الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د.مولاي طاهر سعيدة

كلية الأداب واللغات والفنون

قسم : الفنون

شعبة: الفنون الدرامية

تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر بعنوان :

جمالية الأداء التمثيلي في العرض المسرحي

الأداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الأجواد نموذجا

من إعداد الطالب:

بودالي وليد

تحث إشراف الأستاذ:

د. مذكور برزوق

السنة الجامعية : 2019-2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د.مولاي طاهر سعيدة

كلية الأداب واللغات والفنون

قسم : الفنون

شعبة: الفنون الدرامية

تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر بعنوان :

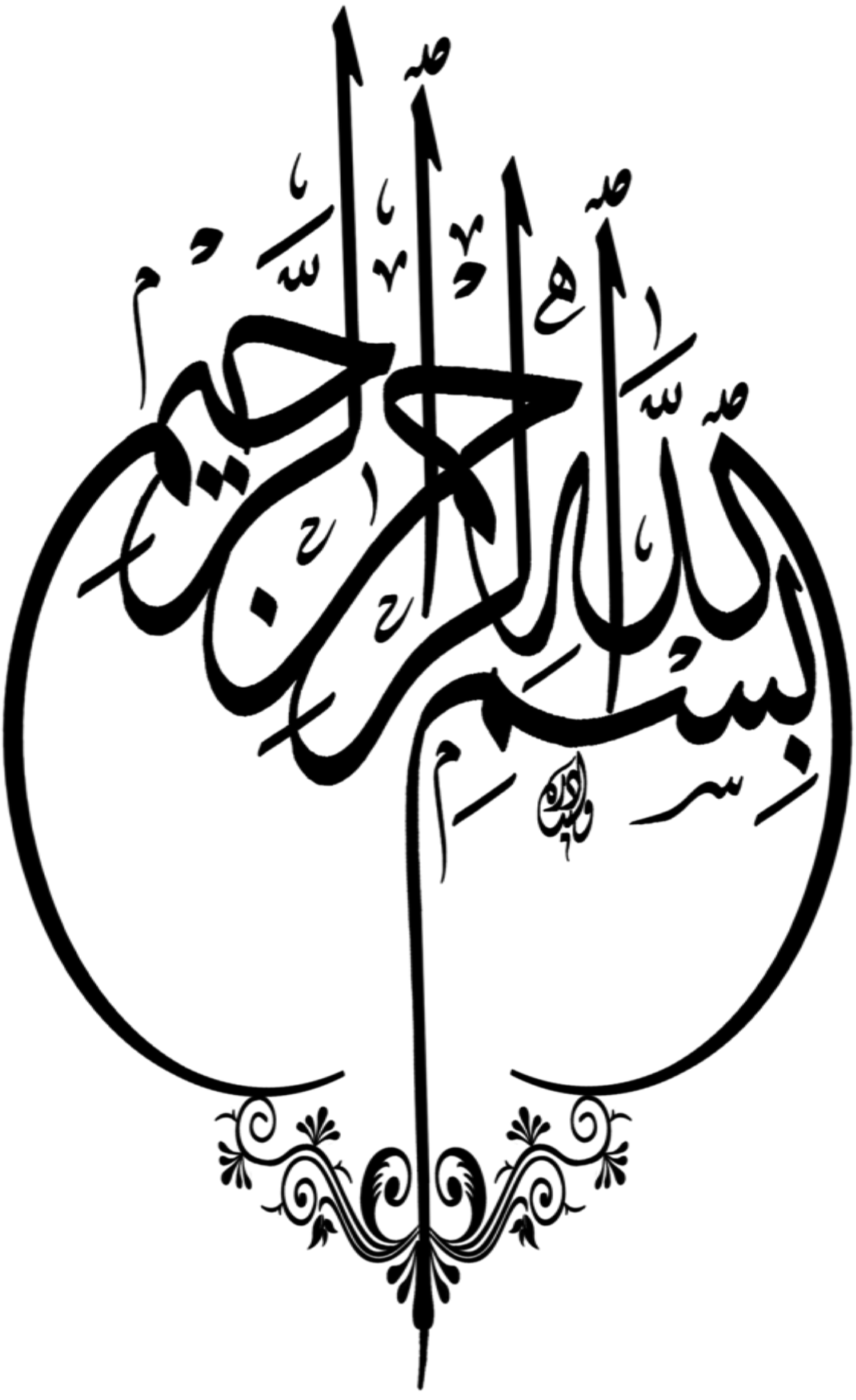
جمالية الأداء التمثيلي في العرض المسرحي

الأداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الأجواد نموذجا

لجنة المناقشة :

الدكتور: مولاي أحمد	جامعة د.مولاي طاهر سعيدة	رئيساً
الدكتور: مذكور برزوق	جامعة د.مولاي طاهر سعيدة	مشرفا ومقررا
الدكتور: حادو عبد الواحد	جامعة د.مولاي طاهر سعيدة	عضوا مناقشا

تاريخ المناقشة : /2020/11


بسم الله الرحمن الرحيم

شكروتقدير

نشكر الله العزيز الجليل ذي القدرة سبحانه وتعالى على الجميل عطاءه وفضله وتوفيقه في إنجاز هذا البحث والذي يرجع الفضل فيه إلى الأستاذ المشرف الدكتور مذكور برزوق الذي نشكره كثيرا على توجيهاته القيمة.

كما أشكر كل عائلتي على دعمها الخاص في مواصلة المسار الدراسي وأشكر كل من ساعدني وقدم لي يد العون لإنجاز هذا العمل من القريب أو البعيد إضافة إلى كل الأساتذة الذين تلقيت التعليم على يدهم وخاصة أساتذة قسم الفنون وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا ويستفيد منه جميع من يهمه الأمر.

إهـداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إذا كان الاهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء، فهذا الاهداء الى من قال في شأنهما عز وجل (وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا).

الى أغلى وأروع ما في هذا الوجود الى من كان دعاءها سر نجاحي الى أحلى كلمة نطقها لساني أمي الحبيبة.

الى من أحمل اسمه بكل افتخار الى الذي كان دوما عونا لي أب الغالي رحمه الله.

الى من بوجودهم أكتسب سندا وقوة ومحبة أخوتي وأخواتي.

الى من هم أقرب الى روحي أبناء أخوتي.

الى روح كبير المقام أخي أمين رحمه الله.

الى جميع أفراد عائلتي.

مقدمة

ارتبطت المسيرة الفنية للمسرح بأقدم النشاطات البدائية القديمة، تلك المتمثلة في رقصات الصيادين حول لهب كبير من النار مشخصين بذلك حكاية المغامرة التي حدثت في ذلك اليوم، حيث جمعت مواقفهم الدرامية بين حركات الوصف الغريبة وبين الصرخات القوية، كما فرضت بشارات ظهور الدراما نفسها أيضا في رقصات "الديثرمب" الإغريقية حيث كانت أول بدايات انبثاق المسرح، وبما أنه فن لا يزدهر ولا يكتمل إلا بتتابع تجاربه واستمرارها فقد امتلك خاصية التطور والتجديد منذ بداياته الأولى وذلك لأنه كان متماشيا مع المعالم الثقافية للحضارات الإنسانية المتغيرة دوما جنبا إلى جنب، ولعل روح التجريب هذه كانت اللبنة الأولى التي جعلت فن المسرح يتكون ويتشكل وتتكامل عناصره عندما قام "تسيبس" بمحاورة رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات "الديونيزية" القديمة، حيث كان أول ظهور للمثل، ثم الثاني الذي وظفه "اسخيلوس" والثالث الذي أضافه "سفوكليس".

وقد كان المسرح على مر العصور في طريقه نحو التطور يأخذ من كل الثقافات ما يكمل صيغته الأدبية وينمي عناصره الفنية، ويبدو أن تاريخ المسرح قد دون في صفحاته عددا من الأعلام الذين جمعوا بين البحث والتجريب من جهة وبين تأسيس وتطبيق نظرياتهم من جهة أخرى.

ومع تعدد عناصر المسرح الوظيفية لم يعد بإمكان كاتب النص أيام الإغريق أو الممثل النجم أيام "شكسبير" و "موليير" أن يلم بجميع عناصر العرض ويضع على عاتقه التنظيم الكامل للعمل المسرحي، وعلى هذا مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر المخرج مستقلا بمهنته التي تمثلت في إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي للعرض المسرحي.

كانت فترة العصر الحديث من زمن المسرح حافلة بأهم التطورات الفنية، حيث بلغ شكل العرض جماليته التي فرضها عليه ثلة من المخرجين لارتباطهم بالمدارس والاتجاهات الفنية والأدبية، وبما أنها كانت فترة مليئة بالتحديات أدى ذلك بضرورة خلق واكتشاف كل ما يطور إبداع العمل المسرحي، وبفضل العمل الدؤوب ومغامرة البحث المستمرة استطاع بعض المخرجين والفنانين الموهوبين أمثال "ستانسلافسكي" و"ميرهولد" و"بيسكاتور" و" رينهاردت" "وآبيا" وغيرهم من ابتكار عوامل الإبداع وتقديم مفهوم جديد عن العرض المسرحي من خلال الفهم العميق لجوهر وفكرة المسرح.

حيث أدى هذا الفهم العميق للعبة المسرحية بجميع مكوناتها إلى ضرورة البحث والاستقصاء عن مبادئ الحداثة، فلم يكن منهم إلا إعادة النظر في القواعد والقوانين الرئيسية التي يقوم عليها فن المسرح، وبعد جهد جهيد وتجريب وبحث متجانس من أجل تثبيت الدعائم الأساسية التي تعطي للعرض المسرحي رؤية فنية وجمالية

حديثة، ارتأى بعض المخرجين إلى استخلاص أهم عنصر بارز ومحرك للعملية المسرحية مرجحين بذلك الممثل الكائن المتحرك الوحيد الذي يبعث مختلف الصور التعبيرية الصانعة لأحداث ودلالات الموضوع المراد معالجته من خلال توظيفه للأداء الجسدي.

وتزامنا مع متطلبات العصر الحديث نحو رؤية جديدة للمسرح وتنوع مناهج تكوين الممثل التي تناولت بشدة دراسة عرضه الأدائي، صار هناك حاجة لممثل متميز ومتخصص تتجاوز مهارته الأداء العفوي البسيط فوق خشبة المسرح، وعلى هذا كان لزاما عليه أن يطور أساليبه وتقنياته الأدائية من خلال التدريبات الفكرية والجسدية الداخلية والخارجية لكي يحقق الأداء المتكامل، وقد أدت ضرورة إعداده وتكوينه إلى تعدد المعاهد والمختبرات المسرحية التي كان لها فضل في تقوية قدراته الإبداعية، ويبدو أن البيئة الغربية كانت سباقة في تطويرها لفن المسرح واكتشافها لمدى الدور الكبير الذي يلعبه الممثل فوق الخشبة بجميع أشكالها.

