مهما في المسرح و تجسيدا لعلاقة متميزة بين الخشبة من جهة و الصالة و الجمهور من جهة أخرى ، فالمسرح لا يتجسد إلا عبر حركة جسدية مكانية أو زمانية، لعل الكثير من الدارسين الذين نظروا للمسرح وأرخوا لوجوده أدركوا أهمية الجانب الحركي في عملية النشوء و الارتقاء، ومنه فالحركة و الإيماء لها أهمية كبيرة في التعبير الإنساني القديم و الحديث و لا أدل على ذلك من أننا ما نزال نشرك أيدينا أثناء التعبير الكلامي على الرغم من وضوح الفكرة و الدلالة من خلال المنطوق وحده، و لكننا نجد أنفسنا مدفوعين للتعبير الحركي لإيصال المعنى، يعرفه جلال الشرقاوي في كتابه فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي بأنه وضع عناصر الإخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الأساسية للعرض)[1].

وقد قيل إن أحد الفلاسفة الرومان ممن شاهدوا راقصا يؤدي رقصة من دون مرافقة الموسيقى أو الجوقة فانبهر بالحركة المتقنة المعبرة فقال أيها الرجل إنني أسمع ما تفعله لست أراك فحسب و لكنك تبدو لي كأنك تبحث بيديك و بذلك تستطيع القول أن التعبير الحركي يعد أساسا في تجسيد النصوص المسرحية فالصوت وحده أو الحركة الزمانية لا يمكنها صنع مسرح متكامل، فالصوت يترافق و يتزامن مع الحركة و قد تكون الحركة أو ما يمكن أن ندعوه لغة جسدية لغة يفهمها العالم كله ، فتلويح الوداع أو السلام باليد أو الابتسام أو العبوس كلها حركات تعرفها معظم الشعوب.

[1] . جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002 ، ص 353 .

➢ **مفهوم التشكيل الحركي**

اصطلاحا: يشار إليه بالميز انسين وهو يعني تجسيد المشهد على الخشبة أي البحث عن طريقة يستطيع المخرج خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي (كالإضاءة والمؤثرات الصوتية، الديكور، الملابس والألوان)، حيث يعتمد المخرج على إبراز مضمون العمل الدرامي وجمالية التشكيل الحركي وفقا لإطار الزمان والمكان وهو يعد من أهم أساليب التعبير لدى المخرج، فهو بمثابة لغة ركحية تقوم بترجمة وتفسير وإبراز عمق العمل المسرحي إلى جانب فاعلية الوسائل السينوغرافية الأخرى، داخل فضاء حركي يتجسد بوجود تصميم محكم يصنعه المخرج ليجعله يتماشى مع رؤيته الإخراجية وأفكاره.

يعرف أدولف أبيا التشكيل الحركي على أنه: (يقوم بملء الفضاء المسرحي ككل عن طريق اللفظ المنطوق والحركات وحتى عن طريق الصمت بهدف الفرجة للمشاهد ، أما أوسكار ريمز في كتابه الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي يعرفه على أنه كيفية توزيع المخرج للممثل داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل ويضع تصميما محكما للتشكيل الحركي وأفكار المسرحية)[1] .

وبصفة عامة يعرف التشكيل الحركي على أنه هو التعبير البصري الذي يدعم النص المنطوق أي الحوار، كما يحدد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوق خشبة المسرح بشكل يساهم في بلورة الفهم نبع سير الحدث وصراع الشخصيات فيما بينها لدى المشاهد أي أنها تساهم في إبراز الرؤية العامة للمؤلف (النص) والمخرج (العرض) و منه قد استحدث المخرجين الممارسين مختلف العبارات والأوصاف لمضمون واحد الذي هو التشكيل الحركي الذي تبلور وبرزت معالمه مع تطور فن الإخراج إذ لا يمكن إيجاد تعريف شامل لمفهوم التشكيل الحركي، وقد ضبط القاموس الموسوعي الصادر عام 1415 مفهوم هذا المصطلح مفاده أن التشكيل الحركي هو: (توزيع الممثلين على خشبة المسرح في

[1] – أوسكار رايمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ناديم معلى محمد ، منشورات الثقافية ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق، سورية ، 1986، ص 13

كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي ويعبر عن أفعال الشخصيات ومنطق سلوكها الذي ينشأ في سيرورة الفعل وعن العلاقات النفسية والصدام والصراع في السبيل الذي لاينقطع من التشكيلات الحركية التي تحل كل منها مكان الأخرى)[1] .

فهذا التعريف يركز على جسد الممثل الذي هو لغة التشكيل الحركي وبدونه لا يوجد أي معنى للعرض المسرحي. وهذا ما أكده أنطوان آرتو: " إن التشكيل الحركي هو المسرح نفسه، أكثر من المسرحية المخطوطة أو المنطوقة) [3] ، في هذا المجال نجد أن عبد القادر علولة في مسرحية الأجواد، أولى أهمية بالغة للتشكيل الحركي، ففي تجربة الإخراج المسرحي حاول البحث عن أجواء جديدة تجعل العرض يقترب أكثر من المتلقي ليتفاعل معه، ومن المقولة الشهيرة لعبد القادر علولة حول مفهومه للتشكيل الحركي (يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل، يعملان سوية بشكل أساسي من أجل إعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع)[2] .

تنحصر مهمة الممثل الأساسية في تأدية ما يكتبه المؤلف المسرحي، من خلال إرشاداته وتوجيهاته، سواء على جبهتي الحوار أو الحركة، ويعتبر بمثابة الواجهة المركزية للعمل المسرحي، إذ لا الاستغناء عنه مطلقا لأن المسرحيات تكتب أصلا لتمثل ويستمتع بها الجمهور، وهو أداة المؤلف والمخرج في نفس الوقت لتوصيل ما يدور في ذهنهما من معاني وأفكار ورؤى، وانفعالات إلى الجمهور، وتتجلى مسؤولية الممثل في توصيل هذا الزخم دون إخلال بهذه المسؤولية ونظرا لخطورة دور الممثل وجب على مخرج المسرحية أن يضع تصميما محكما للتشكيل الحركي يتماشى وأفكاره

[1] – أوسكار رايمز, الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، المرجع السابق، ص 12.

[3] – منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عن عبد القادر علولة ،2014 ، ص 67 .

[2]. عبد القادر علولة، مسرحيات الأقوال الأجواد اللثام. حوار مع الباحث أمحمد جليد، الجزائر،1997، ص238.

المسرحية، لأن للتشكيل الحركي وظائف متعددة ومتسعة، يقول جان دوفينيو (الدراما يموت فيها كل ما هو ساكن، الدراما تبحث عن الحقيقة في الجسد)[1] .

يعتبر التشكيل الحركي من أسمى أساليب التعبير لدى المخرج، إذ يعد بمثابة لغته الأكثر فهما وعمقا من الوسائل الأخرى كالديكور والإضاءة والملابس والماكياج وهو كيفية توزيع المخرج للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي بمثابة شحن الفضاء ككل عن طريق المفردات والحركات وحتى عن طريق الصمت لإثرائه، ويصبح بذلك مصدرا للفرجة والتتبع من قبل الجمهور. فهو يحدد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوق خشبة المسرح بطريقة تساهم في إبراز الرؤية العامة للنص والعرض.إذ تعرف الموسوعة السوفيتية لعام 1937 التشكيل الحركي على أنه توزيع الأدوار على الممثلين في لحظة من لحظات عمل المخرج التي تسجل وضع الشخصيات المسرحية على مدى العرض كله نجد أن مفهوم التشكيل الحركي قد تبلور عن سابقه، بتعريف أكثر دقة، مفاده (التشكيل الحركي هو توزيع الممثلين على خشبة المسرح في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي، ويعبر عن أفعال الشخصيات ومنطق سلوكها الذي ينشأ في سيرورة الفعل وعن العلاقات النفسية، والصدام والصراع في السيل الذي لا ينقطع من التشكيلات الحركية التي تحل كل منها مكان الأخرى ، من هذا المنطلق نكشف أن لغة التشكيل الحركي دون جسم الممثل لن يكون لها أي معنى ضمن إطار العرض المسرحي فجسم الممثل هو الركيزة الأساسية، لإرساء مخططات التشكيل الحركي)[2].

كما يمكنه أن يفتح آفاق غير محدودة للتعبير فوق خشبة المسرح و أن الدلالات التي يثبتها التعبير الحركي في العرض المسرحي لا تتبلور إلا عن طريق تفاعل الحركة الجسدية مع العناصر الفنية الأخرى البصرية و السمعية بهدف إثارة انفعالات الجمهور و استخدام الصور المختلفة و المتنوعة لفنون التعبير الحركي فوق الخشبة للتعبير عن معاناة الإنسان في قالب مسرحي، يعد التعبير الحركي أحد أدوات

[1]. جان دوفينيو ، فضاءات العرض المسرحي ، تر: حمادة إبراهيم ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، 1998 ،ص 89 .

[2]. منصوري لخضر ، تجربة الإخراج المسرحي ، م س، ص 63.

الممثل المهمة بوصفه العنصر الظاهر لديه ، إذ يستطيع من خلاله إيجاد علاقات تواصل قوية بما يحيط به، فاللغة الحركية النابعة عن الجسد تخلق صور بصرية أقرب إلى الدلالة التي يريد الإنسان التعبير عنها للآخرين عن طريق إحياء البعد الرمزي للجسد و من ثم يصبح جسد الإنسان مادة للإثارة اللغوية ، فهو إذا ليس مجرد كتلة متحجرة ،لكنه حي متفاعل بشكل دائم مع استجابة الآخرين إلى حركاته ،وإشاراته، و إيماءاته)[1] .

إن الحركة على المسرح تتألف من عناصر ورموز اشارية تثبت لغة اتصال بين شخصين ، ونعني بالاتصال نقل المعلومات والمعاني و الأفكار من (المرسل) إلى (المرسل إليه). و لكون التشكيل يدرك بصفته ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغة الحركات باعتبارها وسيطة للاتصال من خلال استخدام رموز إيمائية أولا بالإضافة إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المستلم وخبراته المكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالته. فالمخرج يستخدم عناصر منفصلة لكي يشيد الرموز الصورية في التشكيل الحركي مثلما يقوم الرسام بتشييد أشكال مبعثرة مكونة من خطوط طولية و عريضة فتفقد الأشياء المستخدمة في التشكيل ذاتيتها كأجزاء منفردة لتتفاعل و تندمج مع التشكيل العام بارزة إمكانية التعبير بصفتها الجماعية و بوصفها رمزا بصريا.

1) التشكيل الحركي و الفضاء المسرحي:

الفضاء المسرحي هو الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات و الإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية و الزمنية والبصرية التي تشمل فضاء النص الدرامي والفضاء اللعبي و فضاء العرض في وحدة جمالية فنية تنصهر في جميع عناصر العرض المسرحي ، والفضاء باللغة الفرنسية (Espace) وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات)[2] .

[1]) . مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 2006، ص 26 .

[2]) . أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي ، ط1 ، دار رسلان ، سوريا ، دمشق ، 2010 ، ص 22 .

يعتبر الفضاء المكون الثالث للعرض المسرحي بعد الممثل و الجمهور ، وهذا ما أشار إليه المخرج قروتفسكي في نظريته عن المسرح الفقير إذ قال" لا يمكن أن يوجد مسرح بدون العلاقة الوجدانية و الإدراكية المباشرة وعلاقة التواصل بين الممثل و الجمهور)[1] .

إن الكشف عن الفضاء في العرض يتم عبر جسد الممثل عندما يعرض صورة الشخصية اللامرئية التي تمثل الشعور معطيا إياها صورة مرئية مضافا إليها الإحساس الذي يكشف عن دواخل الشخصية النفسية. فالفضاء المسرحي يمتلك حركة مزدوجة هي حركة الفضاء المؤسس من ظروف البيئة إضافة إلى الفضاء الذي يخلقه جسم الممثل المتحرك "فالفضاء المسرحي يجهز الإطار العام فهو ميال إلى احتواء العناصر الظاهرة فوق سطحه، في حين يختلف الفضاء أللعبي فهو يتوسع ويملأ محيط الفضاء على الأقل عندما يستعمل بشكل جيد. وان هرمونية هذه الحركة الحيزة المتعاكسة هي التي تخلق إمارات فن التمثيل الذي يستخدم في أحسن أحواله إمكانات الصالة و بالتالي، فان فضاء الحركة هو الطريقة التي يتصرف بها جسد الممثل في الفضاء. في انجذابه نحو الأعلى أو نحو الأسفل، التوائه أو استرخائه في التمدد أو الانطواء حول نفسه".

إن الفضاء المسرحي ليس تشكيلا هندسيا فحسب بل هو حامل لدلالات معرفية وذهنية يوصلها للمشاهد باعتبارها علامات ورموز تعتمد على منظومة تشكيلية أساسها الحركة ، تحمل خصوصية التعبير عن الفكرة المراد معالجتها فنيا ، فالعلاقات الفضائية في الصورة المسرحية بين عناصر التشكيل هي العامل الأساس في تأسيس المنظور الفضائي الذي يعتمد على جانبي التأثير في التصوير، " للتصوير المؤثر في المسرح مستويين: الأول ثابت وهو الصورة في لحظة من اللحظات، و الثاني متحرك وهو الصورة في مجموعة من اللحظات ." ويمكن تحقيق صورة درامية ثابتة و مؤثرة تمثل لحظة معينة من الفعل عن طريق استخدام مبدأ الهيمنة باعتباره قاعدة للتأثير في الفنون البصرية.

وعليه فإن التكوين المؤثر و المعبر يتطلب التركيز على ما هو أكثر أهمية و ما هو اقل أهمية و تميز الاختلاف بينهما لجعل قدرة الانتباه نحو تحديد المعنى مركزه. لذا فان الهيمنة تحققت في العرض

[1]) . جان فيلار ، حول التقاليد المسرحية ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1976 ، ص 67 .

المسرحي بواسطة العناصر البشرية (تشكيل المجموعة) وكذلك عناصر البيئة المسرحية (الإضاءة، الديكور، الإكسسوارات و المستويات.. الخ) لتحديد طبيعة الصورة الثابتة كلحظة تمثل الفعل.

إن الترتيب التشكيلي على المسرح والذي يحوى عنصر التأثير لابد أن يشمل عناصر و أشياء أخرى غير المظهر (الشكل) ذي الأبعاد الثلاثة الساكنة. فالمخرج ينتقل بالتشكيل الحركي من وحدة إلى أخرى ومن لحظة إلى أخرى محددا للعرض البداية و الوسط والنهاية سالكا الطريق لتوضيح الفعل الدرامي بواسطة عناصر التشكيل الحركي لخلق صورة معبرة. ولا تكتمل الصورة التشكيلية للعرض إلا عبر الحركة ، التي تخضع لتصميم الشكل ، مستخدمة مبادئ التضاد و التماثل والتوازن، وربط هذه العناصر بفترة زمنية مساوية لطول فترة المشهد موضحا عن طريق استمرارية تدفق الحركة كفعل بشري تشكيلي قادر على إيضاح المعنى.

إن أول مبدأ من مبادئ التشكيل الحركي هو التضاد، الذي هو قانون فيزيائي بصري يعمل على طرد الرتابة، ويحدد لنا قانون الشكل من خلال تميز وفرز كمية الأشياء ونوعيتها والتفريق الواضح بينها ضمن الصورة بوحدة فنية معبرة وهو يعني توازن الكتل بشكل غير متقارب في التكوين الشكلي للحجوم والسطوح

أما المبدأ الثاني من مبادئ التشكيل الحركي هو التماثل يعني التناظر في العمل الفني هي الحالة التي يتماثل فيها نصفاه العلوي والسفلي أو يتماثل جانباه الأيمن والأيسر أو يكون العمل الفني مكونا من وحدات متماثلة وتتعدد الآراء والمواقف الجمالية حول القيمة الدلالية للتماثل في الفنون التشكيلية و في المسرح. فهناك من يؤكد أن الجمال وقيمته الفنية يكمن في التماثل لأن الإيقاع الذي تولده الأشكال المتناظرة يريح الذهن و يضفي على العمل الفني شكلا جماليا مستقرا يتحول إلى موضوع يمتع المشاهد ويضفي على العمل الفني شكلا جماليا مستقرا يتحول إلى موضوع يمتع المشاهد.

والتوازن هو المبدأ الثالث من مبادئ التشكيل الحركي، و يعني ثقل يقابل ثقلا بحيث نتصور خشبة المسرح و قد أصبحت ميزان كبير محور ارتكازه في أي نقطة على خط وهمي يقسمه إلى جزئين متساويين يمينا ويسارا، ويتجه رأسيا إلى الأضواء الأرضية . وهذا يعني أن التوازن هو الحالة التي تتعادل فيها القوة المتضادة ضمن صورة التشكيل على المسرح يجب أن تخضع جميع مبادئ التشكيل الحركي إلى مبدأ الوحدة في التنوع والذي يعني إخضاع العناصر إلى وحدة الموضوع و الشكل المراد إيصالها بحيث تتخلص هذه المفردات و الأجزاء من ذاتيتها بمحاولة المخرج تجميعها بوحدة كلية خاصة بالصورة المسرحية ونظامها الفني، ويمكن الحصول على الوحدة في العرض المسرحي، وتعتمد الوحدة في العرض المسرحي على المحافظة على نقطة التركيز التي يتجمع فيها مركز الاهتمام بحيث نرى خطأ مستمرا يربط جميع التشكيلات الحركية بوحدة فنية منسجمة.