ومن ما تقدم تبادر إلى أذهننا مجموعة من الأسئلة التي كانت كالتالي :

- ما هو التكوين المختبري الأنجع لتطوير الممثل وجمالية أداءه؟
- ما هي المقومات الأساسية للمثل الناجح ؟
- ما علاقة نظريات الجمال بالأداء ؟

وتظهر أهمية بحثنا هذا من خلال السعي إلى المساهمة في محاولة تطوير التكوين الأدائي للمثل الأكاديمي، ومن أهداف هذه الدراسة :

- محاولة إثراء البحوث التي تناولت تكوين الممثل و جمالية الأداء .
- تأكيد أن الممارسة والتكوين وجهان لعملة واحدة

أما عن أسباب اختياري للموضوع فككل بحث يجد صاحبه نفسه أمام دوافع ذاتية و أخرى موضوعية تدفعه للولوج إلى عوامل بحثه فكانت الدوافع الموضوعية لما يتسم به الممثل من أهمية بالغة في العرض المسرحي و لكونه الركن الأساسي على الخشبة أما الذاتية التي ساقتني إلى هذه الدراسة شغفي وإهتمامي بالمسرح و التمثيل رغم غياب فرصة ممارسته و حتى يتسنى أن يكون لي رصيد مما يساعدني على إكمال مسيرتي في هذا التخصص مما يتيح لي فرصة التعمق في التمثيل و فن للممثل والتعرف أكثر على تقنيات الأداء إضافة إلى إعجابي با"علولة " ومسرحياته و" سيراط " وأداءه التمثيلي .

ومن بين المصادر الذي اعتمدتها في بحثي هذا: كتاب مدخل لفنون المسرح لكمال الدين حسين، و أسس نظريات فن التمثيل لعقيل مهدي يوسف، و كتاب المعجم المسرحي، لماري إلياس وحنان قصاب.

و قد اعتمدت في بحثي على المنهج التاريخي والمنهج التحليلي وللإجابة على ما تقدم من أسئلة قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول بدأته بمقدمة و ذيلته بخاتمة تفرد آخر الفصول فيه با الجانب التطبيقي أين تطرقت فيه إلى الأداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الأجواد أما الفصل الأول فقد قسمته إلى مبحثين الأول أسميته فن التمثيل و مراحل تطوره تناولت فيه مفهوم فن التمثيل و تطوره عبر العصور و الثاني أسميته جمالية الممثل و الأداء التمثيلي تناولت فيه الشخصية و الممثل و المهارة و جمالية الأداء و العلامة في أداء الممثل أما الفصل الثاني فكان موسوما با الممثل بين نظر ت الجمال و التكوين المختبري و قسمته أيضا إلى مبحثين الأول أسميته الممثل ونظر ت الجمال تطرقت فيه إلى أشهر منظري علم الجمال(ديدرو وهيجل) أما الثاني فسميته التكوين المختبري للمثل في المسرح الحديث تناولت فيه بعض المخرجين المسرحين لهذا العصر(ستانسلافسكي جروتوفسكي .....) وفي الأخير خاتمة شملت بعض النتائج التي توصلت إليها.

الفصل الأول

فن التمثيل والممثل

- المبحث الأول : فن التمثيل ومراحل تطوره

تتعدد مفاهيم فن التمثيل وتختلف بين مجالات دراسة هذا المصطلح، خاصة وأنه مصطلح شائع في الحياة العادية والفنون بالأخص الدراما بما فيها من مسرح وسينيما. وإذا عدنا إلى معنى هذا المصطلح، فإننا نجده يأخذ مفهومين: الأول ما تعلق بالتمثيل كمصطلح متداول في جميع اللغات، أما الثاني فهو ما تعلق بالفن والمسرح على وجه الخصوص.

أما مفهومه اللغوي فهو مشتق من الفعل تمثل، أي تشبه وهذا ما ورد في القرآن الكريم: "فتمثل لها بشرا سويا"[1] أي تشبه لها.

والتمثيل في اللغة العربية يقصد به "تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، والتمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية، يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر، أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام، والممثل يمثل الشخصية التي يؤديها".[2]

إذن فالتمثيل هو كل ما شمل التشبه والتقليد والمحاكاة، أما الممثل فهو كل مقلد لسلوك شخص آخر، والتماثل معه والتشبه به، إلا أن هذا المصطلح أكثر تداولا في ميدان الفن وبالأخص الدراما والمسرح بشكل خاص، وعلى هذا الأساس يعرفه كمال الدين عيد على أنه: "العمل الفني الذي يقوم به الممثلون في مسرحية، يجري عرضها داخل مبنى مسرحي".[3]

استخدم مصطلح التمثيل في المذاهب الفنية بغية التفريق بين أساليبها في التعبير من جهة، وإعطاء مهنة التمثيل والممثل أكثر خصوصية وتميز من جهة أخرى، وقبل استعمال هذا المصطلح، كانت مصطلحات أخرى شائعة، مثل التقمص والتشخيص والتقليد ... وغيرها. إلا أن فن التمثيل أوسع من ذلك بكثير، حيث أنه سلوك مرتبط بالفن، وأسلوب من أساليب التعبير، ولذلك فالتمثيل في المسرح يعني به معايشة الدور والتفكير به وتقريب نمط نموذجه إلى المشاهد في قالب فني وجمالي أشبه بالحقيقة، ومهما تعددت المعاني فإن هذا المصطلح هو كل ما شمل التقليد والمحاكاة والتقمص من قبل الممثل، الذي يعتمد في هذه العملية على جسده وصوته وذاكرته وذهنه، بهدف تمثيل الشخصية الحقيقية وعرضها.[4]

---

[1] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 17.

[2] ماري إلياس حنان قصب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان للنشر، ط 1، 1997، ص 147.

[3] كمال الدين عيد، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، د.ت ، ص 152.

[4] ينظر أسعد عد الرزاق، عوني كرومي، تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط، 1980، ص 10.

يمكن القول أن التمثيل هو عملية مركبة، تعتمد على جملة من الوسائل، منها الجسدية، والصوتية والنفسية، والذهنية، أما الممثل فهو كل من يقوم بهذه العملية، ويملك كل تلك الوسائل ويحسن استعمالها في تمثيل أنماط مختلفة من الشخصيات والسلوكيات والأحداث والأصوات...الخ.

إذن فالتمثيل في المسرح هو كل ما شمل مهنة الممثل ووظيفته، من حيث استعراض أفكار المؤلف، ورؤى وإبداعات المخرج وتوجيهاته، فالتمثيل في المسرح هو الوسيلة والصورة التي يرى فيها الجمهور فكر المؤلف وإبداعات المخرج في الوقت نفسه، وهذا ما يؤكد أن فن التمثيل هو جوهر العمل المسرحي، والقلب النابض لمهنة المسرح بصفة عامة، فبدونه لا قيمة لعناصر العرض المسرحي الأخرى، التي قد تفقد قيمتها في غيابه، كونه العنصر الأساسي في العمل المسرحي، والوسيلة الأكثر تعبيرا ودلالة بين الوسائل الأخرى على الركح، ولهذا يعتبر مسؤولية جسيمة لا يسمح الإخلال بها.[1]

ويعتبر التمثيل وسيلة الاتصال السمعية البصرية بين الممثل والمشاهد، حيث يتميز بخاصية الخلق والإبداع من جهة، وإيصال الأفكار إلى المتلقي من جهة أخرى، وإذا كان التمثيل هو المرآة العاكسة لمجريات الحياة، فإن التعبير عنها لابد أن يكون في مجال ما يخالج الجمهور من أحاسيس وتفاعلات، وقضايا وأحداث يعيشها الإنسان في صراعه مع الحياة.

ويرى محمد جاسم القيسي: " أن فن التمثيل من أعرق الفنون في العالم، ولو رجعنا إلى الوراء مئات السنين لوجدنا بأن مسارح التمثيل أقيمت في أكبر الأمم والحضارات، وكانت هذه المسارح تقام في العراء، وجمهور هذه المسارح يقضي أياما لمشاهدة التمثيليات التي تقدم إليه"[2]، ومنه يعتبر التمثيل فن عريق ومتوارث مند أقدم العصور، وحسب محمد جاسم القيسي فهو متجذر منذ العصور البدائية لحياة الإنسان، وتوارثته الأجيال عبر العصور المتوالية، حيث مر بعدة مراحل في تطوره من عصر إلى عصر، حسب طبيعة المجتمعات وخصوصياتها الدينية والاجتماعية والثقافية، ليصبح اليوم في المسرح العنصر الأساسي الذي يكسبه صفة الدرامية، أما الممثل فهو الحامل لخاصية المسرح، حيث لا يعقل تخيل عمل درامي دون ذلك.

[1] ينظر نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، د.ط، 2001، 61.

[2] محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، 1391هـ/ 1971م، ص 7.

- تطور الأداء عبر العصور

قبل أن تتبلور فكرة الدراما وتصبح نشاطا له أصوله وقواعده يشترك فيه المؤلف والممثل والجمهور وكذلك منظم العرض، كان الإنسان البدائي يعبر عن دواخله وما يشعر به من خوف وشجاعة وتردد وإقدام، وصراعه مع قوى الطبيعة من فيضانات وحرائق و أوبئة و حيوانات ضارية (عبر عن هذه العواطف المتضاربة بواسطة الرقص والحركات التعبيرية لذلك عد الرقص وسيلة من أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم) وأن الطبيعة الأصلية لنشوء الفعل التمثيلي، بجميع تجلياته وأشكاله في الزمان والمكان مصدره (الميل الغريزي إلى التحول ومفارقة الذات).[1]

بدأ التمثيل عند الإغريق على شكل رقصات وحركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس والاحتفالات الدينية، وفي هذه الطقوس والممارسات الحركية التي يصحبها بعض التراتيل والحوارات بدأت ملامح التمثيل الأولى ففي المهرجانات والطقوس والاحتفالات القديمة (يتحرر الناس من مقاييس، المكانة والمرتبة والسن، والوضع المالي ويتصلون مع بعضهم البعض ويشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال)[2]، وقد اعتمد فن التمثيل عند الشعب الإغريقي على قوة الصوت وجماله وحسن تلوينه مع بعض الحركات البهلوانية والاستعراضية، كذلك كان التمثيل خطابيا جامدا بسبب عدم وجود القوانين والمعايير الخاصة لفن التمثيل وقد تنوع التمثيل عند الإغريق إلى نوعين مهمين هما: التمثيل التراجيدي والتمثيل الكوميدي. وهذه الممارسات التي هي رد فعل إزاء الطبيعة بما تحمله من متناقضات كانت النواة الأولى للمسرحية، كونها تحتوي على أهم عنصر في الدراما وهو الصراع، وهناك ممارسات اختلط فيها الرقص والغناء والإيقاعات المتنوعة يعبر فيها عن طريق الجسد، هذه الحركات الراقصة والإيقاعات المصاحبة لها تتطلب من الفرد أو المجموعة التي تؤديها أن تبالغ في الحركات وإطلاق الصيحات العالية والصرخات في سبيل أن تؤدي الغاية المرجوة منها وهو الهيمنة والسيطرة على الطبيعة.

ولم تنحصر هذه الطقوس في مجتمع معين، بل مارستها مجتمعات الحضارات القديمة مثل حضارة وادي النيل ووادي الرافدين، إذ أنها كانت تقوم بطقوس معينة مثل احتفالات رأس السنة في بابل وطقوس نزول عشتار إلى العالم السفلي، وغيرها من الطقوس والممارسات التي تحمل في جوهرها فكرة الدراما.[3]

---

[1] ينظر كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الاسكندرية، د.ط، 2007، ص 77-78.

[2] ينظر صلاح سعد، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، 2001، ص 80.

[3] ينظر توبي كوله لين كريش شينوي، الممثلون والتمثيل، تاريخ فن التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د.ط، 1997، ص 12.

تطورت هذه الطقوس وأخذت شكلا معينا وتجسدت بالدراما، لقد تبلورت السمات النوعية الأساسية للدراما الخصائص الجوهرية لأصنافها بالدرجة الأولى الكوميديا والتراجيديا منها، تبلورت واكتسب تجسيدها الكلاسيكي في أدب الإغريق القدامى في نهاية القرن السادس وخلال القرن الخامس قبل الميلاد وذلك من خلال الأعمال الإبداعية لكتاب المسرح العظام: "اسخيلوس" "سوفوكليس"، "يوريبيدس"، "ارستوفانيس". ونجد "ثيسبس" 534 ق.م، الذي إليه ترجع المبادرة في إيجاد الممثل الأول الذي أخذ بتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، وعرف على أنه الرجل الذي كان يقف على عربة ويحمل عصاه، ومن مكانه هذا كان يخاطب أفراد الجوقة ورئيسها، هذا التجاذب في الحوار بين الممثل وأفراد الجوقة وأمام عدد من المتفرجين يتطلب من الممثل أن يؤدي بصوت مرتفع حركات مبالغ فيها بغية إيصال ما يراد إيصاله إلى المتلقي، ولكن "اسخيلوس" 525-456 ق.م، استحق الريادة الحقة فأضاف الممثل الثاني واعتماده على نص درامي وتوظيفه للأقنعة والملابس.[1]

ينطبق هذا الحال فيما يخص آلية التمثيل وعمل الممثل على أعمال "سوفوكليس" 497-496 ق.م في الوقت نفسه الذي ظهر فيه كتاب كتبوا المسرحيات التراجيدية ظهر كتاب كتبوا المسرحيات الكوميدية وتركو بصماتهم على مر العصور المسرحية ومن هؤلاء الكتاب "أرسطو فانيس" 455-375ق.م، "ميناندر" 342-291 ق.م. الذي حاول أن يعمل على تهذيب الكوميديا وكان أخر قمة في الكوميديا، والممثلون لهذا النوع من المسرحيات يبالغون في تكبير حجومهم وكانوا يعملون على حشو منطقة البطن من الأمام وكذلك منطقة الأرداف من الخلف في سبيل إثارة الضحك من قبل المتفرجين.

وبصورة عامة سواء أكان التمثيل خاصا لمسرحيات تراجيدية أو المسرحيات من النوع الكوميدي فإن ظاهرة المبالغة لم تتأت بشكل قصري بل جاءت لضرورة من الضرورات التي يتطلبها التمثيل أنداك، وهي كذلك عرف من الأعراف المتفق عليها، إذ أن الممثلين بنعالهم العالية "الكوثوريوس"، وأقنعتهم المرتفعة "الاوانكوس" قد اهتدوا إلى ضرورة الصوت الجوهري والإلقاء المقحم والحركة الأسلوبية للتلاؤم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها.[2]

هذا بالنسبة للإغريق أما الرومان فقد تأثر المسرح لديهم بالتقاليد اليونانية إلا أن الرومان طوروا التمثيل وأضافوا عناصر جديدة إليه مثل تمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية ولكن الطفرة الكبرى في المسرح الروماني كانت صيغ التمثيل مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضها.

[1] ينظر توبي كوله لين كريش شينوي، الممثلون والتمثيل، تاريخ فن التمثيل، مرجع سابق، ص 12.

[2] ينظر كمال الدين حسن، مدخل لفنون المسرح، مرجع سابق، ص 80.

وقد غالى بعض الممثلين في إظهار انفعالاتهم على أساس أنهم يعيشون لحظات الصدق التي تتطلبه الشخصية التي يجسدونها، مما جعلهم يخرجون عن المألوف وعن كل ما هو منطقي في التمثيل فبينما كان "إيسوب" اليوناني المولد يمثل في روما أخذته حماسة العاطفة في دور "أتريوس" إلى درجة أنه قتل أحد الخدم عفويا، كما استطاع "بولاس" العظيم وهو يمثل دور "الكترا" أن يتوصل إلى إقناع نفسه وإقناع الجمهور بأحزان بطلة المأساة بأن حمل بقايا جثمان ابنه في الآنية التي كان من المفروض أن تحتوي رماد "أورسيوس"، بنى المسرح نظاما ثقافيا خاصا في الحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف والثقافة والتي تخرج معها فأفرزت نظم الأدب والفن، لذلك نجد أجزاء وعناصر كثيرة في المسرح تنتمي إلى نظم ثقافية وفنية متعددة.

وقد شابه التمثيل في بعض جوانبه فن التمثيل الإغريقي من حيث استخدام الممثلون الأقنعة، كذلك كان التمثيل التراجيدي بطيئا وغنائيا وخطابيا، بينما كان التمثيل الكوميدي أسرع وأكثر حوارا، بالإضافة إلى أن الأزياء كانت منوعة من حيث الشكل فكل شكل تمثيلي أزياؤه الخاصة، أما الموسيقى فكانت تستخدم قليلا وإلى حد ما، لذلك كان جميع الممثلين من الرجال فقط !..[1]

ما يثير الانتباه في هذا العصر الذي هو امتداد للعصر الإغريقي، هو ظهور التمثيل الإيحائي الصامت والتمثيل الإيحائي الهازل، في هذا النمط من التمثيل يستعرض فيه الممثلون أنفسهم أمام مجموعة من الجمهور وهم يرتدون ملابس كبيرة قياسا لأحجام أجسامهم الطبيعية مع وضع الأقنعة المبالغ في حجمها ويقسمون أعمالهم بشكل مرتجل[2]، وعادة ما يقوم الممثل في مثل هكذا أعمال إلى المبالغة والافتعال في سبيل استقطاب المشاهد ولاسيما إذا علمنا أن الجمهور في هذه المرحلة لا يعبأ بالمعايير التي تحدد سلوكه عند مشاهدة المسرحية، وقد استحدث الرومان كذلك حدثا نسقيا مرسوما هو نظام الفرق الهتافة والمصفقين المأجورين الذي دل على أنه مجلبة للقلق والإزعاج في أكثر من حقبة تالية، ومن ثم كانت الفرق الهتافة المأجورين تنظم على أساس أن يكون عملها هو إشعال نار الحماسة بين الجمهور هذا ما يدفع الممثل وهو يعيش حالة الفوضى هذه إلى المبالغة لتجسيده للشخصية المناطة به في سبيل استقطاب المشاهد الذي يعيش حالة الفوضى والذي يعمل على أنه يبعد الممثل عن التلقائية ولا شك أن فنا تدعى إليه أمثال تلك الفرق من الهتافة المأجورين هو في التأكيد فن حق أو فن كاذب مصطنع بصورة عامة، فإن العروض المسرحية في العصر الروماني مالت نحو المبالغة في الحركة والصوت

[1] ينظر الممثلون والتمثيل، تاريخ فن التمثيل، توبي كوليه لين كريش شينوي، مرجع سابق، ص 59.

[2] ينظر هيلتون جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، القاهرة، د.ط، 1995، ص 94.

تلك العروض التي اتسمت بالحركات الاستعراضية والعروض الخاصة والمسرح الارتجالي وربما كانت المسارح الرومانية أكبر من أن تناسب أي نوع من أنواع الاستعراضات القائمة على الحيلة، ومن ثمة كانت الأحداث المثيرة للعواطف والكفاح الشخصي القائم على القسوة والفخامة المذهلة، مما يتناسب وتلك الحقبة التي امتلأت بأعمال العنف، هذه العروض معظمها كانت تشاهد بالمجان، والمشاهدون الذين يشاهدون هذه العروض لا يشغلهم عنها شاغل من شدة ولعهم بها.[1]

ولا يعني مما تقدم بأي حال من الأحوال أنه لم يكن في روما أي لون من ألوان العروض التي تحتوي على عناصر درامية، فقد جاء حفظ تاريخ روما القديم الذي يمتد من بداية عصر بناء روما حوالي عام 753 ق.م حتى عام 240 ق.م، بعض المحاولات التي تحمل البذور الأولى للدراما الشعبية، وتمثلت هذه المحاولات في الأشعار "الفسكينية" التي هي مجموعة من الأغاني الريفية البهيجة المرحة التي تنشد في بعض المناسبات السارة كأعياد الحصاد وحفلات الزواج ومواكب النصر، و"الساتورا" التي يمكن اعتبارها تطورا للأشعار "الفيسكينية" والتي اندمج فيها الرقص والموسيقى مع الانشاد، والقصص الإتيلانية نسبة إلى مدينة إتيلان جنوبي روما، ولكن هذه الألوان ما كانت تقف أمام عظمة التراجيديا وسحر الكوميديا اليونانية، لهذا كان الرومان على استعداد لأن يتقبلوا الفن الدرامي اليوناني ويقبلوا عليه، منذ أن بدأ يعرضه عليهم "ليفيوس أندرونيكوس" حوالي 240 ق.م وفيما يخص التراجيديا اليونانية فإنها تبدو جافة متصدعة البناء لما تحتويه من تأثيرات درامية وخطابية عالية.[2]

إلى ان جاءت العصور الوسطى وظهرت الكنيسة وقد هيمنت على جميع مفاصل الحياة على أساس نشر الوعي الديني وتعميق جذوره في المجتمع أنداك، وكجزء من آلياتها لإيصال مفهوم الدين إلى عموم المجتمع عمدت إلى تبني التمثيل داخل الكنيسة إذ لم يلبث المسرح كسائر الفنون في العصر الوسيط أن انبعث بعد قرون على يد رجال الدين أنفسهم...فلا عجب إذ رأينا القداس الدينية في الديانة المسيحية تصبح في العصر الوسيط المصدر الذي بعث على مدار السنين ذلك الفن التمثيلي القديم الذي حاربته الكنيسة بضعة قرون.[3]

وتطبيقا للمهام الملقاة على عاتقها عمدت الكنيسة إلى إبراز حسنات الأعمال الصالحة وما سيلقاه فيما بعد في الآخرة الانسان الذي يقوم بها، وكذلك ابراز الأعمال الطالحة وما هو العقاب الذي سيلقاه صاحب هذا

---

[1] ينظر توبي كوله لين كريش شينوي، الممثلون والتمثيل، تاريخ فن التمثيل، مرجع سابق، ص 70.

[2] نفسه، ص 70.

[3] ينظر تشيني شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج 1، تر دريني خشبة، المطبعة النوذجية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، د.ط، 1987، ص 76.

العمل الطالح، فعمدت إلى ابراز الملائكة الصالحين والشياطين والأبالسة والمردة، وإزاء هذه الحالة فإنه بالضرورة يعتمد الممثل الذي يؤدي أية شخصية من الشخصيات إلى المبالغة في سبيل التأثير على المتلقي وإيصال المفاهيم الدينية الموجهة إليه، ويؤكد عبد الرحمن صدقي في كتابه المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي إن آدم وحواء بعد طردهما من الجنة يرتميان على الأرض ويقومان بضرب الصدر والفخذين في حركة بائسة ومبالغ فيها تأسيا على فقدانهما الفردوس. وفي العصور الوسطى برزت فعاليات وألاعيب للهواة وعرض المساخر، والتقليد المضحك للممثلين الذين كانوا يعملون ضمن الفرق الجوالة، وهذه الفعاليات تدخل ضمن عروض الفرق الجوالة في تلك المرحلة وكانت تدخل ضمن المسرحيات الهزلية والمسرح الهزلي.[1]

وإذا كانت هذه المهازل ما يدعو لإثارة الضحك عن طريق محاكاة أصحاب العاهات والسخرية بهم والتندر عليهم، فإن بعضها هادف يعرض مهازل الحياة الزوجية من صراع الزوجة والحماة على الزوج المسكين أو مهازل الحياة الاجتماعية بما فيها من تفانين المكر والخداع الشائعة في معاملات الناس.