إن جوهر العمل الفني هو خلق الانسجام بين المادة المستخدمة كعنصر في تكوين الشكل و ن موضوع العمل ذاته من أجل خلق وحدة فنية هادفة تثير وحداتها الدلالية المشاهد وهذا يعتمد لى كيفية قياس الوحدة الفنية على ضوء نظرتها لها في الزمان والمكان. فإذا نظرنا إليها في نظرة سكونية في المكان هي نظام ومعيار وكون، أما إذا نظرنا إليها في الزمان كعملية فإنها حركة انسجامية أي إيقاع وعليه فعندما يظهر النشاط التشكيلي في شكل خالص مستخلص من عملية العمل (كما في الفعل المركب) يصبح الإيقاع عنصره الأول.

فالتشكيل الحركي صورة فنية تمتلك إيقاع والإيقاع "Rhythm" هو تكرار الكتل و المساحات مكونة (وحدات units) قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة و يقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات ، فالحركة كتشكيل تتكون من إيقاع يتألف من عنصرين أساسين هما:

- العنصر الإيجابي–حركة
- العنصر السلبي–سكون

وقد عرف سوريو (الإيقاع بأنه تنظيم متوالي لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي)[1] .

ويرى عز الدين إسماعيل (أن الإيقاع يتكون من سبعة قوانين تمثلت في : النظام، التغير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار)[2] .

ويتم أداء الممثل عبر تبادل متوازن منسجم بين عنصري الإيقاع الإيجابي و السلبي نخلق تأثير معين بالتكرار المتنوع الذي تقاس على أساسه صفة التأثير الجمالية و النفسية للإيقاع عند المتلقي. فالإيقاع في العرض المسرحي هو التجربة التي نتلقاها حين ينسق تتابع من الانطباعات السمعية و البصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة و تتميز هذه التجربة بإرادة من جانبنا لتكييف أنفسنا جسمانيا و عقليا حتى تتمشى مع المجموعات ذات النبرة الخاصة هذه التي نراها و نسمعها. و تأتي علاقة الحركة بالإيقاع من خلال إثبات أن حركة الجسم هي مقدار متغير و تناسب طرديا و عكسيا في نفس الوقت مع زمن الحركة و بمعنى أن هناك حركة واسعة و لكن زمنها قليل و هناك زمن طويل مع حركة قصيرة .إذ أن بروز زمن الحركة و شكلها ضمن قياس الوحدات التشكيلية للعرض يؤكد الإيقاع المتنوع الذي يتميز به التشكيل بشكل عام ،كما أن تأثير الحركة على الإيقاع الذي يحافظ على تواصل العلاقة بين الممثل و الجمهور يخلق حيوية العرض.

بذلك يسعى القول أن التشكيل الحركي عملية صياغة و ترتيب مفردات العرض المتحركة المكونة للتشكيل الكلي في ظل بنية جمالية محكمة و منسجمة مع تأثيث الفضاء و الخاضعة لسياقات جمالية التي هي الوحدة و التنوع و التوازن والإيقاع و الحركة ،اثراء للخطاب المرئي عبر التشكيل البصري المتحرك للمجاميع و بحسب الرؤية الكلية للتشكيل) [3] .

[1]). عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ، ص 120.

[2]). عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ط4 ، بيروت ، دار العودة ، 1981 ، ص 75 . 76 .

[3]). ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ،ط 2 ، مكتبة لبنان ناشرون ، 2006 ، ص 14 .

3) عناصر التشكيل الحركي :

يطلق على الوحدات البنائية التشكيلية التي يرتكز عليها التكوين (عناصر التشكيل الحركي) وهي وحدات مرئية بصرية تتمثل بالخط، الكتلة، الشكل و الضوء وعملية ترتيب هذه الوحدات بطريقة وأسلوب معين يثير في النفس أحاسيس بمعاني متباينة تؤدي بالنتيجة إلى اختلاف الدلالات الناتجة عن الشكل وعناصر التشكيل الحركي هي:

1. **الخط** : يعتبر الخط عنصرا أساسيا مكونا للشكل في الفنون المسرحية ويعرف بأنه سلسلة من النقط المتلاصقة تحدد ا واتجاها، إن مسار الخط يتغير مع مسار الحركة فهو مرتبط بها ذلك لأنه الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار ما فقد ثرى أنه تتابع لمجموعة من النقاط)[1] . والخط البسيط ينتج عن نقطة تحركت باتجاه معين ، فالخط له دور فاعل في الربط بين الموضوع أي النص المنطوق و الفكرة الإخراجية في الصورة السمعية المرئية ولهذا فان نجاح أي مسرحية يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الأساسية كونها قادرة على تشكيل الفضاء المسرحي . وعليه فان الخطوط بتنوعها تفرز ثراءا لا يمكن الاستغناء عنه في بناء العرض المسرحي ،إذ عندما يدخل الميزانسين في تشكيل هيئة الشخصية المسرحية من خلال بعدها الفيزيولوجي يكون للخط دور الإيحاء بالحقيقة الداخلية للشخصية أثناء لعبها على الركح وحركتها باتجاهات مختلفة ومتنوعة ،إضافة إلى ذالك تكشف الخطوط وتشرح للمتلقي الأجسام الموجودة على الركح من ديكور وأشياء يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية .

كما أن الأداء المسرحي يتطلب من الممثل الدخول في عوالم الخطوط فحركته على خشبة المسرح بخط منحني محسوبة إخراجا لجعل زاوية نظر المشاهد مكتملة باتجاه ما يحتويه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول،عرض وعمق)، فالخطوط تقود عين المشاهد إلى مركز الانتباه في ما يريده المخرج أو الرؤية الإخراجية في نسج علاقته بالموجودات فهذه العلاقة مع الأحداث حسب مقتضيات العرض تساهم في إدراك الشكل الذي تكمن فيه الفكرة ، فأي حركة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخطوط التي

[1]) . شوقي إسماعيل ، الآن و التصميم ، كلية التربية الفنية ، الإسكندرية ، 1999 ، جامعة حلوان .

تقودنا إلى فهم طبيعة الموضوع و النقطة المرشدة للعين داخل العرض)[1] ، (فان الخط يرتبط بالحركة المتنقلة بإيقاعات متنوعة ليبث المصمم عبرها العديد من التعبيرات و الدلالات يستند في ترجمتها إلى التناول المناسب لحركة الخط)[2] .

2- الكتلة:

إن الكتلة ضمن عناصر التشكيل الحركي تمثل مادة صلبة تشغل حيزا في الفراغ و هي الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي يوظفها المخرج كالممثل و الحركة ... ذلك أن الممثل هو كتلة فعالة و مؤثرة حينما يضيف إلى الفضاء قوة و نشاط و هو مركز قوة خالقة و متطورة لذا يصير الممثل بمثابة كتلة تحوز على جذب نظر لما يتمتع به من وزن ، كإثارة مزاج المتلقي و المشهد في آن واحد من خلال تشكيل المعنى الدلالي للكتلة على المسرح و تتعدد أنواع الكتل و لها عدة أنماط أهمها :

- الكتلة الثابتة
- الكتلة المتحركة .

قد تتحول هذه الكتل من أشياء إلى "علامات لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية)[3] .

طيل مثلا هو كتلة ساكنة و لكن ما إن تبدأ الاتهامات لكل من "رودريغو" و "ياغو " حتى تفقد هذه الكتلة سكونها لقسوة الفضيحة وتتحرك بذلك بدافع فعل الغيرة على " ديدمونة "و يصير "عطيل " بذلك كتلة ثائرة و يمكن اخذ مثال آخر متمثل في السلم الخشبي ،فهو كتلة مكونة من

[1] – ينظر : أوسكار رايمز ، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي ، تر: نديم معلا محمد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق_ سوريا ،1987 ، المعهد العالي للفنون الدرامية ، ص 16 .

[2] – . عبد الوهاب شكري ، الأسس العلمية و النظرية للإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 2007 ، ص 34 . 36 .

[3] – . Anne Ubersfeld , Lire thèatre ,Tl ,Edition Sociales , Paris ,Seconde Edit , 1982, p 199 .

عمودين بطول واحد تربطهما ألواح أفقية و عندما يحتل حيزا في الفضاء المسرحي فهو كتلة ساكنة لكن حينما يستعمله الممثل في استخدامات متعددة يتحول من سلم للصعود و الهبوط إلى قضبان سجن أو جسر يربط بين مستويين او نوافذ في شكل أفقي، أن استخدام كل كتلة ساكنة من طرف الممثل تعطي دلالة اشتغال تختلف عن سابقتها تبعا لحتمية المشهد و الموقف الدرامي كما تتحرك الكتل في مراحل أخرى نسبيا بناءا على تغير الإنارة ،فانتقال الممثل من مكان إلى آخر بمرافقة الضوء يعطي دلالة حركة الكتلة لان الضوء و الظلام يعطيان للكتلة لونا ويحركان إحساسا فألوان الكتل لها ميزتها ووزنها الجمالي)[1].

كما أن لأحجام الكتل علاقة في تأكيد الفعل، فضخامة الأجسام أكثر تأكيد من النحافة، كذلك تحتوي الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر ،فمثلا الكتل الصغيرة توحي بالتردد وعدم الفاعلية والكتل الكبيرة توحي بالصلابة والقوة والعزيمة .

وثقل الكتلة له شأن هام فيما يتعلق بالتوازن، وأن تأثير الكتلة على جمهور ما من النظارة له أهميته بالنسبة للتأثير المزاجي ولا يتفق الباحث مع هذا الرأي في تحجيم معنى الكتلة وحصرها بمجموعة من الممثلين يقابلها ممثل، لأن التشكيل بصفة عامة يعتمد على الجسم الحي للممثل كعنصر أساس بالإضافة إلى الديكور و الإضاءة – ظل و ضوء ولون –ككتلة أيضا.

فحركة الكتلة ضمن التشكيل لا تقتصر إذن على الممثل لمجموعة فقط بل تشمل وحدات بنائية أخرى تؤسس التشكيل الحركي وينبغي مراعاة النقاط التالية عند استخدام الكتلة كعنصر في التشكيل الحركي:

أ. تحديد الكتلة التي تدخل في بناء التشكيل.

ب. حجم الكتلة صغيرة كانت أم كبيرة ، قوية أم ضعيفة

ج . موقع الكتلة بالنسبة لموضع التشكيل.

[1]– وليم شيكسبير، مسرحية عطيل ، السلسلة الأدبية أنيس، تقديم أبو العيد دودو ، الجزائر ، 2007، ص 233 .

د. شكل الكتلة وحدودها الخارجية (الخطوط).

وبذلك تصل إلى أسس يعتمدها المخرج في توزيع الكتل في التشكيل الحركي وهي:

أ. مراعاة التوازن.

ب. ضبط النسب بين أنواع الكتل – ممثل – ديكور – ضوء.

ج. يتم توزيع الكتل بحيث يحقق التشكيل الحركي "وحدة" مع التنويع والتركيز على الهيمنة و التابعية

د.رسم العلاقات بين الكتل بأسلوب منسجم ومتماسك وانسيابي لا يخدش الشعور بل يوقظه و يدفعه إلى الانفعال و التأثير بقوة عارمة تحرك المشاهد .

هـ. إن عملية توزيع الكتل و إعادة ترتيبها، يجب أن يحظى بلمسة جمالية خاضعة للأسلوب البنائي في التشكيل الحركي بعيدا عن استنساخ طبيعة تلك الكتل كما هي في الطبيعة. تحقق الكتل ضمن التشكيل أشكالا متعددة و متغيرة سواء كانت منفردة أم مجتمعة و من ضمن هذه الأشكال تؤلف الكتلة وحدة تركيبية ناتجة عن اندماج كتلتين أحدهما خلف الأخرى ويطلق على هذا التكوين مصطلح (التراكيب) ويعني التعبير الذي يطلق حين تعمل إحدى الوحدات الداخلية في التكوين على إخفاء جزء من وحدة أخرى، وهذا النوع يستخدم بشكل مستمر في التشكيل الحركي على المسرح ضمن جميع الكتل بطريقة تراكبية سواء في شاهد المجاميع المنفردة أو الحشود أو المشاهد الثنائية. ومشاهد المصافحات و المشاجرات، حيث تتداخل كتل الأجسام إحداها بالأخرى ويخفي جزء منه الجزء الآخر مكونا صورة متراكبة تحمل معنى يشكل كتلة واحدة، ومنه فالكتلة لا تعتمد في إبراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط ،وإنما على عناصر التكوين الأخرى مثل اللون و الخط و الشكل فضلا عن التوازن كأساس جمالي)[1] .

[1]– ماشلي جوزيف ، التكوين في الصورة السينمائية ، تر: هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 44 .

3- الشكل:

إن الشكل يظهر ضمن الترتيب التكويني لعناصر الحركة ويبرز عن طريق الأوضاع الجسمية للممثلين وبناء علاقة مع بقية عناصر البيئة المسرحية، وللشكل صفات متعددة يأخذها من طبيعة تكوينه، فهناك الشكل المتناسق، والمتماسك، والشكل غير المنتظم، والشكل المنتشر، وكل صفة من صفات الشكل لها دلالة خاصة بالمشاهد، وهذا نابع من اهتمام المخرج بالتشكيل الحركي الذي يبرزه الشكل عبر استمراريته، مما يستوجب تطوير الشكل وتنوعه لكي يؤدي المعنى الذي يوصله للمشاهد عبر تطور الحدث الشكل في كثير من الأحيان يمثل نفسه إذا كان مستقلا كما في الصور الشخصية و يمثل علاقات فكرية واجتماعية إذا كان مربوطا مع أشكال أخرى وهذا ما نلاحظه في سلسلة تطور الحركية و أشكالها في العرض المسرحي.

فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة الشخصية أما إذا أضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة فان الدلالة الحركية للعلاقتين تكون لنا دلالة اجتماعية أو فكرية تحدد بين الأشكال المجتمعة سواء كانت العلاقة بين شكل وتكوين المجموعة مع الممثل أو بين ممثل وآخر أو بين ممثل و أي عنصر من عناصر البيئة المسرحية.

ينظر للشكل من ناحية علاقته بالحركة، فهناك شكل ساكن وآخر متحرك، ويظهر الشكل الساكن مجسدا على المسرح يقطع الديكور ورسوم المناظر وهيئات الممثلين الواقفة دون حراك. رغم أن سبة ثباتها واردة كونها أشكالا تحوي على خطوط وكتل تحمل في تكوينها حركة كامنة يستطيع المشاهد إدراكها ضمن وحدة الشكل، أما الأشكال المتحركة فهي هيئات الممثلين التي تنتقل ضمن كتلها في الفضاء و تشكل دلالات واضحة. ولقد ضمن (أفلاطون) في محاوراته (محاور فيليوس) جزءا من نظرته الميتافيزيقية عن الشكل، وميز بين الأشكال النسبية و الأشكال المطلقة ، لقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل النسبي، الشكل الذي كانت نسبته أو جماله موروثة في طبيعة الأشياء الحية و في طبيعة الصور المقلدة للأشياء الحية، كما عنى بكلمة الشكل المطلق، الصورة أو التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة .

و اهتمت المدارس الفنية الحديثة بإيضاح هذا التمييز، فقد ركزت المدرسة الواقعية و الطبيعية في تصميم التشكيلات الحركية على المسرح على الشكل النسبي الذي يستنبطه الفنان من واقع الأشياء و الطبيعة محاولا نقله على المسرح بواسطة أسلوب الإيهام.

أما المدارس والاتجاهات الحديثة فقد انطلقت من مفهوم تجريد الشكل وتثبيت ركائز أساسية في التشكيل الحركي تعتمد على الشكل المطلق بخطوطه الهندسية و منحنياته وسطوحه.

4 – الضوء:

الضوء من العناصر التي تحقق القيم الجمالية على مستوى العرض المسرحي، و ذلك بالتحكم التقني في أجهزته و بعناصره المختلفة كاختلاف درجة الألوان و شكلها و القدرة على أحداث مؤثرات بصرية متنوعة ويعتبر الضوء كوسيط فني يثري المشهد المسرحي)[1] .

ومع إضفاء التكنولوجيا على المسرح تطورت أجهزة الإضاءة كالبروجكتورات المتنوعة الوظائف التي تعمل على خلق حيل مسرحية جمالية تخدم العرض المسرحي و أجهزة الليزر و أجهزة الكمبيوتر التي تعد مسبقا ببرنامج وتعمل دون تدخل يد بشرية فتدير خطة إضاءة العرض المسرحي حتى نهايته. كما يشكل لغة فنية بصرية يهدف إلى تكوين جو معين يعيش فيه الممثل والمتلقي وله وظائف درامية و سيميولوجية لا حدود لها ، فهو الذي يعطي للعرض إيقاعا لتوضح الحجج والمشاعر ، كما أنه ينسق بين باقي النظم الركحية الأخرى ، لأنه يعكس الحالات الدرامية على تنوعها و يشكل ت سيمائية يفك شفرتها المتلقي ،فهو يضيء حدثا ويعلق عليه و يعزل ممثلا أو عنصر من عناصر الخشبة)[2].