وسواء كانت هذه العروض المسرحية هادفة أم غير هادفة فإن الممثل يقوم باستعراض الحركات البهلوانية لغرض التسلية فقط، فإن الممثل يقوم بأداء دوره بشكل مبالغ فيه، وذلك لضرورات تفرض نفسها كأن تكون مرسومة مسبقا، وكما جاءت في التوجيه الخاص لشخصية الشيطان الذي ثبته مؤلف مسرحية "آدم" وهي مسرحية مجهولة المؤلف وكما أكد عليها عبد الرحمن صدقي في كتاب المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ضمن التوجيهات أو التعليمات الموجهة للشيطان ولاسيما عندما يتوجه نحو حواء وهي شخصية موجودة في مسرحية "آدم"مارة الذكر، فإن عليه أن يخاطبها مصطنعا طلاقة الوجه واللسان ومنطلقا معها في الكلام، وهذا ما يدعوا شخصية الشيطان إلى المبالغة في الأداء في سبيل التأثير على شخصية حواء وإغوائها هي وآدم مما تسبب في خروجهما من الفردوس، وهناك ضرورات تفرض نفسها على الممثل تتعلق بطبيعة الجمهور الذي يشاهد هذه العروض الموجهة إليه مباشرة على أساس تعميق الجانب الإيماني لديه.[2]

وقد تغير التمثيل في القرون الوسطى من حيث ارتباطه بالمسيحية، وهكذا ارتبط بالكنيسة، ونتج عن ذلك احتجاج الكنيسة ورجال الدين إلى المسرح والتمثيل وأظهرت أربع أنواع رئيسية من التمثيليات في العصور الوسطى وهي تمثيليات "الأسرار" والتي تعتبر امتداد للطقوس الدينية لكنها ذات صفة مسرحية، وتمثيليات "المعجزات"

[1] ينظر جان فرابييه، أ.م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مراجعة محمد مندور، القاهرة، مطبعة المعرفة، د.ط، 1988، ص 08.

[2] ينظر عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ط، 1969، ص 20.

والتي تعبر عن أفعال وكرامات ومعجزات القديسين، والمسرحيات "الأخلاقية" التي تمثل الخير والشر وصراع نما في داخل نفس الإنسان، والنوع الرابع من التمثيليات هي تمثيليات "الاستراحة" وهي مقاطع تمثيلية خفيفة تقدم بين أجزاء التمثيلية الواحدة الكبيرة.[1]

وهكذا بقيت الكنيسة مسيطرة على الإنسان المسيحي عامة والأوروبي خاصة وعلى عقله وتفكيره إلى أن ظهر عصر النهضة الذي تحرر فيه الإنسان من قيود الكنيسة ونهض نهضة شاملة بالفنون ومنها فن التمثيل والمسرح.

وإن كان عصر النهضة قد بدأ في إيطاليا إلا أن المسرح نشط خارجها، ولم يكن المسرح هو الذي برز إلى الوجود، بل برزت جميع المجالات الإبداعية وكذلك الأفكار الجديدة في السياسة والدين والفن بسبب أن أوروبا كلها كانت عند نهاية القرن الخامس عشر تجتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التي أطلق عليها اسم النهضة، وكانت هذه النهضة في جوهرها تطورا يتطلع إلى الأمام، وفيها ظهرت أفكار جيدة في السياسة والدين والفن وحلت محل الأفكار التي ظلت وافية بحاجات الناس أمدا طويلا.

وبرزت أسماء كبيرة لممثلين تركوا بصماتهم على مر العصور المسرحية مثل "بيرباج" 1567-1619 الذي استطاع أن يجسد بإبداع عال الشخصية مثل "هاملت"، "لير"، "عطيل"، وكذلك "دافيد جاريك" 1717-1779 الذي عد من أعظم ممثلي إنجلترا في القرن الثامن عشر، و"أندموندكين" 1787-1833 الذي جاء بعد جاريك بحوالي نصف قرن. وإزاء المبالغة التي كانت ظاهرة برزة دعوات لتجاوزها وقد جاء على لسان هاملت في مسرحية لـ"شكسبير" على تجاوز هذه الحالة وصولا واعتمادا على الحياتية في التمثيل كونها أكثر إقناعا من أولئك الذين ينشرون الهواء بأيديهم ويمزقون العواطف إربا في المبالغة.[2]

وقد أشار عقيل مهدي إلى ذلك في كتابه -نظرات في فن التمثيل- ليؤكد على هذا الجانب وكما جاء في خطبة هاملت في المسرحية المسماة باسمه لشكسبير يوصي فرقة الممثلين ويرجوهم أن لا يبالغوا لأن كل مبالغة كما جاءت على لسان "هاملت" في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل.[3]

[1] ينظر كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مردع سابق، ص 133-134.

[2] نفسه، ص 145-146.

[3] ينظر عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، إصدارات كلية الفنون الجميلة، بغداد، د.ط، 1988، ص 36.

وفي فرنسا في مطلع القرن الثامن عشر برزت الممثلة "أدريان ليكوفريد" 1692-1730 قال عنها "فلوتير" فيما يخص ظاهرة الافتعال بأنها ابتدعت فن مخاطبة القلوب وإظهار المشاعر والصدق حيث كان لا يظهر من قبل سوى الافتعال والخطابة.[1]

إن التمثيل في القرن الثامن عشر أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمل المسرحي، وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب، فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وممثلين للأدوار الثانوية وممثلين لأدوار المجموعات، وكذلك اعتمد الممثلون في هذه الفترة على خبرتهم الخاصة، وكانت معظم مشاهد المسرحية في مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله يتجمع الآخرون من الممثلين، وكذلك يوجه الممثل خطابه وإلقائه إلى المشاهد مباشرة ولا يوجهه إلى الممثلين، مع استخدام الأثاث والديكور على الخشبة في تلك الفترة، ومن بين الأعراف التي سادت في فن التمثيل خلال هذا القرن هو أن الممثل لا يعطي ظهره إلى الجمهور أثناء التمثيل، كما يلجأ الممثل إلى الصراخ والتأويه للتأثير على الجمهور، لكن التمثيل في القرن التاسع عشر أصبح مختلفا، فقد أصبح الممثلون يستخدمون كل اجزاء المسرح بدلا من مقدمة المسرح فقط، وأصبح الممثل يعطي ظهره للجمهور بحسب الموقف المسرحي، كذلك ظهر في التمثيل مبدأ الإيهام بالواقع ...، إضافة إلى ذلك اشتهر الممثل بالوقفات الصامتة الطويلة أثناء التعبير عن الموقف العاطفي والانفعالي...، كما تم خلال هذا القرن بالإهتمام بالدقة التاريخية أثناء اختيار المناظر والديكورات ذات الأبعاد الثلاثة الديكورات المجسمة وليس المناظر المرسومة في مؤخرة المسرح، فضلا عن ذلك تم تقديم واعتماد قوانين التعبير المسرحي حيث ربطت بين العواطف والأفكار بأجزاء جسم الممثل المختلفة، أما التمثيل في القرن العشرين فقد شهد متغيرات واكتشافات في مجال الفن المسرحي، مثل المسرح الرمزي والمسرح العبثي والمسرح الوجودي والمسرح الملحمي والمسرح الإيهامي، وكل مدرسة مسرحية لها طريقة تمثيل خاصة بها ..، ولكن أهم طريقة للتمثيل ظهرت في هذا القرن طريقة المخرج الروسي "ستانلافسكي" الذي يعطي للممثل فرصة حقيقية لتفحص الشخصية والاندماج بالدور اندماجا كاملا..، واعتبار الممثل هو الركن الأساسي في العرض المسرحي، أما الذي وقف عكس هذا التمثيل المخرج الألماني "بريخت" الذي كان الأساس في مسرحه هو الفكرة والقيمة وليس الممثل بل الممثل هو مجرد وسيلة لإيصال تلك الفكرة. في حين أن التمثيل في القرن العشرين اقترب من السلوك من الحياة الاعتيادية وابتعد عن المبالغة والتصنع..، وكذلك تعدد أساليب التمثيل وأشكاله واتجاهاته، وعموما تميز التمثيل في هذا العصر بثلاث اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي

[1] ينظر كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مرجع سابق، ص 175.

الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية ويقترب من الإيهام بالواقع، والثاني الاتجاه التقدمي وفيه يكون التمثيل معبرا عن الصفة المسرحية له وبعيدا عن الحياة، أما الثالث فهو الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع ما بين الاتجاه الأول والثاني.[1]

[1] ينظر شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج 1، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، د.ط، 1998، ص 390.

المبحث الثاني :جمالية الممثل والأداء التمثيلي

من المعروف في العرض المسرحي، أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل "فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل".[1]

كانت للممثل عبر مسار تاريخ المسرح، أهمية كبرى في منظور الجمهور، أهمية لا يمكن تجاهلها، أو الانتقاص منها، في تحريك العرض وبنائه بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل، ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسين وهما الممثل والمتفرج، فبهما يكون المسرح ويحيا، وإذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح، لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية، وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكاناته وطاقته، وموهبته ليعوض هذا النقص التقني، والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب جسدي صوتي وبصري.

إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع "فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث "[2].

لأنه أصبح يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة ومتنوعة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة، وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية، منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الوجود المادي والمعنوي على حد سواء- وأضحى يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي، لذلك نجد الكثير من المسرحيات تحمل أسماء أبطالها مثل مسرحيات شكسبير، هاملت، ماكبث، عطيل، الملك لير...

إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها، فيجعل منها "كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من ابتكار الخيال، يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة القرحة المسرحية، ص34.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ص 143.

التي تقوم على المحاكاة"، لذلك نجد الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع، فتكون نابضة بالحياة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي العظيم، ومعجزاته الكبرى "فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه"[1].

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات، مستقلة بوجودها، ولكن مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار، لذا "فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد (الممثل)

حتى لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإيمائية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي و انسجامه الدلالي والفني"[2].

فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في مسرح "يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة"[3].

قد ذهبت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة التي تتوضع في بنية النص (الممثل)، فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل هو الذي يسيطر على الكلمة والحركة والإشارة واللمسة والإيماء ليحقق موقفا وهدفا محددا، إذن هل هذه الأحاسيس، أحاسيس الممثل أم أحاسيس الشخصية؟ وهل مهمة الممثل المسرحي التصوير أو التعبير عن الموقف المسرحي؟

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التخيل الغائب "فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث، إنه الوسط بين المتفرج و الحكاية بل مكوناتها، وتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية"[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي العاصر، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

[3] د طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الجنائية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص 275.

[4] المرجع نفسه، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحقيقة أن الممثل لا يمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناءا مكتملا، بل هو يحصل على بنائها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدينة والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية

ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل "تطوير حواسه الخمسة وصقلها وتهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي له هو المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي"، لذلك يجد الممثل ضرورة قصوى في تحقيق رسم عالم الشخصية الداخلي ويجعله منظورا ومؤثرا، لهذا عليه أن يتمكن من السيطرة على عالم شخصيته التي يلعبها وكشفه عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية، وتهيئة الرموز والعلامات للإشارة والإيحاء بأعماقها التي يعلنها ويظهرها الممثل لجمهوره"[1].

وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأضواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصال عوالمه الداخلية إلى المتفرج، لأن المتفرج يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية"[2].

ومن المعروف أنه ليس للممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه وعواطفه "فهو الفنان والوسيلة معا، فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره، لذلك يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الإمكان"[3]، لأنه من خلال لغته وجسده، أن يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلاقا، لأن علاقة الجسد بالروح والفكر علاقة وطيدة "لا يمكن تفضيل إحداها على الأخرى لأنه لا قيمة للشخصية، إذ كانت متقنة في جانبها العضلي وبالسطح الظاهر، ولم تغر إلى أدق أعماقه وخلجاته الغير مرئية و كذلك ستبقى منغلقة سائبة، إن لم تضبط بإطار مادي واقعي ملموس بل إن الوصول إلى هذا الجانب بواسطة جسد الممثل، وإعادة هذا الجسد لكائن بشري هي المهمة الرئيسية"[4].

[1] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسية في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص 104.

يجب على الممثل أن يكون على دراية ومعرفة لكل أنواع الحركات الجسمانية التي يتطلبها كل مشهد، فهو يجعل من جسمه مادة أولية تتشكل حسب ما تقتضيه طباع الشخصيات المختلفة (شيخ، شاب، هادئ، عصبي...) بل يهتم حتى بالأمور التي نراها لا أهمية لها،كيف يجلس كيف يومئ كيف يفرد أصابعه، كيف "يجعل عيونه التي هي ملكه الشخصي تصبح عيون الآخر (أي الدور) حيث يضفي فيها مثلا شعلة الذكاء، أو يجعلها تعبر عن نظرات بلهاء فارغة إن كان الدور يتطلب ذلك"[1]. وكلما أفلح الممثل في اختيار حركاته كلما اقترب من ضروريات و خصوصيات الفن المسرحي، وهذا يساهم في تحقيق الجماليات والفنيات المطلوبة لأن جسد الممثل يصل بمخيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الخارجي والداخلي، وهذا الجسد يكون على أتم الاستعداد ينتظر الإشارة ليقوم بإنجاز المهمات المتاحة له ذات الطابع التاريخي أو العمري أو النفسي أو الاجتماعي.

ولعل ما يميز ممثل عن آخر الموهبة، فالممثل بلا خبرة ولا حاسة فنية لديه أو الممثل الموهوب ذو الخبرة بلا دراسة أو ثقافة تكون حاسته التمثيلية ناقصة، فالفرق بين الممثل المعتمد على الموهبة فحسب والممثل المعتمد على الموهبة والخبرة "أن الأول يستشعر الدافع ويتحسس انعكاساته ليستلهم التعبير المناسب للموقف الدرامي، في حين أن الممثل الدارس لا يقف عند حدود استشعار الدافع، وبمجرد انعكاساته على مشاعره فحسب، لكنه يعلم تمام العلم طبيعة الدافع أو الباعث على الفعل الدرامي ورد الفعل الدرامي للشخصية التي سيؤديها، كما سيعلم مصادر انعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية والحركية والصوتية"[2]، وليس هذا وحسب بل أن الممثل الدرامي صاحب الخبرة يستطيع أن يترجم هذه الانعكاسات إلى تعبير تمثيلي قبل أن يجسدها على خشبة المسرح لأنه يكون على إطلاع وعلم باتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء وتصوير الصفات الخارجية للشخصية بل يكون على دراية بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما يلائم هذا الموقف الدرامي أو ذاك، مستعملا التعبيرات الأدائية المناسبة من حركة وإشارة

تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، ونقصد بحركة الممثل تنقلاته فوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا، والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض و كذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور.

[1] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص 65.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص 143.

وتشمل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والاكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتها وأساليب التنقل، "ببطء، بسرعة ...، كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي.

كما يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة، يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا الغنى والتنوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه "فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى".[1]

وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن الانفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس، أي يعرف المتفرج عن العمق النفسي للشخصية.

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص40.

إن جمالية العرض المسرحي تكمن عندما يخلق المخرج عرضا جماليا متكاملا متناغما تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة، ويكون العرض جميلا كذلك عندما يترك وقعا جماليا لدى المتفرج، ويحقق لذة ومتعة أثناء التفاعل التواصلي أو يكون العرض المسرحي نصا مفتوحا زاخرا بالدلالات والمستنسخات الذهنية والجمالية.

فاللذة الجمالية هي اثر الجمال الذي يخاطب عواطفنا وعقولنا وخيالنا بواسطة الحواس، فيذكي نفوسنا ويرقيها، ويزكيها "[1] ويكون العرض خطابا جماليا عندما يستجيب لأفق انتظار الراصد إبهارا وإمتاعا وتكيفا، أو يخيب أفق انتظاره عن طريق الانزياح والاستغراب والإدهاش، أو يؤسس ذوقه من جديد من خلال تمثيل مسافة جمالية جديدة ذات وقع جمالي آخر غير معهود من قبل، ويختلف التقبل الجمالي من راصد إلى آخر ومن زمان إلى مكان آخرين، وهذا الاختلاف هو الذي يغني العرض الدرامي ويثريه بالحيوية والديناميكية، إن الجمال في الأداء يجعل المتفرج يغوص في أعماق العمل الفني لأنه يشعر بلذة المسرحية، فالمهارة في أداء أي حركة تخلق للمتفرج المتعة والإثارة ، مثلا في عروض السيرك هناك المئات من المتفرجين يذهبون إلى السيرك للمشاهدة، وهناك عروض جماعية ذات مهارات أدائية عالية، هذا هو سبب تواجد المتفرجين في السيرك، وبمعنى أدق التواجد لمشاهدة المهارات الحركية أو الجسدية أو البهلوانية، والاستمتاع بجمالية أداء الحركات من قبل المؤدين، وهذا ما يشبه ما هو موجود في المسرح، هناك عروض مسرحية تعتمد على الحركات الجسدية أو تمثيل البانتومايم أو الأكروبات، يتطلب أدائها مهارة عالية في أداء الحركة، إلا أن بعض الممثلين يصعدون إلى الخشبة لأداء الحركات المطلوبة، فنجدهم لا يؤدونها بالشكل الصحيح أو أدائهم رديء جدا لأن الحركات التي يقومون بها هي مجرد حركات عادية وبسيطة، يستطيع الجمهور نفسه القيام بها لا يوجد فيها أي شيء يجذب الجمهور إليه، فالجمهور لا يشعر بالمتعة الجمالية"[2].

وهذا ما يحدث في كثير من عروض البانتومايم، حيث نشاهد بعض عروض البانتومايم لا توجد أية إثارة أو متعة من قبل أداء الممثل، لأنه لا يقدم لنا شيئا فيه جمالية أو مهارة في أداء حركات البانتومايم التي تتطلب مهارة عالية في أداء الحركات، فمن واجب الممثل" أن يهتم بتفحص الحركة المسرحية وأنواعها، و يدقق في إظهارها أكثر من التمثيل الدرامي، إذ أن جعبة ممثل البانتومايم مليئة بالحركات ومفهوماتها المباشرة التي تصل إلى الجمهور المتفرج

[1] امين، احمد،، دار الكتاب العربي – بيروت، 1999، ص 51.

[2] مقابلة مع الممثل، جون جون.

دون حوار فلابد والحال هذه أن تشتمل حركته على التعبير القوي الذي يقوم مقام الحوار في بعض الأحيان، فالحركة و الصورة المرسومة تأتي معبرة وواضحة دون شذوذ و دون تركيبات مساعدة".[1]

في المسرح هناك أنواع من الحركات تحتاج إلى المهارات الجسدية، في أدائها، فمثلا حركات الرقص، والسيرك، والأكروبات، والحركات التعبيرية، والبانتومايم، جميعها تدخل ضمن سياق الأداء الحركي، وهذا الأداء يحتاج إلى مهارة في تأديتها .

إن الكثير من الممثلين يقومون بحركات جسدية ويؤدونها على المسرح، لكن مستواهم الأدائي ضعيف جدا لأنه لا يملك المهارة الكافية في أدائها، فترى شخصيته على المسرح ضعيفة جدا، قدم مارسيل مارسيو فنان البانتومايم المعروف عالميا بعروضه في الكثير من بلدان العالم في مسيرته ما يقارب 50 عاما من العطاء، فلو نظرنا إلى أحد أسباب شهرته العالمية والتي تعود إلى كونه كان ماهرا في أداء حركات البانتومايم، لهذا نرى انه كان يمتع الجمهور بحركاته الجميلة ومهاراته في التعامل مع الأشياء الوهمية الموجودة في المسرح. كما أن المتفرج بواسطة حواسيه السمعية والبصرية يرى ويسمع الأشياء الجميلة، والسمع والبصر يعدان أعظم الطرق في العقل هما العضوان اللذان يوصلان إلى المخ أو المركز العصبي كل التأثيرات بواسطة التأمل في اللون والشكل والهيئة والحركة"[2].

تكمن جمالية الأداء الحركي في كيفية تعامل الممثل مع جسده، ففي تمثيل البانتومايم تكمن جمالية الأداء الحركي في إظهار جزئيات الحركة، والتعامل معها كأنها حقيقة، فكلما ظهرت الجزئيات كلما كان الأداء أجمل واقرب إلى الواقع، فالممثل المحترف هو الذي يسيطر على كافة أجزاء جسده بإحكام وبمهارة عالية. وعندما نشاهد عروض لمحترفي البانتومايم، نجد أنهم يسيطرون على أجسادهم بمهارة عالية مما يجعلهم يقومون بحركات تبهر المتفرجين وهذا ما هو مطلوب من الممثل.

أما في الحركات البهلوانية أو السيرك أو الرقص أو الحركات التعبيرية الجسدية فجمالية الأداء تكمن في القيام بمهارات جسدية في تأدية الحركات بشكل مفهوم وواضح كلما شاهد المتفرج المهارات الجسدية في الحركة كلما زادت رغبته في متابعة العرض، لأن جمالية الأداء الحركي تجعل المتفرج يشعر بالمتعة الجمالية، لكننا نقوم بأداء الحركات في المسرح مما يتطلب منا الإحساس والشعور بالحركة "إن أحاسيسنا ومشاعرنا اتجاه الأشياء هي التي تجعل من الأشياء جميلة بالنسبة لنا".[3]فمن واجب الممثل عندما يقوم بالحركات الجسدية المهارية بأن لا ينسى أنه

[1] مبادئ الفلسفة، ص 232.

[2] نفسه، ص 51.

[3] يوسف حمة صالح، علم الجمال، محاضرة لطلبة الدراسات العليا، جامعة صلاح الدين، اربيل، 2011.