أهم الوظائف التي يقوم بها الضوء على المسرح تكمن بكشف وإظهار الأشياء وكذلك مساهمته في التشكيل الحركي من خلال الرسم بالظل و الضوء واللون إضافة إلى خلق الجو النفسي

[1]– أحمد ابراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2006 ، ص 79 .

[2]– . Voir :Patris Pavis ,Op.cit , P 142 .

العام، فالضوء هو أحد العناصر البنائية المهمة الذي يرتكز عليها التشكيل الحركي، إذ أنه يساهم بالتشكيل العام ويعطي للحركة زخما دلاليا متجددا لخصوصيته الذاتية الناتجة عن إمكانياته التصميمية، فضلا عن تأثيراته الحسية، إذ يعد الضوء في عرف الفيزيائيين عبارة عن جسيمات دقيقة تشكل كتلة متحركة في الفضاء ، حيث تقترن حركة الضوء على المسرح بحركة الكتل البنائية. تبرز الاستخدامات المتعددة للضوء في العرض المسرحي المركز منه أو الفيضي أو الضوء المصاحب باستخدامات لونية لتأكيد أهمية التأثيرات الجمالية و السيكولوجية وصولا إلى تثبيت القيم الدلالية ،وتأثيراتها الحسية تبعا للأساليب الإخراجية التي يتعامل معها المخرج لتحقيق رؤيته في توظيف الضوء كعنصر دلالي من عناصر التشكيل الحركي.

فالضوء كقيمة تشكيلية له درجات إيقاعية لونية وضوئية تحمل قيما متباينة تتحكم فيها عمليات فيزيائية خاصة بقيمة الضوء وإمكانياته التعبيرية، كالإشعاع و الإنعكاس والامتصاص والانكسار والتدرج و الاشباع اللوني ،وتحمل هذه القيم إيقاعات تأثير حسية على عين المتلقي المستلمة للون والضوء ضمن دلالة التشكيل الحركي في العرض و الذي تساهم فيه كافة العناصر البنائية لإبراز وحدة إيقاعية منسجمة تشارك فيها حركة الأشكال و الخطوط و الكتل إضافة إلى الضوء الذي يكشف هذه المكونات ويبرز قيمها الحسية والعاطفية.

المبحث الثاني : سيمولوجيا الحركة على المسرح

المطلب الأول: الحركة وعلم الدلالة

1/ مفهوم السيمولوجيا و علاقة الدال بالمدلول :

السيمولوجيا اصطلاحا: هي(علم العلامات) وهو مصطلح يطلق على العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة و كيفية هذه الدلالة)[1] ، ولقد اتسع حقل علم العلامات ليشمل دراسة أنظمة أخرى غير لفظية وتم تطبيق مناهج البحث البنيوية و السيمولوجية على (الانثروبولوجي) و (الميثولوجيا) كدراسة أنظمة العلامات في الأساطير والطقوس وكذلك في النظم الاقتصادية والثقافية...الخ

ولقد ساهمت مدرسة ابراغ البنائية ما بين عام 1928-1948 بتحقيق أول طريقة منهجية بنيوية دلالية لدراسة الفن، و علم الدلالة في الفن هو دراسة الفن كنظام للعلامات ولم يكن اهتمام البنيويين في البداية منصبا على دراسة العرض المسرحي سيمولوجيا بل اهتموا بدراسة الأدب و الفن وانتقل الاهتمام تدريجيا إلى باقي روافد الفنون الأخرى وصولا إلى المسرح.

فقد تبلور مفهوم السيمولوجيا في المسرح من خلال هذه الدراسات بغرض الوصول إلى هدف يؤكد بأن الظاهرة المسرحية ظاهرة علاماتية ،و تم تحديد العرض المسرحي على ضوئها بأنه فعل سيمانتكي مركز إلى أقصى حد يستخدم كأداة لتواصل دلالات تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائما إلى بعض المضامين ،لذا كان المسرح فن الشفرة و الاصطلاح أكثر من الفنون الأخرى)[2] .

و إذا تناولنا العرض المسرحي بصفته عرضا بصريا فإنه يتكون من وحدة سيمائية تبث إلى المستقبل في وقت واحد و تتألف من مجموعة من الأنساق يمكن تصنيفها على ضوء معيارين أولا: بحسب أساليب الالتقاط من جانب الجمهور ،ثم من حيث منشأها و يمكن انطلاقا من المعيار الأول

[1]- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط 1 ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998 ، ص 445 .

[2]- سامية أسعد أحمد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر العدد 1 ، الكويت ، 1980 ، ص 83 .

أن نحدد دستورين أولهما يرمز إلى العلامات السمعية و ثانيهما يتناول العلامات البصرية،ويمكن على أساس المعيار الثاني أن نميز العلامات المتأتية من الممثل وتلك الواقعة خارجا عن الممثل)[1] .

إن العرض المسرحي باعتباره وحدة سيموطيقيا ، حيث يكون العمل نفسه أو مجموعة من العناصر المادية هي الدال أو وسيلة نقل العلامة ،وحيث يكون المدلول هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور)[2] .

وما يخصنا في هذه الدراسة تناول الجانب البصري من العلامات التي تشكل الحركة جزء أساسيا منه باعتبارها علامة بصرية تتألف من محتوى وتقوى بوظيفة سيمولوجية في العرض كما هو الحال في بعض عروض الرقص الدرامي التي تشكل العلامة فيه شيء محسوس يولد معنى في ذهن المتلقي، فالكلمة المنطوقة أو المقروءة علامة، والرائحة علامة، والصورة علامة، بل إن كل معطيات الوجود المحسوس يمكن أن تتحول إلى علامات حيث تنتظم في إطار يضفي عليها دلالة معينة من خلال علاقاتها مع علامات أخرى)[3].

على مستوى الدراسة سيمولوجية يكون للحركة ازدواجية كونها الإشارة و الإشارة نتاج اجتماعي واعي يتكون من دال مدلول يمثلان بوجه عام شيئا أو مفهوما غير الإشارة ذاتها (وهو المشار إليه أو المرجع) ضمن علاقة ثلاثية الأبعاد تندرج في عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه .

فالدال هو صورة بصرية أما المدلول فهو المفهوم الذهني الموجود في الوعي الجماعي لمعنى تلك الصورة، ولذا فان رفعة اليد إلى الأعلى بطريقة معينة،وهي حركة جسدية يمكن تسجيلها بالعرف الاجتماعي لجنس معين بمعنى الإشارة إلى حركة التحية فهذه الأخيرة تمتلك معنى مجردا يربط بين الدال والمدلول لدى جميع الشعوب و الأمم و يمكن استخدام هذه الحركة ضمن مفهوم محدد يعين لنا دلالة ذات صفات مشتركة لجنس ما أو لأمة، فحركات التحية عند الصينيين تختلف بتفاصيلها في

[1] . ماري زيادا ، العرض المسرحي و الحدثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، 1987 ، ص 72 . 71 .

[2] .كير ايلام ، العلامات في المسرح ، أنظمة العلامات ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ص 24 .

[3] . اندريه فيرث ، مسرح التعازي ، دراسة سيموطيقية علامية ، مجلة المسرح ، العدد 5 ، القاهرة ، 1988 ، ص 38 .

الإيماءة والإنتقالة والمصافحة عن حركات التحية عند العرب، وبذلك تأخذ التحية على المسرح بتعدد أشكالها إعطاء دلالة اجتماعية عراقية خاصة بالشخصية)[1] .

إن الحركة نظام إشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور المرئية و هي بطبيعتها شيء ملموس موجود على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في ذهن كل فرد من أفراد المجتمع تتحول عند الاستخدام إلى وسيلة أساسية من وسائل الاتصال، فإشارتها يمكن تحويلها إلى رموز ومعان تدرك عن طريق الحواس (حاسة البصر) وبهذا المعنى تصبح الحركة صورة مرئية دالة على الفعل السيكولوجي والاجتماعي .

إذن فالحركة حقيقة معبرة عن صورة مادية ملموسة موجودة في الواقع، حيث تحيلنا التحية إلى مشار إليه واقعي يصل لنا وندركه بالتلقي عبر خطوط اتصاله التي تبرز علاقة الدال بالمدلول، وهي شيء مادي بصري يحدد الدلالة . فلا دلالة بدون إحالة إلى شيء يرتبط بعالم الواقع الخارجي المحيط بالإنسان ولقد عمد بيردوسل إلى الأخذ بنظر الاعتبار تطبيق مبادئ السيمولوجيا باعتبارها إطارا للتطبيق على حركة الجسم و قسم الحركات الجسمية إلى مستويات وأصناف وإلى مناطق تصدر منها و إليها الحركة و ربط كل هذه الأقسام بصفته عالم يدرس السلوك الإنساني كعلم ربط دراسته بالحركات المختلفة و أطلق عليها اسم السلوك فتغير ملامح الوجه يعتمد على الأنف و الأذن و العين و من خلال تغيرات معينة لعضلات الوجه ينتج لنا تعبير ذو دلالة وباقي أعضاء الجسم كالرأس والأطراف و الجذع هناك سلوك العينين كالنظرة الجريئة و النظرة المختلسة و النظرة الشرزاء و هناك سلوك اليدين وسلوك الكتفين والعطفين والساقين والقدمين)[2] .

فمجموع هذه الحركات تشكل دلالة سلوكية ذات معنى محدد فكل تشكيل حركي يبين علاقة بين الدال و المدلول ويرسم بهذه العلامة خط دلالي بين العنصرين موضحا تثبيت العلاقات التوصيلية بين الناس و موجودات العالم .

[1] . ينظر : بسام بركه ، الجذور الفلسفية و النظرية اللسانية للإشارة مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد 30 ، 1984 ، ص 45 .
[2] . فاطمة محجوب ، المشيه في الشعر العربي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الثالث عشر ، 1982 ، ص 12 .

لحركة إذن من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعا و تطورا و قد تكون الحركة حركية اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسد كله وتسعى الحركة إلى بعض الدلالات وتوصيلها. فالممثل الذي يقطع خشبة المسرح ذهابا وإيابا ليعبر عن قلقه و حيرته أو يفتح فمه و تتسع عيناه تعبيرا عن دهشته أو يفرك يديه تعبيرا عن فرحا ، أو يجري ويلتفت وراءه على أنه مطارد)[1]، واستخدامها على المسرح يأخذ مستواه الدلالي ليس من اعتبارات أن الحركة علامة اصطلاحية لها قوانينها ورموزها المرتبطة بواقع معين ، بل تحمل العلامة المسرحية (الحركة) دلالة مصاحبة تأخذ سياقها من خلال السياق العام للعرض .

بذلك تساعد هذه الدلالات المصاحبة بإعطاء ثراء متنوع للحركة إضافة إلى أنها تحفز ذهن المتفرج من خلال الإشارة إلى الواقع الذي تمثله صورة الحركة المنتقاة و مثال على ذلك فان الحركة العسكرية للاستعداد وهي بطبيعتها دلالة اصطلاحية تدل أن الشخصية عسكرية ، ولكن طريقة أداء هذه الحركة يمكن أن تولد دال جديد فيمكننا التعرف على أن الشخصية ضعيفة جسمانيا من خلال حركتها الضعيفة أو أن الشخصية لرجل قوي أو غاضب وكذلك يمكن التعرف على جنسية العسكري أيضا عندها تطغي هذه الوحدات الدلالية الثانوية على المعنى الاصطلاحي الأساس وتلعب الحركة دورا إبداعيا متميزا في الفن طبقا لقول موكارفسكي "الفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدود في الواقع بل يشير إلى مجموعة الظروف الثقافية و الاقتصادية والحضارية . فالذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار إليه فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات محدودة بارتباطها بمشار إليه بعينه. فان العلاقة في إطار الفن وقابلية العلامة لا تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد)[2] .

[1]) . سامية اسعد احمد ، الدلالة المسرحية ، م س ، ص 90 .

[2]) . سيزا قاسم ،السيموطيقا : أنظمة العلامات ، م س ، ص 25 .

فهناك مجموعات حركية يمكن توظيفها على خشبة المسرح و تقسيمها إلى الأنواع التالية :

- الحركة التي تصاحب الكلمة.
- الحركة التي تحل محل الكلمة وتكون بديلا عنها ، فهزة الرأس تعني رفضا أو قبولا.
- الحركات التي تحل محل الديكور أو بعض قطع الإكسسوارات كصعود درج وهمي، أو طرق باب دون وجوده المادي.
- الحركة التي تدل على بعض الأحاسيس والانفعالات)[1] .

ن الدراسات السيميولوجية تنظر للحركة على أنها منظومة إشارات دالة متناسقة تتحكم فيها تركيبة نظامية تتكون من بنى معينة من العلامات المقصودة للتعبير عن فكرة العرض، فالحركة لا تأتي دة بذاتها بل تكتسب دلالتها من خلال تعارضها ووجودها ضمن سلسة المنظومة الحركية وعلاقاتها الأخرى داخل العرض، ويساعد هذا الوجود الدلالي بالنتيجة في تغيير مواقف وعادات المتلقي المكتسبة.

المطلب الثاني: الحركة كعلامة:

تصنف الحركة سيميولوجيا كعلامة، من نقطة الاتصال التي تربط بين المبدع والوعي الجمالي المستقر في ذهن المستقبل، وكذلك بين تفرد العلامة واستقلاليتها ومستوى تأثيرها التواصلي. وتنطوي العلامة المسرحية على ثلاثة عناصر رئيسة تحلل على أساسها إمكانيتها في توصيل الرسالة وينتج عن هذا التحليل ربط جدلي بين الفنان والعلامة والواقع وبذلك تحدد العلامة الفنية ضمن العناصر التالية أولا رمز محسوس يبدعه الفنان، وثانيا معنى مودع في الوعي الجماعي، وثالثا علاقة تربط بين العلامة والشيء الذي تشير إليه العلامة في الواقع.

وتكتسب الحركة أهمية سيميولوجية خاصة فيما يتعلق بالممثل وبإمكانياته الجسدية في التعبير في صف الممثل طبقا لقول (فلتروسكي) بأنه وحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات ويأخذ

[1]) . أمينة رشيد ، السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ضمن كتاب أنظمة العلامات ، دار الياس ، القاهرة ، 1986 ، ص 62 .

جسد الممثل في العرض الدرامي التقليدي منه والحديث قدرة المحاكاة التمثيلية من خلال تحوله إلى شيء غير نفسه، و يأتي هذا التأكيد على إثبات فردية الممثل كذات أو على التخلص منها. بالإضافة إلى الحركات الفيسلوجية اللاإرادية كالتعبير عن الخوف والفرح والحزن التي تستخدم في العرض وتقبل على أنها حركات دالة.

والحركة كعلامة تأخذ وظيفة سيمولوجية تستطيع تمييزها من خلال دراسة التصنيف العام للعلامات على المسرح كما يراها السيمولوجيون حيث تصنف الحركة إلى مجموعتين هما:

- **المجموعة الأولى:** كن تميز هذه المجموعة على ضوء العلاقة التي تؤكد وجود أو غياب التعليل بين الدال أو المدلول وتقسم إلى ما يلي:

1. العلامات الطبيعية:

يرتبط الدال والمدلول في هذا النوع من العلامات بعلاقة عليه سببية من خلال تحديد جانب الربط الفيزيقي ،يقول أندريه لالاند :العلامات الطبيعية هي التي لاتكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعة كمثال الدخان الذي هو علامة النار)[1] ومثال الدخان دال على المدلول وهو النار

2 . العلامات الصناعية:

وهي العلامات التي تربط بين الدال والمدلول معتمدة على الإرادة وغالبا ما تكون العلاقات جماعية عرفية كما هو الحال بالنسبة لحركات التأدب، تقبيل يد السيدات والانحناء أمام الأكابر الدال على التحضر ومداه. وجدير بالملاحظة أن الحركة في مسرح بعض بلاد آسيا مثلا، دلالات (صناعية) إلى أقصى حد، أي دلالات لها قوانينها ورموزها و تتناقلها الأجيال ،ولا تفهم إلا من قبل المتخصصين .

إن حركات الممثل على خشبة المسرح على طول فترة العرض قد تتجاوز الحركات اللاإرادية و يستطيع الممثل أن يحيلها إلى حركات صناعية وبذلك يختلط في العرض الواحد هذان النوعان من العلامات بحيث "يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية بمعنى انه يضفي (الصنعة) إلى العلامات

[1]) . زياد جلال ، مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المملكة الأردنية الهاشمية ، وزارة الثقافة ، عمان ، 1992 ، ص 29 .

فتصبح علامات إرادية على الرغم من أنها في الحياة مجرد أفعال انعكاسية أو لاإرادية،و تكسب وظيفة توصيلية حتى وأن افتقدتها في الحياة.

- **المجموعة الثانية:** ويطلق عليها اسم التصنيف الثلاثي وفقا لعلاقة الدال بالمدلول وهي تقسم إلى :

1- الأيقونة:

يتمثل موضوع الأيقونة كعلاقة دالة من خلال التشابه أو التطابق بين الدال والمدلول. فحركة شيخ طاعن في السن موجودة في الواقع، يستطيع الممثل بصوته وجسده وهما أفضل طريق لتحقيق الأيقونة أن يحاكي هذه الشخصية من خلال عنصر التطابق، فتقوس الظهر، والإيقاع البطيء للسير بالإضافة إلى بعض الإيماءات والتصرفات في السلوك يحقق تطابقا تاما بين الشخصية والدور، و الحركة الأيقونية تحاكي أو تعكس معناها في شكلها، مثل الصور الفوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة تحيل إلى شخص ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي.