يمثل، فعليه الالتزام بقواعد التمثيل أي الاندماج وتقمص الشخصية المطلوبة، فاللقيام بالمهارات الأدائية يجب أولا وقبل كل شيء أن يهيئ الممثل جسده للقيام بالحركات، فهو يحتاج إلى تسخين جسده بالتمارين البدنية لرفع مستوى لياقته البدنية مما يجعله جاهزا لأداء كافة الحركات المطلوبة " لكي يشعر بانسجام داخلي، لابد أن يعرف كل جزء على حدا، ثم يوضح كيف يشغل هذه الأجزاء أماكنها وكيف تتعاون مع بعضها البعض".[1]

فمن ضمن تمارين الإحماء يصف "جان دوت" تمارين رفع اللياقة البدنية للممثل.[2]إن المرونة الجسدية مهمة بالنسبة للممثل فهي تساعد الممثل للقيام بكافة الحركات بدون توترات وتشنجات عضلية، وكذلك يحتاج الممثل إلى تقوية عضلاته خاصة في الحركات الأكروبآتية والبهلوانية، وهو ما أشار إليه "يوجين باربا" في طاقة الممثل والوعي والإدراك في الحركات التي يقوم بها خاصة في مشاهد البانتومايم، وكذلك الإحساس بالحركة التي يقوم بها الممثل، فأداء الحركة بدون إحساس لا تعني شيئا حتى وان كان الأداء المهاري جيدا، لأن الإحساس بالحركة يجعل المتفرج يندمج مع الدور المسرحي وعلى الممثل أن يكون على وعي تام بعدم الإفراط في الحركة، وهذا ما كان يؤكد عليه "مايرهولد" في الاقتصاد في الحركة، التي استفاد من نظرية (التايلورية) في الاقتصاد الحركي ".[3]لأن الإفراط في الحركة يرهق الممثل، مما يؤثر على مستوى أدائه في الحركة من خلال ممارسة الحركة يصبح على دراية بالتوترات الزائفة و التشويق المعتاد، ويتعلم كيف يحافظ على طاقته، فمرونة جسده يساعده على خزن المزيد من طاقته.[4]حيث لا إفراط و لا تفريط

إن التركيز على الأداء الحركي يجعل الممثل يعرف أماكن وقوفه وتحركاته، والتعبير في الحركة هو بدوره مهم جدا

بالنسبة للممثل، والتعبير عن الشخصية المسرحية هو أساس العمل المسرحي، كل هذه الأمور تحتاج إلى أداء لإيصاله إلى الجمهور. فنحن لدينا على الأرجح مفهومان مختلفان عن الأداء، إحداهما يشتمل على استعراض مهارات والأخر يشتمل على الاستعراض، لكنه استعراض لأنماط معرفة ومقننة من السلوك أكثر منه استعراض المهارات معينة ".[5]أما بالنسبة لعلم فنون الأداء، فهناك ثلاث وسائل رئيسية وهي: اللعب الهادف والتدريب، وممارسة الأداء، وترتبط كل وسيلة من هذه الوسائل بمرحلة من مراحل تكون العرض المسرحي نفسه.

- فمن خلال اللعب الهادف نتعلم كيف نعبر عن أنفسنا.

---

[1] ليتر بيسك، الممثل وجسده، ت: الخيني علي يحيى، إصدارات اكادمية الفنون، القاهرة:1999، ص 8.

[2] جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، ت: حمادة إبراهيم، إصدارات اكادمية الفنون، القاهرة: 1996، ص 17-51.

[3] فاضل الجاف، فزياء الجسد : ميرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع، دائرة الثقافة و الإعلام – الشارقة، طبعة الأولى، 2006، ص 153.

[4] كارلسونمارفن، فن الأداء، ت: منى سلام، إصدارات اكادمية الفنون، القاهرة: (ب ت). ص 11.

[5] نظرية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص 58.

- ومن خلال التدريب نتعلم كيف نعبر عن ذات أخرى، أي كيف نخلق دورا أو شخصية مسرحية.
- ومن خلال الممارسة نتعلم كيف نتفاعل مع الذات المعبر عنها بذوات أخرى.

وإذا طرحنا هذه الوسائل في صورة ديداكتيكية يصبح اللعب نظيرا للوجود والتدريب نظيرا لتمثيل الوجود، ويصبح العرض المسرحي نفسه هو التجميع الذي يوحد الاثنين في توليفة جديدة.[1]

ولإكتساب مهارات خاصة يحتاج المؤدون في مرحلة تدربهم إلى تقمص ضمير و وعي ذات أخرى لكنهم أيضا يحتاجون إلى التعرف على أجسادهم ونفوسهم ولقد أدركت نظم التعليم الإنسانية دائما قيمة المسرح كوسيلة تعليم الوعي بالذات، بل و نظرت إلى نظام التعليم نفسه كنظير للعرض المسرحي إذن فالتعليم بمعناه العام يمثل نقطة الانطلاق الطبيعية إلى تعلم فنون الأداء، كذلك يطلب من المؤدي السيطرة على أعضاء جسمه وتوضع المهارات النفسية العضلية عادة في أدنى مراتب الأولويات الثقافية لأن أكثرها (حيوانية) فهي تتعلق بتحكم المخ في حركة الإنسان وتنظيمه لنشاطه العضلي "ويكتسب الإنسان المهارات العملية الغليظة مثل الزحف المشي أولا ثم ينتقل بعدها إلى المهارات الرفيعة مثل التنسيق بين العين واليد مثلا، الذي يمكننا من تقدير المسافات ومن ثم التقاط الأشياء والأدوات، وتعد المهارات اللازمة لإصدار الأصوات الواضحة من أعقد المهارات الرفيعة إذ تتطلب التنسيق بين إيقاع التنفس والأحبال الصوتية والحنجرة واللسان والفكين والشفتين".[2]

وتأتي المهارات الانفعالية أو العاطفية عادة في المرتبة التالية، و رغم أننا لا نكاد نعرف شيئا عن النظام الإيمائي الدقيق المصغر الذي يكمن خلفها والذي يمكن من خلاله لأدق تفاصيل الحركة العضلية من إرسال إشارات تدل على الحالة النفسية والذهنية للإنسان، وهي بدورها تحتاج إلى المهارة في استخدامها "إن الحركة والإيماءة جزأين من العرض باعتبارهما روح العرض، من ناحية تجسيده وإيصاله إلى المتفرجين وهي وسيلة لإنتاج الممثل"[3]ومن الضروري للممثل أن يعرف كيف تتحرك الشخصية التي يصورها، وأنماط السلوك الانفعالي التي تلائمها وكيف تفكر، إن الجانب الجمالي والمهاري له أهمية كبيرة في إظهار معنى الحركة وإيصاله إلى الجمهور بشكل سليم.

يقول (هيجل) عن التعبير الفني: من خلاله يكون الجمال هو الحضور الحسي للفكرة وهو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية والأداء الحسي أي الشكل و المضمون، والفن هو تعبير حسي عن مضمون مثالي "[4].

---

[1] عبد الهادي محمود مطاوع، علم الأعصاب والأداء الحركي، منشورات مركز العلوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2004، ص 59.

[2] نفس المصدر، ص 85.

[3] تقنيات تكوين الممثل المسرحي، مصدر سابق، ص 193.

[4] محاضرة علم الجمال.

فمن خلال الجمالية الأدائية الجسدية للممثل نستطيع أن نوصل الفكرة إلى الجمهور بسهولة تامة، إن جسد الممثل يستطيع أن يعبر عن المكنونات الداخلية للممثل "فجسم الممثل ثلاثي الأبعاد قادر على التعبير بكل جزء من أجزائه، وفي كل اتجاه، فالجسم من الخلف يستطيع أن يعبر كما يعبر من الأمام، سواء كنت في ميدان أو ممر، في مكان مكشوف أو مغلق ".[1] لقد استمدت مناهج إعداد الممثل علوم الحركة والوضعيات حتى أصبح التدريب الجسدي للممثل من أساسيات الحركة التي لها علاقة بالأنواع المسرحية وأشكالها، فلقد أصبح من الممكن تعلم الوضعيات المختلفة للحركة حتى يتمكن الممثل من أداء أصعب الحركات على الخشبة، وخلق أية صورة من الجسد وحركته التي يتطلبها العرض المسرحي، ولاسيما أن الحركة تمثل العنصر الأكثر وضوحا بالنسبة للمتفرج، فهو قادر على مشاهدتها من بعيد ويدرك مغزاها. لكنا وبتأثير فعل المشاهدة نعتقد أن ما نراه هو الحقيقة وليس تمثيلا، كما في تصورنا الدائم عن خاصية المسرح، والصورة المرئية هي جسد الممثل، كوسيلة تعبير يتمخض من خلالها العرض الصامت للبانتومايم كشكل مسرحي قائم بذاته، إذ لا يستخدم التمثيل الصامت أية مناظر ولا أية متممات ولا وسائل أخرى، والوسيلة الوحيدة التي يستخدمها للتعبير هي جسم الممثل مسوقا بأفكاره وعواطفه ولقد تم تطوير جسد الممثل ليشكل مع السينوغرافيا علاقة مشهديه متجانسة ومتكاملة فالصورة المسرحية المتكاملة هي الفن المركب من تقنية الإخراج وعناصر السينوغرافيا، وحرية الممثل الكبيرة في حركته التعبيرية، حينما يطلق العنان لإبداعه الخيالي بالتعبير عن عواطفه.

[1] الممثل وجسده، مصدر سابق، ص 09.

تعد ثنائية (الجسد ومرموزه) ثنائية فاعلة و مؤثرة في العرض المسرحي، لاسيما لو كشفنا عن عمق العلاقة بين ثقافة الجسد المهيأ للعرض (جسد الممثل) وبين النظم القيمة ومرجعياتها وتأثيرها في النظرة إلى الجسد بوصفه أحد قطبي ثنائية متجذرة من الناحية الفلسفية فضلا عن كونه مرموزا تكوينيا يمكن الحفر في معرفته بالنسبة إلى العرض المسرحي.

لكل جسد إنساني نسقه الإشاري وهو نسق غير ملفوظ جوهره الحركة بمختلف أنواعها ، لذا بدأ ينشأ وعي بحقيقة العلاقة المتداخلة بين قدرات الإنسان الجسدية وما يحدث لهاته القدرات عندما يقوم الإنسان بأداء وتمثيل دور معين، إن الأشياء التي تؤثر على الممثل بوصفه إنسانا ، تتحكم فيسلوكه وانجازاته على خشبة المسرح فالإيماءات والإشارات والحركات تحمل في ذاتها دلالات تستطيع أن تقوم بوظيفة الكلام.

هذا النوع من الاتصال شديد الارتباط بسياق مرجعية معينة، أي أنها تكشف عن نوع المجتمع ونوع ثقافته وتميزه ، وهي تحمل دائما مدلولات محلية فضلا عن طابعها الإنساني . وما يستدعي الاهتمام في هذا المجال هو اختراق مفهوم ثقافة الجسد للثقافة الحديثة، كما أن سر جاذبية الثقافة المشهدية لأداء الممثل هي بمنح الواقع و الخيال لذلك تكمن قوتها في طريقة عرضها، لذا فقد اتسع الاهتمام بجسد الممثل، بوصفه العنصر القادر على تحقيق التواصل الإنساني أكثر من اللغة المنطوقة المتجسدة في الحوار ، واستلزمت لغة الجسد هذه اهتماما كبيرا في تأهيل جسد الممثل، لكي يتحول إلى منظومة من العلامات الدالة ، وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبرة ، تتمظهر على شكل إشارات اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي و الترميز هو الوسائل و الأساليب التي تجعل من العلامة رمزا يحيل المتلقي إلى معادل موضوعي يربط بين ما هو خارج حدودها ، إلا أن محدودية الرمز تنبع من انه "علامة" لا تمتلك مفهوما شاملا وواحدا في المجتمعات الإنسانية المختلفة بل تعتمد أساس العلاقات التي يتم عقدها في مجتمع دون آخر و حسب نوع العلاقة الاتفاقية أو السببية أو التشابهية إلا أنها تعود إلى مرجعيات تخص الذاكرة الذاتية للممثل و الجمعية للمجتمع فتتمثل هذه المرجعيات عن طريق الشفرات العلامية لجسد الممثل التي تتبلور على شكل ترميز مرئي من خلال الجسد وتشكلاته.