2- المؤشر:

إن ارتباط علاقة المؤشرات مواضيعها يعتمد على وجود علاقة سببية بين الدال والمدلول في المؤشر تكون العلاقة ملموسة وواقعية ومن النوع التعاقبي العرضي عادة. المؤشر بالأساس منها هو الدال الذي يكون علاقته بالمدلول "مؤشريه" في صيغتها.. فحركة اليد مثلا أثناء ملامسة إصبعي الإبهام والسبابة مؤشر على وجود النقود، وترتكز هذه الإشارة الحسية بين الدال والمدلول على رابطة التجاور الواقعي بينهما. إن العرض يحوي بتفاصيله مجموعة كبيرة من المؤشرات الحركية ويمكن اعتبار جميع جوانب العرض مؤشرات بمعنى ما بسبب اتساع نطاق فصلية المؤشرات، فكثيرا ما يصور المنظر الدرامي من خلال التداعيات العلية أو التجاور بدلا من الصورة المباشرة . فالمؤشرات لا تشكل حالة مستقلة قائمة . ذاتها في العرض المسرحي بل يعد وجودها فيه على القيام بآراء وظيفة معينة تتصاحب مع دلالة أيقونية.

فالحركات التي يقوم بها الممثل تعبر عن حالات الشخصية النفسية وتصور بذلك الجو العام الخاص بالموقف الدرامي تصويرا أيقونيا وفي نفس الوقت تشير هذه الحركات إلى مستوى الشخصية لاجتماعي والاقتصادي بأن تحدد طريقة أداء الحركة وأسلوبها نوعية العمل الذي تقوم به الشخصية في الحياة و تشير إليه بفعل حركي.

3- الرمز:

يحيل الشيء إلى علامة ثبتها العرف الاجتماعي في الوعي الجمعي، ولا يعني بوجود تشابه أو صلة سببية بين الدال و المدلول و على هذا الأساس يعرف الرمز **هيغل** أنه دلالة لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى و التعبير في العرض هي علامة عسفية بحتة ، فهذا التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسي لا يمثل إلا في أدنى الحدود ذاته ، لذا لا يوقظ فينا بالأحرى إلا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الإطلاق بينهما)[1] .

فالسيف على سبيل المثال رمز الشجاعة العربية رغم انعدام العلاقة المطابقة بينه و بين موضوع الرمز، بل إنه اكتسب هذه الدلالة من خلال الاستخدامات العامة للعرف الاجتماعي المتداول، إذن فالرمز هو "علامة تشير إلى الموضوعة التي عبر عنها عبر عرف و غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه)[2].

إن العرض المسرحي يستخدم الحركة كعلامة و يبدع منها أشكالا جديدة لا و جود لها في الحياة يمكن أن يدركها المتلقي إدراكا حسيا، ولا تأخذ هذه الأشكال صيغة التعبير الحقيقي عن الأحاسيس و الأفكار إلا من خلال الرمز، و بالتالي تكتسب صفة الفن. وتعزز (سوزان لانجر)هذا بقولها (أن الأشكال إما أن تكون تجريدات فارغة، أو أنها تحوي مضمونا، ولهذا فان الأشكال الفنية

[1]) . هيغل ، الفن الرمزي ، دار الطليعة ، موسوعة علم الجمال الهيغلي ، بيروت ، 1979 ، ص 11 .

[2]) . تشارلز لانجر بيرس ، تصنيف العلامات ، ص 142 .

د شكلا من نوع خاص، ولها معنى خاص،أنها أ ال معبرة منطقيا، أو ذات معنى، أنها رموز لوضوح الوجدان)[1] .

فكل حركة على خشبة المسرح من أجل أن تصبح رمزا يجب أن تجرد من علاقاتها الحياتية العادية و تأخذ مجالا دلاليا مثيرا عن طريق تركيبها الفني ضمن نسق العلاقات العامة في العرض، و تستطيع الحركة كعلامة رمزية أن تأخذ مكانة مهمة و وظيفة إدراكية و توظف عن طريقها ما في الحياة من مواقف وأفكار و تجعلها أكثر فهما وإدراكا بالنسبة للمتلقي "أن العمل الفني هو تجريد الأصوات أو الأشكال أو الحركات لكي تجذب انتباهنا نحوها".

وبهذا فالحركات الإنسانية الناتجة عن خبرة بشرية واسعة تتحول إلى عملية إبداعية مدروسة من خلال تخيلها كفعل رمزي أولا وإدراك مهمتها ووظيفتها الأساسية في الحياة الداخلية للبشر ثانيا. وعلى ضوء ما تقدم يمكن تحليل حركة الرمز بنيويا كونها تتركب من دال و مدلول، ويقع الدال في مستوى التعبير بينما المدلول في مستوى المضمون، ويمكن تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة و مادة)[2] .

ويمكن الاستشهاد بمثال عما تقدم ذكره بعرض مسرحية (قصة الخليفة البابلية) التي تمثل مجالا واسعا لاستخدام الحركة الرمز من خلال تجريد كافة الأشكال المستخدمة في العرض وإخضاعها لقانون إيقاعي وصولا إلى حالة تعبير راقصة، فالتعبير الجسماني في عرض الخليفة البابلية هو صورة قابلة للإدراك الحسي وتعبر عن الوجدان البشري، فالإيقاعات و الترابطات تعبر معا عن تعقيد وثراء(الحياة الباطنية) للإنسان، أنها تيار الخبرة المباشرة، إنها الحياة كما يشعر بها الأحياء.

[1]) . سوزان لانجر ، فلسفة الفن ، إعداد : راضي الحكيم ، دار الثقافة العامة ، بغداد ،1986 ، ص 17 .

[2]) . المرجع نفسه ، صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 462 .

المطلب الثالث: القدرة التوليدية و التحويلية لدلالة الحركة على المسرح

لا تتميز الدلالية العلامية للحركة على المسرح بالثبات و الجمود فهي لا تحوي على دال لا يتغير بل إن خاصية التحول في الدلالات تنطبق على الحركة بصفتها علامة دالة ذات ثراء متعدد يمكن أن تتحول و تتولد منها دلالات مصاحبة عن طريق عملية الاختزال و التكثيف في استخدامات الحركة من أجل إنتاج أكبر عدد من الحركات و بالتالي الارتقاء بمستوى العرض المسرحي وإدراكه جماليا عن طريق الاكتشاف الدائم الذي تقوم به العلامة الحركية التي تحوي بداخلها مجموعة متعددة من الدوال الناتجة عن خاصية التحول والتوليد الدلالي، وتعني القدرة التوليد "الاقتصاد الفائق لوسائل الاتصال،بمعنى أن مخزونا صغيرا يمكن التنبؤ به من الدوال يستطيع أن تنتج بنيات دلالية غنية " ويمكن تحليل عملية التعدد الدلالي الذي يميز الحركة على المسرح من خلال ما تحمله الدلالات المصاحبة من معنى مضاف توليدي إلى طبيعة الدلالات الاصطلاحية وبذلك يستخدم أعدادا غير متناهية من الدوال لتوليد أعداد غير متناهية من الوحدات الاتصالية الحركية الفعالة على المستوى الاجتماعي و الثقافي.

فالسيف كمفردة دالة يمكن استخدامه بحركات متعددة لإيصال دلالات مختلفة ، وعليه يستعمل لحركات القتال وكذلك لحركات التحية وتدرس الحركات على المستوى الدلالي في المسرح بصفتها حاملة لمعنى ويمكن استخراج معان توليدية منها.

فعروض مسرح (مايرخولد) و (جروتوفسكي) تعتمد على مرونة الحركة وتعدد الدوال التوليدية فمثلا يستخدم مايرخولد المفردة بعلاقة حركية مع الممثل و يعطيها عدة دلالات. فيستخدم السكين تارة بحركة معينة كأداة للقطع و مرة أخرى أداة للقتل وفي تكوين آخر تستخدم كشفرة حلاقة. أما (جرونوفسكي) فيحيل جسد الممثل وحركته إلى قطعة من الديكور ويستخدمه استخدامات عدة للدلالة على شيء غير ذاته فهو يدل مرة على أنه مائدة للطعام ومرة أخرى طاولة محاكمة أو شجرة وهكذا تتعدد الدلالات الحركية وتولد من خلال سياقها العام في العرض دلالات جديدة قد تكون غير موجودة في الحياة. ولكن استخدامها على خشبة المسرح يرتبط بعرف إيمائي يصل إلى المتفرج

ويثير خياله.وبواسطة الجدلية القائمة بين الدلالات الاصطلاحية و المصاحبة يمكن أن تمارس الحركة دلالاتها التوليدية في العرض. فالمشية كونها دلالة اصطلاحية تعني تنقل الجسم من مكان إلى آخر، لقد صنفت الحركة بعدها علامة بصرية قد تتحول ضمن سياق العرض إلى علامة سمعية و مثال ذلك مسرحية (تساؤلات مسرحية) إخراج (د.عوني كرومي) فقد أحال حركة الممثل (جابر) الذي يتذكر فيها طفولته والألعاب الشعبية التي كان يمارسها مع أصحابه، من علامة حركية راقصة إلى طرق على الأرض بالأقدام وخلق أصوات منسجمة وبذلك تم إحالة الحركة من علامة بصرية إلى علامة سمعية.

يمتلك جسد الممثل تصدرا على العناصر الدلالية المكونة للعرض ، فيأخذ الجسد بتعبيراته وتحركاته الأولوية ضمن التدرج الهرمي لهذه العناصر. فالبنية التي يتكون منها العرض تحقق تدرج وتصدر لبعض العناصر على الأخرى، وفي أغلب الأحيان يتصدر جسد الممثل هذه المنظومات بحيث يجذب وجوده المادي الديناميكي بقيمة عناصر بنية العرض. فالتركيز أو الاهتمام على حركة ما ضمن العلاقات المنظرية أو السمعية تبرز أهمية الحركة كقدرة توليدية وتحويلية خالقة حالة من الإثارة والاستفزاز بالموقف والسلوك في ذهن المتفرج.

عندما تقطع الحركة الحدث المسرحي الجاري وتوجه انتباه المتفرج وتوقفه لكي يتأمل معنى تحول الحركة من نسق إلى آخر ضمن الشخصية الواحدة، فالممثل هنا يخرج عن الشخصية ويقوم بأداء حركات تعبر عن ذات الممثل مما يؤدي إلى إحداث فعل التقريب .إن العرض المسرحي في معناه العام يتألف من مجموعة من الدوال المسرحية المتوفرة في بنيته والمتعددة المزايا،ويمكن استخدام أكثر من مفردة دلالية للتعبير على موقف معين وهذا ما يحصل في العمل الفني باعتباره شكلا تركيبيا ،وهذا يعني أن الدال على خشبة المسرح يشمل أنماطا عدة للعلاقات بين مجموعة الدوال المكونة لشكل العرض. فكل دلالة تتشكل من دمج أكثر من دلالتين في تركيب واحد يطلق عليها اصطلاح (الدلالة المركبة) [1].

[1]) . عبد الكريم عبود ، الحركة و دلالاتها الفكرية و الجمالية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1990 . 1991 ، ص 59 .

إن الممثل و صوته وحركاته ،يعد الحامل للعلامات وفي ذات الوقت عنصرا ضاخا لإنتاج الدلالات كونه المعادل الصوري للنص المسرحي صوريا على المسرح و إنتاج الدلالات المسرحية ينقل المعاني و الأفكار إلى المتلقي فهو (منتج و حامل في الوقت نفسه ،فهو يشفرها و يدرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات و بيانات رمزية)[1] .

المطلب الرابع: أنواع وأشكال الحركة على المسرح

تعد الحركة عنصر أساسيا من عناصر الإخراج المسرحي وتلعب دورا مهما في تثبيت المعنى ضمن تسلسلها من بداية العرض حتى نهايته ، فالحركة على المسرح لا تعني عملية انتقال الجسم من مكان إلى آخر ضمن المساحة فقط، بل تشمل الحركة جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات التي تتضمنها الشخصية إضافة إلى الأفعال والعواطف وردود الأفعال التي تميز الشخصية ضمن محيطها وظروفها. وبهذا العرض فالحركة على المسرح هي صورة المسرح في حالة الفعل، وهي تشمل لحظات التصور في مظاهرها الدائمة والمتغيرة.

إن العرض المسرحي يقدم مجموعة كاملة من الحركات والتشكيلات القادرة على إصابة معنى معلوم يصل إلى المشاهد ضمن تطور البنية الدرامية لقصة المسرحية، ولذا يقدم الفعل بتنوع حركي مستمر ويركز على الأهداف المهمة التي يريد العرض الوصول إليها إن كل من الأفعال تظهر في مجال العلاقات ولهذا يمكن القول أن معنى الصورة ودلالتها يشبه شكل الحركة ونعني به قوانين انتشارها وتوزيعها وتركيبها، من المعلوم أن الحركة لا تحدث إلا بدافع أو إثارة معينة، فالمثير في الحياة النفسية يولد رغبة والرغبة بدورها تولد فعلا و هذا الفعل إما أن يكون على شكل حركة انتقالية أو موضعية أو ينفذ كإنعكاس بواسطة الإشارة و الإيماءة، فالفعل "هو الحركة الجسمانية التي يقوم بها الإنسان نتيجة تحفز الجهد" ،وأسباب تعدد المثيرات التي لا حصر لها فأن الاستجابات ستكون متباينة من شخص لآخر.

[1] – أستون الين و جورج سافونا ، المسرح و العلامات ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ص 144 .

إن كل حركة على المسرح لا بد أن ترتبط بسبب أو دافع باعث وتبرز هذه البواعث على ثلاثة أوجه منها ما هو حسي متعلق بالحواس الخمس وما تقع عليها من مثيرات وطبيعة الاستجابات المتولدة التي تؤثر في عكس نوعية الحركة وشكلها، ومنها ما هو عقلي مرتبط بالتفكير و الإدراك والشعور وهي عمليات ذهنية موجودة في دماغ الإنسان وتعكس أيضا حركات معينة ضمن استجابات عقلية، أما النوع الأخير فهو نفسي متعلق بالحالة النفسية للإنسان وما لها من انعكاسات ،وعلى أساس هذا التقسيم يمكن تميز الأنماط العامة للحركة المرتبطة بالأفعال وردود الأفعال التي يقوم بها الممثل وعلاقتها

وتتضمن هذه الأنماط أنواع معينة ومحددة من الحركات تتغير في شكلها وطريقة تكوينها وأدائها من فعل لآخر تبعا لطبيعة علاقتها بالمثير أو الفعل ورد الفعل، ويمكن إجمال أبعاد الفعل الأساسية بما يلي:

1- **الاتجاه:** يتم قياس الاتجاه بالنظر إلى كامل الحركة في العرض المسرحي و التي يتحدد على أساسها التغيرات الطارئة على الحركة من فعل لآخر وطريقة التنقل "يتأثر الاتجاه بالخط الذي يسير فيه الشكل الذي تشكله الكتلة التي تحيط بالحركة أو المرافقة لها". ونتيجة لتغير في اتجاه السير وشكل الكتلة يتم تغير اتجاه الحركة،لتحقق دلالة معينة، فالاتجاه بالسير نحو الشيء واحتضانه، له دلال مختلفة عن الاتجاه بالسير ضد الشيء وعدم تقبله.

أن استمرارية حركة الممثل يمكن تحديدها بالاتجاه، سواء بحركة خط السير أو الكتلة، وهناك نوعان من الاتصال في تحديد اتجاه حركة الشخصية، وهما الاتصال المباشر الذي يتم بين الشخصيات التي تشكل طرفي الصراع ، الشخصية المرسلة للفعل والشخصية المستقبلة له ، والاتصال غير المباشر والذي يظهر في مسرحيات الممثل الواحد، وفيها يتحدد الاتجاه إما إلى الموجودات المالية والكتل وعلاقتها بالممثل، أو يتم التوصل عن طريق اتجاه المشاهدين في حالة توجيه حوار الممثل لنفسه.

2 . السرعة: المقصود بالسرعة هي الفترة الزمنية التي يتم فيها تنفيذ الفعل أو المدة التي تستغرقها الحركة الحيز الذي تشغله،وعلى ضوء التبادلية في العلاقة و الأولوية في تقديم أي عنصر على الآخر كن تميز السرعة، وقد تكون الحركة سريعة غير أنها لا تأخذ مساحة واسعة في تنقلها وبالعكس وللسرعة دلالة معينة، ترتبط بالمشاعر الإنسانية والعواطف ، فالحركة السريعة تدل على القلق وعدم الاستقرار وهي من النوع القوي، أما الحركة البطيئة فتدل على الهدوء والراحة أو الخمول وهي غالبا ما كون من النوع الضعيف، فلكل حركة يقوم بها الإنسان سرعة معينة و يمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه و بسرعة الحركة ودوافعها و أهدافها)[1].

3. الوزن (الثقل): يختص هذا العنصر الحركي بالقوة والزخم الذي يميز الحركة ويقصد بالوزن مقدار ثقل الحركة وقوتها ويحمل الوزن على المسرح صفتان هما: القوة والضعف ، وتكون طبيعة تأثير هذا العنصر بالسرعة والزمن متباينة فقد يكون الجسم ثقيلا ولكن حركته سريعة. إن استمرارية الفعل وتواصله متعلق بالزخم الذي تعطيه إياه الحركة تبعا لنوع الدافع والمحرك ويتحدد على أساس هذه العناصر الطاقة التي يصرفها الممثل لتنفيذ الفعل ، والتي تقاس بالقوة الضرورية اللازمة للحركة.

4 . السيطرة: وهو العنصر الذي يبرز ديمومة الحركة واستمرارية تدفقها ، وتشترك جميع أبعاد الحركة من اتجاه وسرعة ووزن بوحدة انسيابية تتحدد على أساسها المقومات التي توقف الفعل عن التنفيذ أو عن ممارسة دورة الدلالي، وتحوي السيطرة على صفتين هما: حر و مقيد ، وقيم الحركة الحرة تدلل على الأقدام في تنفيذ الفعل وتحقيق الاندفاع نحو تنفيذ الرغبات أما المقيد فهي حركة تدل على التوقف ويكون فيها شعور الشخصية في حالة التعبير عن مواقفها مكبوتا أو سلبي.

ينتج اهتمام المتفرج بالأفعال التي يقوم بها الممثل من خلال سيطرة الممثل على الأفعال وطريقة أدائها المرنة والرشيقة والتي يصرف فيها أقل جهد ممكن لتوصيل معناها إلى المتفرج وهذا يتطلب سيطرة على أعضاء الجسم كافة و معرفة كاملة بتفاصيل وفواصل الأفعال المقدمة على المسرح وربطها بوحدة حركية مركبة واضحة المعنى أن تطوير السيطرة يعني تمرين الجسم على أداء حركة معينة أو

[1]) . سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، م س ،ص 41 .

حركات معينة بطريقة معبره،وتدريبه على الإحساس بالإيقاع وتغير سرعته وزيادة القوة والجهد،ولابد للممثل من أن يسيطر على تقنية التعويض والتشديد والحركات الثانوية وتتطلب السيطرة معرفة أسلوب الفرز بين الحركات والأفعال والذي يعني تجميع وحدات معينة من الأفعال والحركات وإيجاد وسائل فرز وفصل بين كل فعل وآخر،ويتبع كل مجموعة فاصل يربط ويركب المعنى الكامل للفعل للسيطرة عليه ذهنيا وجسديا. فيمكن للسيطرة أن توحد بين العناصر الصوتية و الحركية ، و تتأثر بالدافع و المحرك و بالعناصر البصرية و التفكير و التصميم)[1]، فالسيطرة تعني التحكم إذ يقصد به مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته .

أ . المنابع الأساسية للحركة على المسرح:

يستقي المخرج الحركة على المسرح من مصادر أساسية عديدة ينبغي دراسة منابعها وتحديد وظائفها الدلالية من خلال ارتباطها بنوعية و طبيعة هذه المصادر وهي:

1- الحياة : المنبع الأساس الذي يرجع له المخرج في إنتاج حركاته على المسرح هو الحياة، كونها أكثر عامل دلالي يربط العلاقات الإنسانية ، فالحركة لغة كاملة للتواصل بين البشر قائمة على إيضاح دلالي ثري ، يعتمد الحركات و الإشارات والإيماءات والوقفات المستخدمة لبناء بنية هذه اللغة. ان حركة الإنسان في الحياة لها صور كثيرة وأشكال متعددة و هي بطبيعة الحال خاضعة لمثير مباشر أو غير مباشر يعطيها حجما واقعيا .

2- الكلمة : تعتبر الكلمة أصغر وحدة تكوينية في النص المسرحي وتكون مجموع الكلمات جمل وتؤلف الجمل بمجملها النص طارحة فكر و فلسفة الكاتب. وتبرز الكلمة المطوقة كمنبع أساس للحركة على المسرح حيث يستقي منها المخرج شكل ونوعية ودلالة الحركة بوساطة تحويلها إلى فعل حركي بصري على مستويين الأول إحلال الصورة البصرية (الحركة) محل الكلمة أو بديلا عنها وهنا تعطي الحركة المستقاة من المنبع الأساس (الكلمة) دلالة معينة تبث إلى المتلقي.

[1] . أوجينيو ، طاقة الممثل ، مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، أكاديمية الفنون مركز اللغات و الترجمة ، القاهرة، 1999 ، ص 143 .

3- الحكاية : وما تقدمه الحبكة المعروضة أمامنا عن طريق الحركة، وتبرز دلالة الحركة ووظيفتها في تحديد الوحدات الصغيرة وتجميعها لتؤلف الهدف العام ، وبذلك تبنى الحركة على أساس الوحدات التي ترتبط بتسلسل منطقي كاشفة ضمن سيرها عن قصة المسرحية وسير تطور بنية الحدث.

4- الشخصية: الرغبات والدوافع التابعة للشخصية والتي تجسد فعل إنساني أو رد فعل ناتج عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات لها أساس مصدري يمكن دراسته في تحديد طبيعة الأفعال وردودها وتقبلها أو رفضها مما تشكل منبعا حقيقيا لاستخدامات الحركة على المسرح ضمن دلالة هذه الرغبات والدوافع التي تكشف بدورها عن طبيعة الشخصية .

5- التكوين الجمالي : وهو التكوين المستمد من طبيعة العرض المسرحي وما يحدثه من تأثير جمالي وتشكيلي على الرؤية البصرية التي تشكل (ميزانسين) العمل المسرحي مما يؤدي إلى ابتكار وسائل حركية وحركات جديدة للتعامل مع الفضاء وإعطائه شكلا فنيا خاضعا لمعنى جمالي محدد يمتلك دلالته ضمن سلسلة المصادر الأخرى للحركة. تتعدد أشكال الحركة تبعا لنوع الفعل وطبيعة المثير إضافة إلى تأثير أشكالها بالمنابع الأساسية للحركة التي سبق ذكرها وتشكل جميع هذه العناصر ميدانا خصبا لتنوع أشكال الحركة المس حدمة على المسرح وإبراز مهماتها و وظائفها الدلالية على ضوء الاتجاه الفكري والجمالي للمخرج، وعليه يمكن دراسة الحركة ضمن التقسيمات التالية من أجل إبراز قيمها الفكرية والجمالية ودلالتها في الاستخدام :

ب . أشكال الحركة ووظائفها الدلالية :

إن الحركة ما هي الا ترجمة للأفكار و الدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي لأن مالجسد البشري في كل حركاته، و سكناته ، و استقامته ، و انحناءته يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت فالجسد هو وسيطه الوحيد في ايصال موضوعاته التمثيلية للمتلقي)[1].

[1]. يوسف ،عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة و النشر ، 1988 ، ص 25 .

التقسيم الأول:

يعتمد هذا التقسيم تصنيف الحركة إلى قوية وضعيفة حسب طبيعة علاقتها بالأنماط العامة للحركة، فالحركة نحو المثير أو ضده يمكن عدها حركة قوية طبقا للموقف أو القيمة التي ينتجها هذا النمط من الدوافع ،أما الحركة بعيدا عن المثير فتصنف من النوع الضعيف ولا بد من وجود زمن ملائم لاستخدام الحركة سواء كانت قوية أو ضعيفة خاضعا للموقف،التي تمر به الشخصية وعلاقة هذه الشخصية بالشخصيات الأخرى إضافة إلى علاقتها بهدف المسرحية العام.

1- الحركة القوية:

تشمل الحركات القوية تلك التي تحدث من منطقة ضعيفة "أعلى المنصة" الى منطقة قوية "أسفل المنصة" أو التي تحدث في اتجاه المشاهد ،أو النهوض من الأرض أو مقعد ، أو الانتقال من مستوى منخفض الى مستوى أعلى ، و هنا يعتمد المخرجون على سرعة الايقاع في الحركة من بطيء الى سريع تتمثل الحركة القوية في حركة نحو الهدف نحو مساحة قوية من خشبة المسرح، نحو مستوى أعلى أو وضع جسدي أفضل، ويمكن ربط دلالات معينة بنوعية هذه الحركة فالنجاح في تحقيق هدف معين لدى الشخصية يتطلب حركة قوية ، والهجوم باتجاه شخص لضربة أو مشاجرته يتطلب حركة قوية جميع هذه الحركات التي يقوم بها الممثل تعتبر حركات من النوع القوي.

2- الحركة الضعيفة:

تتمثل الحركة الضعيفة في حركة بعيدا عن الهدف، نحو منطقة أضعف من خشبة المسرح، نحو مستوى أدنى و وضعا جسديا أقل تأكيدا وعادة ما تدل الحركات الضعيفة عن المواقف المترددة والخضوع والاستسلام. وتشترك الحركة القوية والضعيفة في توصيل الهدف عندما يستخدمها المخرج استخداما صحيحا للتعبير عن المعنى،وتحقق الحركة عملية تحول من الضعف إلى القوة و بالعكس حسب الموقف الذي تمر به الشخصية فإذا كان الشخص جالسا على كرسي ويتأثر بمثير ما كأن

يكون خبرا مفرحا يدعوه إلى الوقوف فتتحول الحركة من قيمتها الأولى الضعيفة إلى قيمة قوية ويمكن تطبيق هذا المثال على حركات عديدة تكشفها الشخصية نتيجة لتأثرها بالمواقف.

إن أغلب الحركات الحياتية، حركات الدخول والخروج والجلوس والوقوف والمشي والأكل والشرب وغيرها تستخدم في مواقف عديدة ويمكن الانتقال بها من القوة إلى الضعف وبالعكس لخلق حالة من التباين ، استخداماتها حسب مناطق المسرح أو المستويات لإعطاء العرض صفة التنوع. وهناك مجمل عوامل تؤثر بنوعية الحركة تعطيها صفة القوة أوالضعف ويمكن حصرها بما يلي:

أ– المستويات: تأخذ الحركة قيمها القوية والضعيفة من استخدام المستويات ،فالمستوى الأعلى عادة ما تكون الحركة عليه قوية، أما المستوى المنخفض فتكون الحركة عليه ضعيفة، و الحركة من المستوى المنخفض إلى المستوى المرتفع حركة قوية، كحركة الانتقال والصعود إلى سلم، وتستخدم المستويات لأغراض درامية وتؤدي وظيفة الكشف عن الشخصية وأهميتها في العرض، وتعطي المستويات قيمة من أجل التأكيد على الممثل الذي يريد المخرج التركيز عليه ضمن التكوين العامل لصورة المسرحية.

ب– مناطق المسرح: في الخطة الأرضية تقسم مناطق المسرح إلى ضعيفة وقوية، فمنطقة أسفل خشبة المسرح ووسطها عادة ما تكون مناطق قوية للحركة، أما مناطق أعلى المسرح فهي مناطق ضعيفة، ويركز المخرج والمصمم معا على تحديد مناطق الدخول والخروج في ضوء متطلبات التصميم والجو العام. ويركز المصمم على وضع مواقع الدخول والخروج في أعلى المسرح أو وسطها.

ج– جسم الممثل: إن جسد الممثل يلعب دورا كبيرا في التشكيل الحركي ليعبر عن صور الفعل المختلفة فإيماءات و حركات الرأس و غيرها قادرة على إعطاء دلالات تنقلنا من الحركة الضعيفة إلى القوية ،فحركة الركوع هي حركة ضعيفة والامتداد على الأرض حركة ضعيفة والنوم على سرير حركة ضعيفة أيضا. أما الوقوف بانتصاب حركة قوية ورفع الذراع بإيماءة معينة وواسعة حركة قوية " إن الجسم الإنساني بالغ الدقة في الإيانه عن المعنى، فيستطيع أن يتحرك بعيدا بينما يتقدم إلى الأمام

لينال شيئا، وتستطيع القدم أن تكون الرأس، وتستطيع اليد أو زاوية الرأس أن تعبر بينما يستمر باقي الجسد جامدا " وصفة المرونة هذه تساعد على تأكيد الوظيفة الدلالية التوليدية للحركة في توصيل فكرة العرض، وتخضع إمكانية استخدام المخرج أجسام الممثلين كوسيلة من وسائل الدلالة المتأثرة بتصنيف تحول الحركات من القوة إلى الضعف وبالعكس عن طريق خطوط الجسد و تكويناته.

د– المسافة : يجب تحديد المسافة التي يسير بها الممثل على المسرح وقياسها بما يتلاءم وزمنها وتأثيرها بالمشاهد، إن المشهد الواحد في العرض يخلق مستلزماته الخاصة ببناء العلاقات بين الشخصيات على ضوء المسافة بعدها عاملا هاما ومؤثرا على الحركة إذ كانت ضعيفة أو قوية وتشير المسافة إلى الدلالات التالية :

1. المسافة البعيدة بين الشخصيات تدل على ضعف العلاقة بين تلك الشخصيات.
2. أما قرب المسافة بين الشخصيات تدل على التقارب النفسي.
3. و المسافة لها علاقة خاصة بتنظيم دخول و خروج الممثلين ومن أجل أن تكون الحركة قوية يفترض بمسافة الممثل من نقطة الخروج أن تكون قصيرة مما يعكس قوة الحركة، أما بالنسبة للدخول فان الدافع الذي يدفع الممثل لحركة الدخول يجب أن يتلاءم مع حواره وخطواته في الدخول فضلا عن المسافة التي يقطعها في دخوله لحين استقراره في نقطة معينة بحيث أنها لا تضعف حركته.

التقسيم الثاني :

يلجأ المخرج إلى استخدام الحركات التي تنتج عن دوافع شعوري وفي أحيان أخرى يضطر لابتكار حركات خالية من الدوافع، ويبحث عن المبرر المقنع لتوظيف مثل هذه الحركات.على أساس هذا التقسيم يمكن تصنيف الحركات المرتبطة بدافع شعوري والحركات المبتكرة من المخرج إلى الأنواع التالية:

1- **الحركات الاضطرارية:** تعتمد هذه الحركات في تقديمها على ما يفرضه كاتب النص من حركات منطلقا من تطور حبكة المسرحية، وكذلك رسم الشخصية وأبعادها وما يترتب على الممثل هو اكتشاف الخفايا وصولا إلى أداء الحركات الاضطرارية الموجودة في النص وبث الحياة الإنسانية فيها عن طريق استخدام الحركة للتعبير عن شيء يحدث في قصة المسرحية وقد وصفها المؤلف بنفسه كالدخول والخروج أو غيره ، وهي تلك الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف أو الحدث ،كما يحدث في مشهد سقوط المنديل في مسرحية عطيل لشكسبير ،ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزما بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس إذ أن بعض المخرجين يشطبون الأقواس منذ القراءة الأولى للنص ، ليضعوا بدلها أقواس جديدة ترتبط ببنية نص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض .

2 . الحركات الانعكاسية: هي ترجمة فعلية تتصل اتصالا مباشرا بعامل الشعور، وقد يتعمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة ،غير أن الحركة تكشف هذا الإخفاء و العكس يحدث حينما يخص البطل مشاعره. وهي الحركات التي يفرضها الشعور و هي مرتبطة برغبة نحو الشيء أو ضده وتتحقق دلالتها على ضوء هذا الارتباط وتقسم إلى:

أ- كة نحو الشيء أو نحو الشخصية الأخرى وهي التي تقوم بها الشخصية لتحقيق رغبة أو تنفيذ فعل.

ب . حركة عن الشيء أو عن الشخصية الأخرى وهي التي تقوم بها الشخصية لرفضها تنفيذ رغبة أو تنفيذ فعل .

3ـ الحركات الانتقالية: هي تلك التي تتغير فيها سرعة الجسم بانتظام حسب قوة الانفعال وسرعة الجسم وزمن انتقال الشخصية في اتجاهات مختلفة ويستخدم هذا النوع من الحركات بشكل دائم ضمن تنوع مستمر لخلق حالة ملئ الفضاء المسرحي بتحركات الممثل المدروسة ضمن زمنها وسرعتها والتي يشرح عن طريقها حكاية العرض ضمن وحداته الزمانية و المكانية ويفصح هذا التنوع

الدلالي لحركات الممثل الانتقالية وعلاقتها بالموجودات المادية على المسرح عن إيقاع بعدي متنوع للعرض.

4. الحركات الجمالية: وهي الحركات التي تفرضها ضرورات العرض المسرحي، ويعتمدها المخرج للوصول إلى حالة التجانس والتناسق و التناغم الذي يضفي على الحركات الفردية والجماعية شكلا (هرمونيا) يتميز بالرشاقة والمرونة. وعادة ما يبحث المخرج عن تبرير منطقي لمثل هذه الحركات لعدم وجود دوافع ومثيرات شعورية لأدائها، وبإيجاد التبرير يمكن أن تلعب هذه الحركات دورا مؤثرا في تحديد الوظيفة الجمالية للعرض من الناحية البصرية و التشكيلية وتحقق دلالتها ضمن تفاعلها المتسلسل والمنطقي مع باقي أنواع الحركات .