ولكون جسد المثل يدرك بوصفه ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام رموز إيحائية ، تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج و خبرته المكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى و دلالته، فهيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، أما إذا أضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة، فهي تكون لنا دلالة اجتماعية أو فكرية، فتتكون

الدلالة "حالما كان هناك جزآن أو أكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعا نسقا مرئيا"[1] وهنا لا يكمن تجاوز مساحة اشتغال الممثل ، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي و بحسب فرضية الين ستون فإن الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعمل في أربعة مستويات "المستوى الوظيفي – السوسيومتري[2] – خلق الجو العام، الوظيفة الرمزية".[3]

وفي حركة العرض تبدأ الأشكال بالتحول إلى طاقة تعبيرية فتتنامى الأشكال المرئية وتصبح سلسلة من الرموز المتفاعلة مع دلالات العرض الأخرى، فالحركة تقوم بتفكيك ما هو مركب لإعادة تركيبه من جديد ولإنجاح عملية التواصل، لابد أن تتوافق الدلالة التي يرسلها الجسد لتمظهرات الجسد. وكل ما نسميه ب"التكنيك ما هو إلا استخدام خاص لجسدنا "[4] وليس المقصود من التكنيك هو الجسد الخام المستخدم في الأشكال اليومية و إنما المقصود هو الشكل المفعل للحركة ومعنى ذلك أن الجسد يمارس عصيانه ضد الشكل السائد، وفي تحرير طاقته يتحول الجسد من شكله الخامل إلى شكله الجديد الناشط، والخطوة الأهم تكمن في فهم تكنيك الجسد اليومي الذي من الممكن أن يستبدل بعد ذلك بتكنيك إضافي أي تكنيك لا يسير وفق الحالات المعتادة للجسم وهذا التكنيك الأخير هو ما يقوم الممثل باستخدامه في الألفية الثالثة الذي يسير على مبدأ أقل مجهود. أي الحصول على أفضل النتائج مع أقل مجهود لأن المجتمعات الحديثة لا تريد تبديد طاقاتها و تحاول أن تستخدم أقل طاقة لأكبر إنتاج"، ولغة جسد الممثل عندما يتم تنشيطها على مستوى ذي فاعلية فإنها تكون بالتالي كثيفة المعاني، وكون الجسد يتمتع بالحياة فانه يعطي ديناميكية لكل عناصر العرض، ويمثل جسد الممثل ست علامات بصرية من مجموع العلامات البصرية التسع ، التي تنتمي إلى منظومة العلامات في المسرح المتكونة من ثلاث عشرة علامة، حسب تصنيفات كوفزان ، لنظم علامات المسرح"[5]. وهذا ما يضع الجسد في مقام الصدارة للعلامات البصرية، من خلال تعبير الممثل الذي يتشكل بالجسد والمظهر الخارجي له، وتزداد أهمية جسد الممثل كلما تحررت خشبة المسرح من الأشكال المعمارية الثابتة و التقليدية.

---

[1] هربرتريد : معنى الفن ، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، بغداد، 1986، ص75

[2] القياس السيوسومتري هو القياس في المستوى الاجتماعي

[3] الين ستون ، جورج سافونا : المسرح و العلامات، تر: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1991، ص 203.

[4] ابو جينوباريا : مسيرة المعاكسين انثروبولوجيا المسرح ، تر: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، ط1، لبنان، 1981، ص105.

[5] الين ستون ، جورج سافونا : المسرح و العلامات، مرجع سابق، ص148

ويمكن للجسد أن يفوق في شعره شعر الكلمة المنطوقة، كما حلم "أرتو"، فجسد الممثل يمكن أن يصور أفكارا و مواقف ذهنية و لمحات من الطبيعة، بطريقة ملموسة، وأنيذكر الأشياء والتفاصيل الطبيعية[1]. فضلا عن أنماط للتعبير الجسدي و التي تطلبت الانفتاح على الحضارات الشرقية، لهذا كانت رغبة "بروك" تتوجه إلى الجسد لإيمائه الشخصي بأن الجسم الإنساني يمثل الوعاء الذي يحوي بقية العناصر و يرى " رت" أن فن المسرح هو " فن ازدهار الجسد"[2] ، أما "مايرهولد" فإنه يرى أن إبداع الممثل ينبثق من الجسد، وهو "ليس إبداع شخصيات، بقدر ما هو إبداع أشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني المكاني للعرض.[3]

وقد تطور مفهوم جسد الممثل لدى المسرحيين المعاصرين و منهم الباحث و المسرحي "يوجين ر "، من خلال البحث بأشكال الحركة الجسدية للمسرح الشرقي ومزاوجتها مع الأداء في المسرح الغربي، للوصول إلى القوانين التي توضح الحركات العضوية في جسد الممثل، فقد عدت الانثروبولوجيا جسد الممثل و سلوكياته في العرض المسرحي حالة بيولوجية و ذهنية و ثقافية خاصة تختلف عن الإنسان وسلوكياته في الحياة العادية اليومية ، لأن الممثل يستثمر أثناء التدريب وأداء دور الطاقة الكامنة في جسده للوصول إلى سيطرة كاملة على مراكز القوى والتوازن.[4]

وللجسد أسلوب في رؤية العالم المحسوس وهو نتاج تفاعل الإنسان مع عالمه المرئي والمسموع الذي يحيا فيه لأن أسلوب إدراكنا للمرئيات يتأثر دائما بأسلوبنا في الحياة و بحضارتنا و جسد الإنسان أشبه بعملية تنظيم لموضوعات الإدراك الحسي في إطار يحكم علاقاته على النحو الذي يبدو عليه الإنسان.

والعرض المسرحي حزمة أو منظومات شفرات مرسلة من مصادر عدة تتحول إلى شفرات درامية – مسرحية، تكتسب أهميتها و حيويتها من خلال تضامنها، و ائتلافها مع فكرة مرتبطة ومتعلقة بالحياة العامة.

وقد تكون الفكرة منحازة إلى صعيد معين محدد أي أنها أحادية التوجه. وأيا كان الأمر فإن الشفرات الجسد لابد أن تتداخل و تتضامن مع أو تستند إلى الشفرات الثقافية بشتى صورها و تتزامن معها كما أن العرض خطاب معرفي – ثقافي مزدوج مع الخطاب الجمالي وناتج عن عملية تشفير فني يمكن التوصل إليه كطريقة، وفهم مضمون بالقيام بعملية تشفير فك الشفرات ولأن الشفرة هي وسيلة التفاهم و الفهم، بين المرسل و المتلقي، فإنها

---

[1] اكرم اليوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، د. ط، دمشق ،1994، ص123

[2] رولان بارت: المسرح الإغريقي، تر سهيكشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987، ص25

[3] سعد صالح : الأنا و الآخر، ازدواجية في التمثيلي، مرجع سابق، ص 174

[4] عبد الفتاح هناء : تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد ، وزارة الثقافة ، دائرة السينما والمسرح ، مجلة السينما و المسرح ، بغداد، العدد الأول ، آذار ، 2002، ص 20

بلا شك المدخل الرئيس لفهم العرض المسرحي. والفارق الجوهري بين الشفرة والرمز (symbol) هو أن "للشفرة دلالة (معنى) ثابتة أي أنها ذات مفهوم محدد متداول على المستوى الاجتماعي العام، في حين أن الرمز لا يشبه الموضوع الذي يرمز إليه كما أن الفضاءين (الرامز و المرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"[1] مثل الرامز (أسد) للمرموز له (رجل) دلالة على شجاعته، اذ ليس ثمة شبه (للأسد) مع (الرجل) من الوجهة الواقعية (الفيزيقية).

إن المرسل في العرض هو جسد الممثل و هو يحقق التواصل مع المتلقي " فالتواصل يفرض مرسلا و مستقبلا و عمليتين متقدمتين لا متناظرتين هما عمليتا التشفير و الترميز، أي الشفرات وفك الرموز، الترميز يمثل المتكلم وفك الرموز المؤول."[2]ووظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر ، بقدر عنايتها بما يرمز إليه هذا الجسد في تشكيلاته التشريحية ، لأن المشاعر يمكن أن تنقل عن الطريق اللفظي للممثل ، لذا لابد أن توضع قدراته بالحسبان.

[1] جولياكريستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، ط1 دار توبقال للنشر ، دار البيضاء، المغرب ، 1991، ص18

[2] جان ماري اوزرياس و آخرون : البنيوية، ترجمة : ميخائيل إبراهيم نحول، مطبعة سميراميس، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق، 1972، ص 55

الفصل الثاني
الممثل بين نظريات الجمال والتكوين المختبري

المبحث الأول : الممثل و نظر ت الجمال

كانت المنطلقات الفكرية لفلاسفة الجمال اتجاه فن الممثل متناقضة ومختلفة، حيث أن كل واحد من هؤلاء قد فسر الظاهرة بأفكار ورؤى فلسفية تختلف عن غيره، لذلك جاءت تنظيراتهم مختلفة فيما بينها، ليصل حد هذا الاختلاف إلى منظري المسرح الحديث، الذين تأثروا بفلاسفة الجمال سواء من كان منهم على ارتباط بالفهم الواقعي، مثل "ستانسلافسكي" و"بريخت" أو أصحاب الاتجاهات المثالية من أمثال ارتو و"جروتوفسكي" و"بيتر بروك" ... وغيرهم، وما يهمنا في هذا المجال ليس ما تعلق بانتماء هؤلاء واتجاهاتهم، وإنما طبيعة أفكارهم التي ظلت راسخة في عصرهم وما بعده حتى يومنا هذا.

كان لفلاسفة الفن والجمال وكتاب عصر التنوير في القرن الثامن عشر دورا كبيرا في تحسين مستوى التمثيل وإعطائه مكانة راقية، إذ أصبح الفرد العادي في المجتمع مستعدا لكي يكون دعامة للمسرح، وهذا ما زاد تعلق الجمهور بهذا الفن، حيث يعود الفضل إلى العديد ومن المنظرين للفن والجمال، من أمثال: "دنيس ديدرو" الفرنسي (1713-1783)، و"لسينج" الألماني (1729-1781) و"هيجل" (1770-1831) و"شيللر" الانجليزي (1759-1805)....وغيرهم، فكانت فلسفة هؤلاء بمثابة انبعاث روحّ أرسطو العلمية والموضوعية من جديد، في مجال النقد والتنظير للمسرح في إطار الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية والفنية الحديثة.[1]

هكذا كانت بدايات التنظير لفن التمثيل، بل يمكن القول عنها أنها كانت إرهاصاته الأولى، حيث أن "فلاسفة الجمال التنويريين، هم أول من فجر التجديد في حركة فن التمثيل، وأهم حالة وصلوا إليها أنهم قالوا: ... أن الفن له خصوصيته الذاتية .... أنتجوا الكثير من التوجهات التربوية حول مهنة التمثيل، وبذلك فإن نظرياتهم حول المخرج المربي، أو الممثل المربي والأستاذ المربي، ما زالت تحظى باحترامنا إلى يومنا هذا".[2]

كانت مثل هذه الرؤى وأخرى قد حددت العلاقة بين الممثل والجمهور، والممثل وعمله، والممثل والمخرج، وعلاقته مع أدواته الداخلية والخارجية، مثل العقل والشعور، واللاشعور، وخياله... الخ، وكل ملكة فنية امتلكها الممثل بغية أداء دوره، وكيفية التعامل معها والالتزام وجذب انتباه المتلقي ، وكل ما حقق النجاح والجمالية في هذا العمل الفني، بشكل جعله محل اهتمام المنظرين المعاصرين في تجاربهم المسرحية وتنظيراتهم، حيث ستأخذ هذه النظريات عند هؤلاء المخرجين في المستقبل طابعا جديدا، بشكل يواكب روح الفن المعاصر.