التقسيم الثالث:

في المسرحية تتعدد المواقف، ولكل موقف دوافعه الخاصة،حيث يركز هذا التقسيم على طبيعة خضوع الشخصية لمجموع الدوافع والعلاقات المرتبطة بها ويقسم الحركة كما يلي:

1- **الحركة المستقيمة:** وهي حركة يقوم بها الممثل للوصول إلى الهدف بأقرب وقت ممكن، وتدل على تحقيق الدافع بصورة مباشرة فالمستقيم هو اقصر مسافة بين نقطتين، فيقطع الممثل المسرح بحركة مستقيمة من يساره إلى يمينه أو من الأعلى إلى الأسفل نحو هدفه مباشرة، وتكمن خطورة هذه الحركة والتي نادرا ما تستخدم في المسرحيات الطبيعية والواقعية أو في (مسرح العلبة) كونه يخضع إلى منظور معين بزاوية ثابتة من قبل المتفرج. فتؤثر هذه الحركة سلبا على الشخصية و الحدث من ناحية الدوافع وجمال الفعل والرؤيا. وترتبط الحركة المستقيمة بالدوافع القوية والبسيطة والانتقال من مكان حدوث الفعل نحو أو ضد بأسرع وقت ممكن وبأقصر الطرق للحصول على تنفيذ الرغبة إذا كانت الدوافع ية و بسيطة، كانت الحركة مستقيمة والعادة أن يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة)[1].

[1]) . نيلمز ، هينج ، الإخراج المسرحي ، ص 171 .

وعليه فان الإكثار من استخدام هذا النوع من الحركات يؤدي إلى المبالغة والرتابة ، وتكون سرعة النقطة المادية في اللحظة الابتدائية مساوية للصفرأو تتجه على امتداد خط عمل القوة) [1] .

2-**الحركة المنحنية:** يتم استخدام الحركة المنحنية على المسرح عندما تؤثر أكثر من علاقة على الممثل فمثلا إذا أراد ممثل مقابلة شخص داخل المسرح فان الدافع القوي يستوجب منه الحركة باتجاه المثير بخط مستقيم ولكن نتيجة لوجود قطعة أثاث معينة في طريقه تؤدي إلى انحرافه عن خط السير مما

يجعل الحركة منحنية على ضوء العلاقة الثانية التي تتطلب تغيرا في سرعة الحركة واتجاهها كحركات "هملت" قبل أن يصمم على الانتقام لأبيه فانها حركات منحنية)[2] . هذه الأخيرة تعبر عن الخداع و الالتواء و عدم المباشرة و عدم الوضوح و دوافعها قوية و غير مبسطة ، وللحركة المنحنية صفات ايجابية هي:

أ. الرشاقة.

ب. كسرالرتابة .

3- الحركة المنعرجة: يخضع هذا النوع من الحركات إلى قيم ودلالات تجتمع فيها العلاقات نحو الشيء و ضده في وقت واحد،عندها يلجأ الممثل إلى استخدام الحركات الدائرية التي "تستعمل لأسباب تتعلق بالمعنى من جهة وبطبيعة الإخراج من جهة أخرى أو حركات الأقواس للتعبير عن المواقف المركبة منها والمعقدة، كالغيرية والتردد أو القلق والاضطراب،وتستخدم الحركات المنعرجة في تطوير بعض المواقف المسرحية وصولا إلى الذروة،أو في بعض المواقف الكوميدية التي لا تتطابق فيها الحركة مع الحالة النفسية للشخصية،وتحدث هذه الحركات نوع من المفارقة والتناقض التي تثير بعض المواقف المضحكة.

[1] . تارج ، الميكانيكا النظرية ، تر: أحمد صادق القرماني ، ط 5 ، دار مير ، موسكو ، 1986 م ، ص 329 .

[2] . فريد بدري ، حسون ، و سامي عبد الحميد ، مبادئ الاخراج المسرحي ، ص 46 .

4- الحركات المتوازية والمضادة والمتباينة : يقوم المخرج في بعض المواقف بتحريك الشخصيات في وقت واحد أما باتجاه متماثل وهي حركة متوازية أو باتجاه متعاكس وهي حركة مضادة، ويجب أن يتم التوقيت الصحيح في تنفيذ الحركات بالوقت المحدد، فالتأخير في التنفيذ ينعكس سلبا على الحركة في مثل هذه المواقف. أما إذا لجأ المخرج إلى استخدام التباين بين حركات الممثلين على المسرح فهو يحقق قوة للحركة مؤكدا على أحد عناصرها، ومثال ذلك اتجاه مجموعة من الممثلين بكتلة واحدة نحو يسار المسرح في حين يتجه ممثل في نفس الحركة نحو يمين المسرح.

فأن الحركة المتباينة توضح التأكيد على الممثل الواحد و تجر الانتباه إليه، وبهذا نرى وظيفة هذا النوع الحركات على المستوى الدلالي في أنها تعطي تأكيدا وتركيزا على الشخصية وبالتالي تكشف الموقف والمعنى الذي تتحرك في حدوده الشخصيات بحركاتها المتباينة ، إن التباين بين حركتين يرفع من قيمة كل منهما.

التقسيم الرابع: يتم تصنيف هذا التقسيم تبعا للفترة والظروف التاريخية والاجتماعية التي تحيط بالشخصية ويقسم إلى النوعين التاليين:

1- الحركات التاريخية : تستخدم الحركات التاريخية في المسرحيات التي يقترن موضوعها بزمن يرجع بظروفه إلى تاريخ معين،وهذه الفترة الزمنية تتميز بتصرفات وسلوك تابعه لتأثير الزي الذي ترتديه الشخصية والملحقات الأخرى، إضافة إلى تأثير العادات والتقاليد التي تحدد بدورها سلوك الفترة.

إن حركات الفترة هي الحركة التي يقوم بها الممثل ويحدد من خلالها فترة زمنية معينة بعيدة عن العصر الذي يعيش، فالشخصيات الانكليزية تتحرك بطريقة تعكس دلالة الفترة الزمنية للشخصية، كحركات القتال بالسيوف أو التحية. ويجب دراسة حركات التحية وأدائها بشكل متقن فهي تشير إلى الفترة التاريخية للشخصية، وتشخيص أبعادها وسلوكها وانتماءها الاجتماعي ومنزلتها حركات تحية الملوك فيما بينهم تختلف عن حركة تحية العوام إلى الملوك أو تحية الحراس إلى الملك، أما تحية النساء فتمتلك ميزة أخرى أو متصلة بالعصر ذاته و حسب طبيعة الفترة. ويعتمد تقدم أشكال الحركات الطرازية على

رؤية المخرج لتحقيق نوع من الارتباط بالتشكيل الجمالي في العرض ، تستدعي الحركة الطرازية نسقا مبوطا سواء من قبل الأفراد أو من قبل المجموعات وغالبا ما تصاحب الموسيقى تلك الحركات، ويكون إيقاع تلك الحركات مختلف عما هو في الحياة وقد يكون أيضا أسرع وقد يكون الفعل متقطعا وقد يكون منسابا. ويملي طراز المسرحية على المخرج أنواع الحركات المستخدمة وطريقة ضبطها مشيرا للاتجاه الفني و أسلوب الإخراج.

2 – الحركات الطقسية : تستعمل هذه الحركات في الاحتفالات الشعائرية عند بعض القبائل دائية وهي مجموعة الحركات المتوارثة عبر العصور يقوم بها جمع من الناس تربطهم روابط عراقية مشتركة، وعادة ما تخضع هذه الحركات إلى تقاليد وعادات ثابتة تعد وسيلة اتصال وتفاهم بين تلك المجموعة. وتمتلك هذه الحركات خصوصيات نابعة من طبيعة المجتمع القومية والإقليمية، ومثال ذلك حركات الطقوس والرقصات الافريقية، احتفالات الزواج أو طقوس دفن الميت عند بعض القبائل و الشعوب أو تقديم القرابين للآلهة و كذلك حركات الصلاة والعبادة.

إن هذا النوع من التقسيم يتطلب من المخرج والممثل دراسة الظروف التاريخية والاجتماعية والحضارية التي ينتمي إليها هذا النوع من الحركات، دراسة وافية وعلمية من أجل التوصل إلى الحقائق التي تبرز لمعالجة المواقف، ويتم اكتساب المعلومات حول هذه الفترة من الكتب التاريخية والصور المرسومة والمصورة سينمائيا وفوتوغرافيا فضلا عن المعلومات المنقولة شفويا عن طريق الناس الذين وا تلك الفترة أو عن طريق توارث هذه الحركات من أصحابها المباشرين، ومن خلال تجميعها وفرزها يصل المخرج والممثل إلى خلاصة استخدامها الدقيق بما يخدم إيضاح وظيفة الحركة الدلالية المرتبطة بالكشف عن الفترة التاريخية. ويتطلب من الممثل أن يكون متدربا على الرقص والحركات الإيقاعية تدريبيا جيدا ليوظف مرونة جسده لأداء هذه الحركات من اجل حمل المتفرج على قبولها أو الاقتناع بها وبدلالاتها الطقسية.

إن الحركات التي يستخدمها المخرج والممثل على المسرح مهما تعددت أشكالها وأنواعها وطرق تنفيذها يجب أن تمر بمرحلة اختيار وانتقاء لكي تصوب المعنى المقصود، وتخضع هذه الحركات إلى

صفة الاقتصاد والدقة التي تحجم من عدد الحركات والإيماءات والإشارات في العرض، فالتفاصيل الكثيرة تؤدي إلى تشويش المشاهد لذلك فان هاتين الصفتين لهما وظيفة معينة في تحديد دلالة العرض على مستوى سرد الحكاية أو الكشف عن الشخصية أو إيضاح الجو النفسي العام، فالاقتصاد بالحركات يعني استخدام اقل الحركات بأقل جهد للوصول إلى تحقيق المعنى المقصود بدقة خاضعة لدراسة منهجية في كيفية استخدام أعضاء الجسم والمهمات التعبيرية التي يقوم بها كل عضو من هذه الأعضاء وإخضاعه لسيطرة الممثل "إن أكثر الحركات والإيماءات قوة من الناحية الدرامية والتي استعملت عبر التاريخ هي تلك التي استعملت مع قليل من الجهد، ومن ذلك الإيماءة التي يقوم بها الإمبراطور الروماني في إبهامه وهو يعكسه إلى الأسفل عندما يريد للمصارع أن يموت، إن الحركات الأكثر تأثيرا و قوة في العرض المسرحي لا تخضع لقوانين صارمة لها أشكال مكتوبة في دفاتر مديري المسرح، بل إن تجربة المخرج و الممثل و محاولتهما للبحث عن الحركة الأكثر صدقا و تعبيرا و تأثيرا عن طريق العمل التجريبي و البحث هي الطريقة التي توسع من مدى الحركة و أهميتها في إثبات وظيفتها الدلالية و لابد من توافر دراسة واسعة لطبيعة الحركات و أشكالها ووظائفها و مجال فعاليتها و صدقها ضمن برمجة ذهنية يخطط على أساسها بناء الحركات في العرض على ضوء الدقة و الاقتصاد و التكثيف .

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية لمسرحية "فالصو" لعز الدين عبار

المبحث الأول : تجربة عز الدين عبار

المبحث الثاني : التشكيل الحركي

المبحث الثالث: فضاء العرض

المبحث الأول: تجربة عز الدين عبار

ملخص مسرحية فالصو:

لقد أخذ الإخراج في المسرح الجزائري منحنى آخر يبتعد كل البعد عن ترجمة النص المسرحي أو تفسيره،بل تنوعت و تعددت رؤية المخرجين وصار العرض المسرحي يعتمد على الرؤية البصرية ،حيث أخذ الممثل و السينوغراف الحيز الأكبر لأغلب العروض.

عرض مسرحية فالصو أحد العروض المميزة التي برزت فيها اللمسة الإخراجية حيث صور فيها المخرج واقع الشباب محاولا التماس جراح ترجمها إلى عملية إبداعية حينما تمتزج آيات المعانات بمأساة الواقع . وعليه فان عز الدين عبار أحد أبرز المخرجين الجزائريين و هو يصر كل مرة على أن الأبواب ما تزال مفتوحة و أيديه مبسوطة لكل شاب طموح مؤمن بقدراته مؤكدا أن الخشبة هي الحد الفاصل و لها كلمة أخيرة في تشجيع الموهبة أو رفضها، لقيت مسرحية (فالصو)[1] التي أنتجها المسرح الجهوي ببلعباس والتي أبدعت الفرقة المسرحية في أدائها في سهرة الخميس بالمركز الثقافي الملكي ضمن مهرجان " أيام عمان المسرحية " (دورة فلسطين) إعجابا و ترحيبا كبيرين لدى أفراد الجالية الجزائرية بالأردن لدى أردنيين ممن تابعوا مختلف فصولها ومشاهدها بشغف و تفاعلوا معها عبر تصفيقاتهم المتواصلة و الحارة.

وقد أبدع المخرج عز الدين عبار وكذا الممثلون في هذه المسرحية التي تعكس حياة شاب (ناصر) لذي عانى من البطالة بعد إنهاء دراسته الجامعية ليجد نفسه عرضة للضياع و على حافة الانتحار ثم للاستغلال من طرف جماعة دينية متطرفة التي تمكنت من استمالته تحت الإغراء والتهديد إلى أفكارها الهدامة وتجنيده لخدمة أغراضها الدنيئة باسم الدين. وتروي المسرحية أن الشاب سقط في شباك هذه الجماعة ويصبح اسمه نصر الدين قبل أن يقع بين أيدي جماعة أخرى تنصيرية تبشر بتعاليم المسيح

[1]. **فالصو** إخراج عز الدين عبار ، سينوغرافيا عبد الرحمن زعبوبي ، نص مأمون حمداوي مقتبس عن مسرحية (المنتحر) للروسي **نيكولا أردمان** (**1902. 1928**) **Nikola Erdman**)، إنتاج مسرح سيدي بلعباس **2008**، و نال هذا العرض الجائزة الكبرى في مهرجان المسرح المحترف بالجزائر عام **2008** .

والتي استطاعت هي الأخرى بأساليبها الخاصة و بإغراءاتها المادية و المالية من استمالته إليها و يتحول اسمه مرة أخرى إلى" فرانسوا". وتوالت الأيام وهو يتأرجح بين هذه الجماعة وتلك مرددا دون وعي كبير منه ما تعلمه من هاتين الجماعتين قبل أن يقع تحت إغراءات المال وهو الذي عانى من البطالة والحرمان معتمدا على والدته حتى في توفير سيجارة له في فخ جماعة عديمة الضمير تنافق باسم الوطنية للكسب السريع معتمدة في ذلك حياة اللهو و السمر إلى أن تمكنت من كسبه. إلا أن ذلك لم يدم طويلا فوجد نفسه بين كل هذه التجاذبات والأفكار والتيارات التي تعشعش في المجتمع وحيدا ضائعا في مفترق طرق إلى أن تناهت إلى أسماعه أصوات تدعوه إلى الهجرة السرية (الحرقة) فركب البحر مع أصحابه و كان مصيره الموت. وقال المخرج عز الدين عبار في تصريح له أن الفكرة اقتبسها من قصة "المنتحر" للكاتب الروسي نيكولاي رادمان ولكن أثراها في السنين الأخيرة بمطالعاته اليومية للصحافة لنية من وتحاليل عما عاناه المجتمع الجزائري فأخرج هذه المسرحية التي تعكس جانبا من واقع الشباب. والمسرحية التي سبق عرضها في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة وكذا في مكناس بالمغرب نالت الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني الجزائري للمسرح المحترف سنة 2007 . وتابع الجمهور في سهرة أمس عرضا ثانيا للمسرحية ضمن هذا المهرجان التي تشارك الجزائر في دورته الخامسة عشرة والذي سيختتم يوم السابع أفريل الجاري. وتشارك في هذه الدورة بلدان عربية أخرى كتونس و العراق و فلسطين ومصر ولبنان وسوريا إلى جانب أربع بلدان أوروبية في " ايطاليا ، فرنسا ، سويسرا و وبولندا"

دعى النص إلى استكشاف مناطق جديدة من الجسد الاجتماعي الجزائري ومن تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها المواطن ، على الأقل وقبل الاسترسال حول هذه اللعبة التي تأسس للفرجة ، تعبر هاته المسرحية عن أسلوب جديد في التعاطي مع المسرح ومع الفرجة يبحث في القضايا الكبرى من خلال التفاصيل الصغيرة ومن خلال تلك الطموحات البسيطة للمواطن ، فنحن أمام حلم مواطن بط بالعمل ، الاستقرار وأمام عائلة تعصف بها الخلافات الفردية ، تنحو الزوجة إلى القسوة ،و يغوص الزوج في السكر ، وحين تحتج الزوجة على هذا الوضع يكون الجواب بسيطا وقاسيا في الآن

نفسه على لسان الزوج :"حين تفهميني سأقلع عن السكر". يحكي النص إذن عن طموح ناصر البسيط في العمل والاستقرار لكنه يجد نفسه تتجاذبه الأهواء والتيارات الدينية السياسية الجديدة التي تشغل الفضاء الجزائري اليوم . ومنه يتخذ الإخراج المسرحي من الخشبة ساحة معركة تتواجه فيها حبكة النص وقوته الدلالية والهزلية مع بحث الإخراج المسرحي عن قوة بصرية وسمعية من خلال مشاهد قوية تستثمر قوة الممثلين وصور مشهدية قوية . يؤكد هذا الصراع بين حركة النص وحركة الإخراج اختيار ألوان المسرحية التي انحصرت في الأسود والأبيض فقط فمنذ بداية المسرحية لانكاد نجد غير هذين اللونين يتجاوران ويتواجهان بقوة .

فالجوقة في المشهد الأول غارقة في السواد ، وتضيء وجوهها بضوء أبيض ، الأصوليون يتشحون بالأبيض، والمبشرون المسيحيون بالأسود وكذلك لباس العائلة كان بين اللونين ، وناصر بطل المسرحية يلبس الأبيض ثم يلبس الأسود في مشهد الوطنية . ستنتهي المسرحية بغرق الخشبة في لون أبيض عبر ستارة كبيرة تغطي الركح بأكمله . هكذا يبدو أن المسرحية في اعتمادها على نص قوي ، تسير في اتجاه بحث عن مشهدية رائعة ، ويبدو في الإطار نفسه أن الإخراج المسرحي بدأ هادئا، باحثا عن فرجة قوية من خلال اعتبار النص مكونا من مكونات هذه العرض ليصل في النهاية إلى خلق مشهد مستقل معبر بذاته، وربما في تنافس قوي مع النص وحبائله الهزلية .

هذا ما يبدو جليا ، في اللحظة التي يتحول فيها انخراط الممثلين في الخطاب حول الوطنية بضرب الأيدي على الطاولات . ومنه تتحول الفرجة إلى مقطوعة موسيقية ويتجه الممثلون الى خلق فرجة سمعية إيقاعية رهيبة توقف النص الدرامي وتلفت انتباه المتلقي . نفس هذا التوجه ينطبق على نهاية المسرحية حين تنزل ستارة بيضاء تغطي الخشبة وأجساد الممثلين وتنحي اللون الأسود جانبا ، ليبرز وجه ناصر مثل القمر في السماء والمسرحية بعد هذا كل انطلقت من صورة سوداء ليكاد يظهر فيها غير وجوه الممثلين مضاءة نيرة لتنتهي ببياض يغطي الخشبة كلها فقد شهد هذا العرض إقبالا قويا من الجمهور . الفرجة المسرحية إيقاع رهيف بين كل هذه المستلزمات مرهونة دوما بالدلالة ومتوقفة على رؤيا إخراجية سمعية بصرية .

تميزت سينوغرافيا مسرحية فالصو بذكاء جلي من خلال اقتراحها طاولات مشكلة منحت مساحة كبيرة للعب المسرحي ، و لحرية الممثلين دون أن تتورط في الدلالة على أي شيء و أعتقد أن هذا خيار من خيارات المخرج الذي أصر على قصر مساحة الخشبة للتنافس الرائع بين النص الدرامي و بين الإخراج المسرحي المتوقف أساسا على لعب الممثلين و على الصور المشهدية الرائعة و من هنا بدا ذلك القوس المبني في خلفية الخشبة الذي كان يعبر منه الممثلون دون دلالة تذكر و دون وظيفة حتى و لم يتم استثماره كما استثمرت القطع السينوغرافية الأخرى بجمالية و بخفة رائعتين بين سينوغرافيا متحولة و منفتحة شكلت خشبة ثانية و بين نص درامي قوي من خلال الحالات التي يضعها أمامنا برز الإخراج المسرحي سلطة كبرى و عنيفة تحكمت في إيقاع المسرحية و في مشاهدها و حولت الخشبة إلى ساحة للتنافس لكي تعلن انتصارها النهائي من خلال اللوحة الختامية وكأن ذلك الستار الأبيض الذي غمر الخشبة و غطى الممثلين و السينوغرافيا و النص المسرحي ، لم يكن غير راية الاستسلام بق إخراجية رهيبة لا تتحمل وجود منافسين لها على الخشبة ، و تعلن أنها تستطيع إنتاج الفرجة بغير كل هذه المكونات ، و ربما فقط بممثل واحد و ستار أبيض.

فالصو تعبير ساخر عن انشغالات المواطن الجزائري و عن استحالة الحياة أمام جذب من تيارات هنا و أخرى هناك و ن ارتهان الحياة بسلطة المال دون أن يتحقق للمواطن بعض من طلباته البسيطة حيث كان هناك تنافس انتهى للقول " حتى لو أصبحت الحياة فالصو فان المسرح أبهى و أجمل و حده دون غيره" و ربما هذه هي الحكمة التي نتوصل إليها في نهاية المسرحية .

المبحث الثاني: التشكيل الحركي

التشكيل الحركي في مسرحية "فالصو" :

إن أساس التشكيل الحركي يعتمد على تحويل النص إلى تشكيلات حركية بوسائل و إيمائية تكمن في أداء الممثل و صوته ، و يعد التعبير الحركي احد أدوات الممثل على خشبة المسرح و قد أصبحت اللغة الحركية في المسرح المعاصر تساهم في تشكيل الصورة البصرية عبر فاعلية الحركة ، و كذا التكوينات الحركية التشكيلية الدالة و قد زاد الاهتمام باللغة الغير اللفظية و تقليص دور اللغة اللفظية .اعتمد المسرح على التعبير الذي تأسس على منظومة اللغة اللفظية (الصوت) الذي هو تشكيل في الزمن أما اللغة الغير لفظية تشكيل في المكان، إلا أن تشكيل الحركة أسرع من تأثير الصوت.

إن التعبير الحركي سواء كان صامتا إيمائيا، أو راقصا يمثل مجموعة من الدلالات، ونسيجا متشابكا من الرموز التي تتغير وتتبدل حسب البيئة وحسب تغير مصدر استنباطها، تتركب من علاقة الحركة بالخطوط الأضواء، الألوان والموسيقى. لقد اختار المخرج تكثيف الحركة، ولم يتقيد بمبدأ الاقتصاد في الحركة أي اللجوء إلى التعبير المركز، فكلما كانت التعبيرات الحركية محددة كلما كانت موحية و ذلك لكثرة الرسائل المشفرة التي أراد المخرج إيصالها للملقي، ورغم ذلك فالعرض لم يقع في المبالغة والتكرار والثرثرة بدون جدوى.

وتم توظيف عدة أنواع من التعابير الحركية في العرض: الحركة التعبيرية بملامح الوجه، حركة إشارية باستخدام الرأس واليدين (الجزء العلوي من الجسد)، حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين، فيما يخص التعبير بملامح الوجه؛ فالعين تلعب دورا جوهريا في سيرورة الأداء الحركي للممثل بوصفها أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية ظهرت في صور متنوعة (العيون الماكرة دلالة على الشر، النظرات الحميمية الباحثة عن الدفء، ...الخ). أما بالنسبة للإشارات والإيماءات؛ هي حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم كاليد، تم اختيارها واستخدامها بشكل واع من أجل توصيل

رسالة معينة (كانحناء الفنان والإشارة بيده إلى الجمهور يحاكي حركة الممثل على خشبة المسرح في نهاية العرض) بهدف التعريف بهذه الشخصية. بالإضافة إلى الحركة الانتقالية التي كانت موجودة طوال مدة العرض لترسم شبكة من الخطوط الأفقية المنحنية المتموجة والمتقطعة وغيرها، هذه الخطوط تؤثر على بعضها البعض لتخلق أحاسيس مختلفة لتعطي عمقا للأحداث الدرامية وتأثيرات متنوعة و متعددة عند النظر إليها ، وتفسر الأحداث أو تكمل معانيها مما يكسر حدة الرقابة وتزيد من ديناميكية الصورة البصرية.

من تطور المسرح نزوله إلى واقع الحياة ودخوله إلى قضايا المجتمع ومناقشتها لأن ماهيته وجوهره ذات بنية اجتماعية وفلسفية وجمالية ،فهو يستمد مادته الإبداعية من هذه المتغيرات التي تطرأ مابين الحين والآخر.كما أنه مرآة يعكس واقع المجتمع، فاختار المخرج قضية لها وجهة نظر تقف مع المنطلقات الفكرية والثقافية لجمهوره القائمين عليه، فعالج فكرة معانات ناصر الشخصية البطل الذي أصبح يعيش في متاهة حلقة مفرغة لم يستطع الخروج منها إلا بالانتحار، حيث تقول الشخصية : "لم أقدر أن أخرج من هذا العالم المريض" ،فحاول المخرج بهذه الرؤية الإبداعية الوقوف في مواجهة العصر واتجاهاته المادية و الفكرية والثقافية منطلقا من رؤية مادية معاصرة ترى الأشياء بظواهرها.

حتار شخصية ناصر وحول الحياة التي يعيشها بآلامها وصراعاتها وكل التيارات الدينية والسياسية التي انجرف نحوها مع كل الموجودات من حوله ومشكلات مجتمعه إلى فن باعتبار أن هذه الشخصية لها وجودا حقيقيا فهي لا تمثل ذاتها منفردة بل تمثل غالبا شريحة وتعرض فكرة ،جسدها المخرج في صور حية وذلك عن طريق المسرحة وترك المجال أمام المتلقي لنقاش وتحليل هذه المعاناة للوقوف على حلول ناجعة ومناسبة لتفادي هذه الظاهرة مستقبلا، مستخدما ديكور يتبدل من مشهد إلى آخر صانعا به متعة في خلق الوهم ،وعكس به الصورة النفسية للإنسان، والواقع على الآخر،وهذا التغيير في قطع الديكور أعطى خشبة المسرح طابعها المحسوس ولعب دور الوسيط بين مكان العرض والممثل من جهة أخرى .

فكيف عبر هذا الوسيط البصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الاجتماعية لهذه الشخصية؟

المبحث الثالث: فضاء العرض

جسد المخرج تشكيل معادل للنص على الركح وتمثل في الديكور فهو ليس منفرد بذاته لأنه، يتعايش مع وسائط أخرى وتسهم في تكوينه كذلك أهمها: الممثل ،الإضاءة، الموسيقى... و غيرها لخدمة رؤيته.

افتتح العرض بشخصية على الركح تغير من وضعية جلوسها تسلط عليها إضاءة من فوق ، تدخل هذه الشخصية في حوارات مولدة أصداء، وهذه الأصداء للأصوات التي تخاطبه تمثلت في شكل إضاءة دائرية تنطفئ واحدة ليبرز نور الأخرى ،ثم تظهر هذه الأضواء في شكل حلقة حوله.

وهي في مجملها صراعات مريرة أعطى بها المخرج للجمهور الانطباع الأول عن هذه الشخصية وبنى بها عنصر التشويق وعرفه عن السبب الأول الذي تتخبط من أجله الشخصية حيث تقول:

. الكفر ولا البطالة

. الحرقة ولا البطالة

. نقتل روحي ولا البطالة .

ولا يوجد ديكور على الخشبة نحدد به معالم الزمان والمكان، والأبعاد المادية المحسوسة لهذا الفراغ ، يحيط بالشخصية تمثل في شكل دائرة ويمثل هذا المشهد بداية البداية أو نهاية البداية واختار المخرج "فضاء ديناميكي فعال يحوي جميع تصورات فن المسرحية ولم يسمح بالموجودات المادية بأن تستقر بداخله)[1]، فانطلق في تنظيم الخشبة من نموذج من الناس في فضاء يعيشون فيه و مما يحدث لهم في هذه الحياة.

[1]) . باتريس بافيس ، الفضاء في المسرح ، تر : محمد يوسف مجلة أقلام ، دار الشؤون الثقافية ، العدد 2 ،1990 ، ص 58 .

1- ميزة الديكور في مسرحية فالصو:

الديكور هو موسيقى العين والمناظر المسرحية ما هي إلا رسالة مرئية يستقبلها المتفرج من اللحظة الأولى في العرض، فجسد المخرج يتوافق مع السينوغراف ديكور يخدم النص ويساعد الممثل "شخصية ناصر" على عملية التعايش في الجو المناسب فجاء المنظر عبارة عن مجموعة من الأشكال المجسمة منتظمة هندسيا متوافقة في الكتل والحجم وموحدة اللون، وهي ملفوفة بقماش أسود مموج، سطحها مثل لون الألمنيوم في بها ثقوب على أسطحها التي تأخذ شكل منحني، وأسفلها عجلات تسهل عملية تحريكه في الاتجاه المطلوب، والتشكيل الفني لمكان الحدث على خشبة المسرح ، هذا الديكور بعيد عن البهرجة وكثرة الألوان ، لا يشتت بؤر تركيز المتلقي ويجعله متواصلا مع العرض ، وهو في مجمله بسيط له دلالته ومضامينه، حيث عمل على تجسيد فكرة المسرحية من خلال الرمز والممثل في نصف القوس الذي يحوي خمسة ثقوب وهو ذو لون فضي مثل لون سطوح مجسمات ويختفي في المشهد الأخير من العرض.

تعدى هذا الديكور الوظيفة الاعتيادية ليمتلك دلالة أعمق حيث شكلت هذه المجسمات المنحنية في ترابطها وترتيبها نصف قوس علاقات إيقاعية متوافقة ومتدرجة لإخراج علاقات شكلية والمتمثل في كل الدائرة مع نصف القوس المثبت في أعلى الخشبة وهذه الدوائر على سطوح المجسمات وفي القوس ما هي إلا الحلقة المفرغة التي يدور فيها الناصر ولم يجد منفذ للخروج منها سوى الانتحار والمعنى المرتبط بالأشكال في التكوين البصري على خشبة المسرح هو في النهاية تفسير بصري لأفكار النص التي يوردها الكاتب)[1].

فجاءت لغة الديكور أكثر شمولية من الكلام وتميز كل مشهد بقيمته الجمالية والدلالية نكتشفها وفقا لتتبع المناظر التي أعطتنا البيئة الحسية لجميع الأحداث حيث أحالتنا لعالم الزمان والمكان والحالة الاجتماعية والروحية والسياسية للعمل الفني.

[1]) . جمال أحمد عبد الرحمن عجوز ، الديكور و الأزياء بين عناصر السينوغرافيا، ص 291 .

2- ديكور مصطبة (صورة 1) :

نجد في الجماعة المسلمة من يقف على المصطبة الديكور، و في الكنيسة يقف عليها الراهب وناصر يقف عليها وهو في البيت، هذا الديكور وظف كمستوى عالي على أرضية الخشبة في عدة مشاهد، فالمشاهد من أول وهلة تشده هاته الوحدات الديكورية قبل كل شيء ثم يركز اهتمامه على الممثل الذي هو مركز لبناء الدلالات والمعاني وذلك بتحركه عليها إذ يسهل نقل الأثر إلى المتلقي فالديكور لا يتوقف عند مجرد كونه إطار للقصة إنما يجب أن يتعدى ذلك ليكون عنصرا من عناصر التمثيل وجزء مكملا لهو على نسق الفعل المسرحي الذي من شأن الديكور أن يبرزه ويصوره) [1].

و البراتيكابلات هي من المجموعات المكملة للديكور، ولكن في هذا العرض كان لها دلالات أكبر حيث نوعت في حركة الممثل، أثرت لمسة جمالية على الديكور من خلال ترابطها مع قطع الأثاث نفسهاخلقت أفضل مناطق تمثيل ممكنة ودلت على المكانة المرتفعة للشخصية الواقفة عليه في الإطار الاجتماعي جعل المخرج من الواقف عليه عنصرا مؤكدا عليه في إطار الحدث ،فيه أكد على

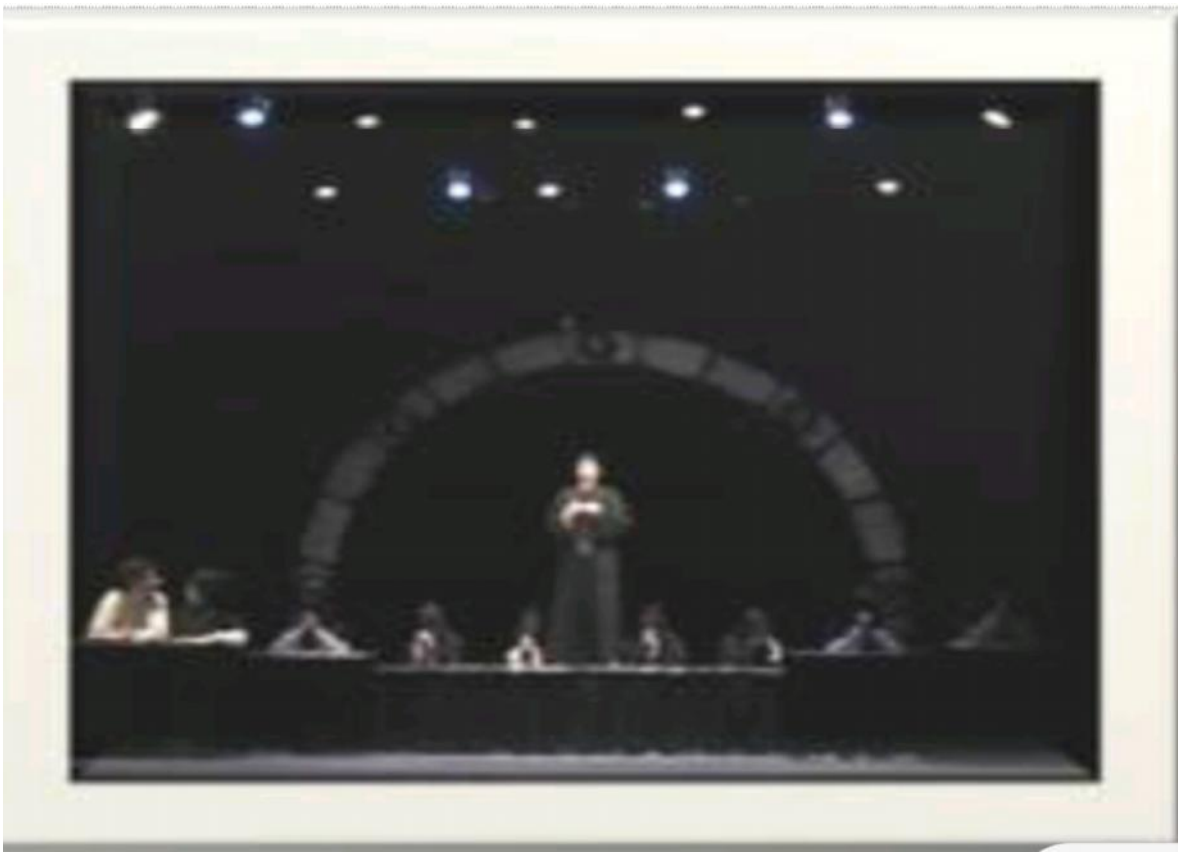
[1]. جمال أحمد عبد الرحمن ، الديكور و الأزياء، ص 287 .

قوته في التأثير على الحشود، فالناصر في بيته نجده صاحب سلطة كذلك فيقوم بتحليل وتحريم وفق ما سنته الجماعة الإسلامية

2-ديكور يجسد بيت صلاة المسلمين (صورة 2) :

تميز ديكور هذا المشهد شكلا ومضمونا مع أسلوب الإخراج فمنه تأسست وانطلقت الجمالية التعبيرية، و به تشكل الإطار المكاني للحدث فأداء الممثلين كان مختلف منهم من يصلي ومنهم من هو جالس، أما ناصرو الإمام كان في منطقة الوسط، فقوة الإمام وسلطته استخدمها ليستميل الناصر ليكون واحد منهم وأخذ لون الأبيض حيزا واسعا في هذا المشهد من إضاءة فيضية إلى أزياء الممثلين كلها بيضاء، فسطوح الديكور بما فيها القوس الكبير ، فهذا اللون في الديكور تداخل بصريا في أبعاد الشكل و عكس اتجاه الخط ثم اتجاهية الحركة التي تنحو دائما في شكل دائرة، وكان لهذا التشكيل أكبر تأثير حسي على المتلقي وتعبير عن المضمون.

3- ديكور يجسد كنيسة (صورة 3) :



عبر هذا الديكور عن الكنيسة و أتاح للمثل حركة نسبية مدروسة لأنه في مكان للخشوع، وكان ذو وظيفة إيهامية حيث جعل الملقي يتصور كل ما يدور أمامه كما لو أنه صورة طبيعية واقعية للعالم المتصور، وذلك باشتراك الأزياء مع ملحقات الشخصية والمتمثلة في إشارة الصليب وقيام الممثل بعملية التثليث وذكر الأقانيم الثلاث "روح ، القدس، الابن"، فعمل كل هذا على إثراء الصورة الحسية، وهذا التغيير في الديكور من بيت المسلمين إلى كنيسة المسيحيين حسب أوديت أصلان ما هو إلا فضاء تألف ويعاد تأليفه باستمرار بناء يتطلب خلقه مشاركة المتفرج)[1] .

[1]) . أوديت أصلان ، فن المسرح ، تر: سامية سعد ، مكتبة أنجلو المصرية ، القاهرة ، 1970 ، ج 2 ،ص 794 .

فكل الموجودات المادية على المسرح ،قطع الديكور،إكسسوارات "سبحة، صليب" المتوافقة مع الزي يتحقق وجودها بما تفضي إليه من أفكار وتأويلات، ولا تكمن أهميتها لذاتها المجردة، بل بربطها ع مفردات العرض الأخرى، وتصبح بذلك نسيج ونسق قابل للتأويل المجتمعي من قبل المتلقي.

4- ديكور يجسد بيت ناصر (الصورة 4):

أراد المخرج من تغيير في الديكور أن ينقل المتلقي إلى عالم ورأى وأحلام وصراعات الشخصية ناصر، فرصد كل الفعاليات الإنسانية داخل أبعاد الفضاء الاجتماعي بما في ذلك البيت المقيم فيه، ثم دخوله الملهي فجلوسه على طاولة المفاوضات مع الرجل السياسي وهذا الديكور تغير حسب الحالة الاجتماعية المتواجدة ضمنها، وحدد حركته بحسب المكان والماديات المتواجدة به، بمعنى أن حركاته وإيماءاته وحتى نظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التي تشترك في الأداء، وهذا التغيير في

الديكور مرتبط بتغير الأماكن هو ناتج عرضي لحركة ناصر داخل المجتمع و متصل بالعمل الفني لهذا عمد المخرج على اختيار فضاء "مرتبط أشد ارتباط بالحياة والحقيقة) [1].

عبر الديكور بمفرداته عن البيت ، عن المكتب وعكس حركة التاريخ والمجتمع و الثقافة ، وكل مكان ذهب إليه الناصر يحوي الخير و الشر معا، و تجسد هذا من خلال الديكور الذي تماشي مع عناصر التعبير وخصوصا الألوان (أبيض ، أسود) ، فرمزية الألوان عملت على تلخيص المعنى الذي نحس به من خلال هذه المرئيات وسهل علينا ترجمتها إلى موضوعات هذا العمل والتي عبرت عن صراع الشخصية في نفسه وبينه و بين الآخر، وإذا رجعنا إلى الناصر نجده متعلم ومتحصل على شهادة الليسانس، ولكن سبب اضمحلال قدرته الثقافية و الحضارية هي الظروف التي تحيط به فأدت إلى دماره النفسي ، فعائلته ميسورة الحال وزوج أمه سكير حيث تصفه زوجته وتقول : " وين راه هذا الراجل ، فهو مجرد هيكل مادي لا غير "

فلم يجد ناصر المساندة المادية ولا الاجتماعية التي تخفف من وطأة المشقة وتقوي إرادته على التحمل فانساق نحو التيارات و الدافع الديني غير من شخصيته الاجتماعية و شكل به مصدر طاقة و قوة حيث أصبح يحلل و يحرم، و هذه الجماعات تعمل على التغيير الاجتماعي ولا يحدث إلا إذا حدث تغيير عميق في الضمير الإنساني و كان المال هو وسيلتهم إلى الناصر.

- **وما استخلصناه من هذا العرض :**

- أن الوسيط (الديكور) على مدار العرض كله عمل تحديد معالم مكان معين في إطار المجتمع يختلف باختلاف الحدث .
- لم يجسد المخرج ديكور افتراضي يعبر عن حلم هذه الشخصية مستقبلا أو ترك العنان لخيالها استشراف الإمكانات الواقعية للمستقبل بحكم انه يحمل شهادة و سوف يأتي يوم و يتوظف بها .

[1]) . يان كوسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور، تيار ما بعد التجريب ، تر: هناء عبد الفتاح ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، 1994، ص 66 .

- بل نجده قرر أن ينهي هذه الظروف غير محتملة وذالك بالانتحار في البحر غرقا الذي جسده المخرج عن طريق ستار ابيض تسلط عليه إضاءة زرقاء .
- وتكمن اللذة الجمالية لهذا العرض من خلال قدرة المخرج على تحديد الوقع الداخلي والخارجي الذي تعيش فيه الشخصية مستخدما ديكور يتماشى مع الحدث وذالك بتغييره فنيا.
- أعطى خشبة المسرح طابعها المحسوس ولعب دور الوسيط بين مكان العرض والممثل من جهة وبين العالم المتخيل والمتفرج من جهة أخرى .

والديكور أو الماديات المتواجدة على خشبة المسرح التي تؤطر للمكان المسرحي تظل فارغة أو خالية أو بالأحرى تظل دلالته غير موحية حتى يدخل عليها الممثل بحركاته و إيماءاته وإشاراته مقيما علاقة دلالية معها وفق ما تتطلبه رؤية المخرج وفكرة العرض وهدا ما اكتشفناه في هذا العرض

الخاتمة

و منه توصلنا الى أن الحركة كفن هي نوع من تحقيق التناغم بين الجانب الفسيولوجي و الجانب الهرموني الجمالي فهي فعل إرسالي و اشاري يتأسس من دافع نفسي و نفعي ، و الباعث في فن الحركة هي تلك الدافعية للتمثيل و هي بمثابة حالة إنسانية تتجاوز آلية الحركة البسيطة إلى الحركة الشاعرة التي تتجسد على خشبة المسرح باعتمادها على الخيال أولا، فالممثل دون خيال لن يجسد الفعل المطلوب ، هذا الفعل الذي يتضمن حركة الجسد ،ولا يأتي ذلك إلا من خلال الممثل الذي يعتبر حلقة الوصل الحيوية وجوهر العرض المسرحي لتحقيق تكامل بين عناصر الافراج التشكيلية لإضفاء الهرمونية للعرض المسرحي وتحقيق الدلالات والأبعاد الرمزية التي يحويها الجسد و ذلك عن طريق الحركة المسرحية التي هي :

1) عبارة عن نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار وكذلك المشاعر و الأحاسيس إلى المشاهد من خلال عناصر الأداء.
2) تجسد التعبير المرئي عن الفكر و التجسيد الحي للفعل ، كما تشكل الحركة في حد ذاتها لغة قائمة بذاتها.
3) تتحد بواسطة خطوط "هندسية، مستقيمة، منحنية، منكسرة، دائرية، بهدف تنظيم العلاقات الحركية بين الممثلين .
4) تتداخل و تندمج مع العناصر السينوغرافية تحت مصطلح التشكيل الحركي الذي يعني التموضع على الخشبة .
5) ضح أن الحركة تشكل لغة قائمة بذاتها ، ولعل أبلغ دليل على ذلك هو تنوع مفردات أنماط التعبير الحركي و قواعده في فنون التمثيل الصامت والدراما الحركية وفنون الأداء الحركي الأخرى التي تمثل لغة حركية مركبة .
6) كما أن للحركة القدرة على اختصار الزمن ، إذ عن طريق لغة حركية مكثفة وثرية بالمعاني والدلالات و الجسد وإمكاناته الحركية يحتل مرتبة السيادة لأن دلالات العرض كلها تتمركز على الجسد وتنبع من الحركة وتتبلور من خلالها ، فالتشكيل الحركي يتأثر بشكل فاعل

لعضوية الممثل في إرساء و نسخ جل تغيراته الحية و المتوازنة حركيا ، و شعوريا يمنح بذلك الإخراج الروح المتوازنة ، مع عناصر العرض لتحقيق الهدف الأعلى للعرض المسرحي و المتكامل و يسعى الممثل بحركاته داخل الفضاء لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه العرض المسرحي ، و يحقق بذلك أفكار و طموحات المخرج .

7) إن التشكيل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي يساعد المتلقي على ربط العلاقات فلدلالة الحركة دور بارز في اتمام العرض المسرحي و ابهار المتلقي .

فالحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره و أهدافه و ايصالها بأفضل الطرق ، مستعينا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها و أشكالها.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

1. أبو الحسن سلام ، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية ، ط 2 ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر 2003 .
2. اوجينو ، طاقة الممثل ،مقالات في انتروديولوجيا المسرح أكاديمية الفنون مركز اللغات و الترجمة ،القاهرة 1999.
3. اوسكار رايمز، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي ،ناديم معله محمد، منشورات الثقافية ،المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق سورية،1986
4. احمد إبراهيم ،الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2006 .
5. احمد عادل القضائي، جريدة مسرحنا، العدد 176 في 22 /2010/10 .
6. أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي ، ط1 ، دار رسلان ، سوريا دمشق ، 2010.
7. المعجم الوجيز، ط خاصة بوزارة التربية والتعليم ، معجم اللغة العربية ، القاهرة ، 1991.
8. أمينة رشيد، السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ضمن كتاب أنظمة العلامات، دار اليأس، القاهرة 1986.
9. أستون الين وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار .
10. جلال الشرقاوي ، الأسس في التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002.
11. جمال أحمد عبد الرحمان، الديكور والأزياء.
12. هيغل ، الفن الرمزي ، دار الطليعة ، موسوعة علم الجمال الهيغلي ، بيروت ،1979.
13. وليم شكسبير ،مسرحية عطيل ، السلسلة الأدبية أنيس ، تقديم أبو العيد دودو، الجزائر ،2007 .
14. زياد جلال ، مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المملكة الأردنية الهاشمية ، وزارة الثقافة ، عمان ،1992.

15. يوسف ، عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب لطباعة والنشر ،1988.

16. كير إيلام ،العلامات في المسرح ، أنظمة العلامات ، دار الياس العصرية، القاهرة.

17. ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط 2 ، مكتبة لبنان نشرون ، 2006.

18. محمد عطية سويلم ، الفيزياء العامة ، دار الفكر، ط 3 ، عمان ، 2000م .

19. محمد عبد المنعم احمد محمد ،التعبير الحركي للممثل ، كلية الآداب ، مصر ، جامعة الإسكندرية .

20. منصوري لخضر ،تجربة الإخراج المسرحي عن عبد القادر علولة ،2014.

21. معجم التو نجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999.

22. نهاد صليحة ، المدارس المسرحية وزارة الثقافة ، مصر، 1999.

23. نيلمز ،هينج ، الإخراج المسرحي.

24. سائر بصمه جي ، تطور مفهوم الحركة عند العلماء العرب ،معهد التراث العلمي ،1434 هـ 2013م ، جامعة حلب .

25. سوزان لانجر ، فلسفة الفن ، إعداد راضي الحكيم ، دار الثقافة العامة ، بغداد ، 1986.

26. سيزا قاسم ، السيموطيقا ، أنظمة العلامات .

27. عبد الوهاب شكري ، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ، المؤسسة الدولية لنشر و التوزيع الإسكندرية ، 2007 .

28. عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، ط1 ، 1435هـ .2014م ، دار الفنون والآداب ، العراق .

29. عبد الكريم عبود ، الحركة ودلالتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1991.1990.

30. عبد القادر علولة ، مسرحية الأقوال الاجواد اللثام ، حوار مع الباحث ، محمد جليد ، الجزائر ، 1997.

31. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية .
32. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ط4، بيروت ، دار العودة ،1981.
33. فريد بدري ، حسون ، وسامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي .
34. صالح سعد ، ميتافيزيقا الحركة ،دراسات في الدراما الحركية و الرقص ، مكتبة الشباب ، القاهرة ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1995.
35. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط1 ، دار الشروق القاهرة 1998.
36. شوقي إسماعيل ،الآن و التصميم ،كلية التربية الفنية ، الإسكندرية ، 1999، جامعة حلوان
37. تشارلز لانجر بيرس ،تصنيف العلامات .

قائمة المراجع المترجمة :

1. بايزيس بافيس ن الفضاء في المسرح ، تر: محمد يوسف مجلة الأفلام ، دار الشؤون الثقافية ، العدد 2 .
2. حوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة سلسلة المسرح 13 ، القاهرة ، هلا للنشر و التوزيع ، 2000 .
3. جان دوفينيو ، فضاءات العرض المسرحي ، تر: عماد إبراهيم ، القاهرة، أكاديمية الفنون ، 1998 .
4. يان كوسوفيتش ، الموت عند كاشور ، تيار ما بعد التجريب ، تر: هناء عبد الفتاح مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 1994 .
5. ماشلي جوزيف، التكوين في الصور السينمائية ، تر: هاشم النحاش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
6. تارج، الميكانيكا النظرية ، تر: أحمد صادق .

قائمة المجلات :

1. بسام بركه ، الجذور الفلسفية و النظرية اللسانية للإشارة ، مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت ، العدد 30،1984 .
2. ماري زيادا ، العرض المسرحي و الحدثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،بيروت ،1987 .
3. سامية أسعد أحمد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر العدد 1 ، الكويت ، 1980 .
4. سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي .
5. فاطمة محجوب ، المشية في الشعر الربي ، مجلة الفكر العربي ، الكويت ، المجلد 13، 1982 .

الفهرس

فهرس المحتويات	الصفحة
بسملة	_
تشكرات	_
إهداء	_
مقدمة	أ
الفصل الأول :المنطلقات الدلالية للحركة و تطورها	
مقدمة الفصل الأول	_
المبحث الأول: المنطلقات الدلالية للحركة	5
1- تطور المنطلقات الدلالية للحركة	5
2- ماهية الحركة	11
3- دراسة التشكيل الحركي بوصفه وحدة فنية	13
1. ادراك التشكيل الحركي	13
2. التشكيل الحركي و الفضاء المسرحي	17
3. عناصر التشكيل الحركي	22
المبحث الثاني: سيمولوجيا الحركة على المسرح	29
الحركة و علم الدلالة	33
الحركة كعلامة	33
القدرة التوليدية و التحويلية لدلالة الحركة على المسرح	38
أنواع وأشكال الحركة على المسرح	40
1. المنابع الأساسية للحركة	43
2. أشكال الحركة ووظائفها الدالة	44
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية فالصو لعز الدين عبار	_
المبحث الأول : تجربة عز الدين عبار	55
ملخص مسرحية فالصو	55
المبحث الثاني: التشكيل الحركي	59
التشكيل الحركي في مسرحية فالصو	59

المبحث الثالث : فضاء العرض	62
الخاتمة العامة	71
قائمة المصادر والمراجع	74
فهرس المحتويات	79