[1] هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، مرجع سابق، ص 31.

[2] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص 52.

تعتبر هذه الاتجاهات الفلسفية الفنية في علم الجمال بمثابة مدرسة الفن، حيث أخذ فن التمثيل منها حصة نظرا لمكانته التي حظي بها طوال هذا العصر وما بعده، حيث خضع لدراسات خاصة حول خصوصيات أداء الممثل، وملكاته الفنية، وغيرها في إطار فني وفلسفي.

وبهذا فإن كلا من هؤلاء الفلاسفة قد جعل أفكاره تتماشى مع رؤيته الفلسفية، تجاه الفن وطبيعة المدرسة، أو الاتجاه الفني والفكري الذي ينتمي إليه، فكان كل من هؤلاء قد دافع عن تلك المدارس وأساليبها التمثيلية وأفكاره ونظرياته، ووجهات نظره في ذلك، غير أنها لم تكن بمستوى التنظير المتداول في الفترة المعاصرة، كونها كانت مجرد مجموعة من الأفكار الفنية الفلسفية التي اعتمد عليها هؤلاء في إبداعاتهم، وعروضهم المسرحية، وانعكاس لرؤاهم في مجال فلسفة الفن والجمال.[1]

هكذا كانت إرهاصات التنظير لفن التمثيل انطلاقا من عصر التنوير وفلاسفة الفن والجمال في مختلف العواصم الأوروبية، حيث أثرو الحركة المسرحية بإبداعاتهم، وفن التمثيل برؤاهم وأفكارهم المختلفة والمتناقضة، حيث حققت له التطور والمكانة الراقية بين سائر الفنون في تلك الفترة وما بعدها ومن أشهر هؤلاء الفلاسفة: دينيس ديدرو (1713 – 1784) و جورج هيجل (1779-1831)

دينيس ديدرو: فيلسوف فرنسي من فلاسفة علم جمال القرن الثامن عشر، عرف عنه اهتمامه بالمسرح فكان كاتبا وناقدا مسرحيا، حيث كانت له العديد من الأفكار والملاحظات النقدية عن المؤلفين الإنجليز، ولقد ألف عدة أعمال مسرحية منها: "رب الأسرة" و "الابن الطبيعي غير الشرعي"، ولأنه من فلاسفة الجمال ومنظري فن التمثيل في تلك الفترة، فقد كانت رؤاه الفلسفية مثيرة للاهتمام من طرف النقاد والباحثين، وفي مجال فن المسرح والتمثيل، خاصة وأنه قد عرف بأفكاره ونظرياته في فن التمثيل، في كتابة "التناقض عند الممثل" كما أنه ممن نادوا بالدراما البورجوازية والثورة ضد قواعد المأساة الكلاسيكية،[2] وبهذا أصبح واحدا من المنظرين لفن الممثل، بأفكاره الفنية والفلسفية الجمالية.

اهتم "ديدرو" بالمسرح وأخذ يفكر في أسلوب المسرحيات التي كانت تكتب وفي كيفية إخراجها وتمثيلها، وفي أقصر وقت ممكن انطلقت الأفكار من ذهنه مثل شرارات من سندان الحداد، وكان منها فكرتين مفاجئتين، أولا: دعا قبل مائة وخمسين عاما إلى مسرح واقعي شامل بل طبيعي. نيا: جادل أن الممثلين يجب أن ينتبهوا

[1] ينظر: هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، مرجع سابق، ص 33.

[2] ينظر عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص 53.

إلى حقيقة أنهم المبدعون الذين يبثون الحياة في المسرحية الأصلية، وبالتالي يمكنهم أن يكونوا فنانين يتسمون بالذكاء وأحيانا عباقرة[1]، وغيرها من الأفكار والنظريات الفنية والجمالية التي كان لها أثر كبير على الحركة المسرحية عامة، وفن الممثل خاصة.

حاول "ديدرو" فهم جوهر العملية التمثيلية، من خلال تجريب تطبيقاته على الممثلين الإيطاليين والفرنسيين، حيث لا تزال آثاره النقدية راسخة إلى يومنا هذا، ولعل جوهرها هو طرحه لقضية التناقض بين العقل والإحساس في فن التمثيل، فكان أن وضع جل أفكاره الجمالية والفلسفية حول التمثيل، تحت الدراسة والتطبيق العملي، ليصل إلى طريقته الخاصة في العملية التمثيلية من وجهة نظرته الفلسفية اتجاه عمل الممثل.[2]ومع ذلك فهو لم يحدد منهجا معينا لذلك، وإنما مجموعة من الآراء والأفكار الفنية والجمالية تجاه أداء الممثل فن الممثل ولعل أبرزها هو التناقض بين الفعل والإحساس، والإلقاء المبالغ فيه والإلهام.

يرى "ديدرو" أنه يستوجب على الممثل عدم الدخول في مشاعر الشخصية وأحاسيسها أثناء أدائه للدور، إذ لابد عليه ان يكون عديم الإحساس قادرا على أداء عدد كبير من الأدوار، وتقمص عدد كبير من الشخصيات، دون إبراز انفعالاته على الركح، ويرى أن الانفعالات والأحاسيس في أداء الدور، قد تفقد الممثل السيطرة عليه، فحسب "ديدرو" فإن الإحساس صفة لا يتميز بها الممثل العبقري، إذ نجده يدافع عن فكرة مفادها أن أفكار الممثل تنبع من عقله لا من قلبه، وهو بذلك يناقض ويعاكس كل من سبقوه ومن تبعوه في فن التمثيل، إذ يعتبر أن الأداء النابع من شعور الممثل أداء فاشل.

يقول "ديدرو": "لو كان الممثل ممتلئا بفعل الإحساس، فكيف يمكن تمثيل نفس الدور مرتين بنفس الروح والتناغم والوحدة والنجاح؟ في الغد سوف يفقد النقطة التي تفوق فيها اليوم، ولكي يعوضها سيتفوق في بعض الفقرات التي فشل فيها المرة الماضية، وبالتبادل فإن الممثل الذي يمثل (منطلقا) من التفكير، ومن دراسة الطبيعة البشرية، والمحاكاة المستمرة لنمط نموذجي ما، ومن الخيال والذاكرة، سيكون الشيء نفسه تماما في كل العروض، وسيكون دائما في أفضل حالاته، فهو قد قام بتأمل وتجميع وتنظيم الشيء بأكمله في رأسه، فانفعاله له مسار

[1] أيدوين دبور في التمثيل الآفاق والأعماق، ج2، ص 103.

[2] ينظر عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط 1، 2001، ص 81.

محدد، وله مناطق تفجير، وردود أفعال ...، وباختصار فالممثل لا يمكنه أن يخرج عن دوره بالغضب، أو انفعال آخر، وبهذا سيسيطر عليه".[1]

يتطلب أداء الممثل عند "ديدرو" عزل الانفعالات وتركها جانبا على الركح، حيث أنه في تصويره لتلك العواطف والأحاسيس لابد أن تكون نابعة من تفكيره وعقله، وأن يضع حاجزا بينه وبينها في العملية التمثيلية، فالممثل هنا لا يجب أن يؤدي الشخصية ويحل محلها على الركح، بل يمثلها دون اللجوء إلى إظهار مشاعره، وعواطفه، ومنه فإن الأداء مجرد تصوير جاف للشخصية، بحيث لا ينبغي أن يحس الممثل ولو بظل من مشاعرها، إذ يمكن أن نشاهد ممثلا يستعرض معاناة بطل تراجيدي مبرزا عواطفه وانفعالاته في المسرحية، ولكن حسب "ديدرو" فإن هذه المعاناة المصورة من طرف الممثل، لا ينبغي أن تكون ولو جزء من مشاعره الحقيقية، وهذا الأمر لا يظهر للمتفرج، حيث أن الممثل يعتمد على العديد من العناصر الهامة، التي تمكن الممثل من السيطرة على أداءه للدور من جهة، وتحقيق عنصر الإيهام للمتفرج من جهة أخرى.[2] وهذه الطريقة في الأداء حسب "ديدرو" تتطلب من الممثل دراسة الدور، والتفكير فيه، والاستعانة بالخيال وقدرته الفائقة في الذكاء، ليكون دائما في أفضل حالاته في التمثيل، كونه يقوم بتنظيم هذه الأمور وترتيبها في عقله، قبل أدائه الدور، وبهذا فإنه لن يخرج عليه من خلال التأثر بمشاعر وأحاسيس الشخصية التي يمثلها، ويبقى دائما محافظا على تلك الهوة التي تفصله عنها.

لقد كانت نظرية "ديدرو" هذه مراعية لدور الإلهام في العمل الفني، والمراقبة الذاتية والاستعانة بمختلف الوسائل التي من شأنها أن تحقق المطلوب، وتجنب الوقوع في فخ معايشة الدور والإحساس بعواطفه وانفعالاته، وهنا يتضح تناقض "ديدرو" في قضية المعاناة مع أرسطو، إذ يعتبر أن الإحساس بها يشكل عائقا لدى الممثل في الأداء الناجح للدور، وتفقد الممثل السيطرة على جسده المعبرلها ولم يكن "ديدرو" بفلسفته متجاهلا أو متناسيا أساليب التعبير لدى الممثل من حيث استخدامه للجسد والصوت وطرق الإلقاء .... وغيرها، وإنما كان على بصيرة ثاقبة بما يحيط بالممثل وما يحقق الجمالية في أدائه للدور، وتقمص الشخصية.[3]

---

[1] أدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، الجزء الثاني، م.س، ص 118-119.

[2] كوكلان الأكبر، الفن والممثل، تر: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 1986، ص 11.

[3] نفسه، ص 11-12.

ورغم أن العديد من المنظرين قد عارضوه في فكرة التناقض الظاهري، وتجنب الانفعال على الركح، إلا أنه يمكننا أن نعتبره تنبيها للعديد من منظري المسرح الحديث، خاصة وأن فلسفته كانت في فترة عرفت العديد من الفلاسفة التي نظروا لفن التمثيل، مما جعلهم يشكلون مصادر أساسية انطلق منها رواد المسرح الحديث، في إرساء قواعدهم ومناهجهم في فن التمثيل.

إذن فاستخدام أدوات التعبير لدى الممثل من جسد وصوت وخيال والتناقض بين العقل والإحساس والأداء الظاهري عند "ديدرو"، ما هو إلا بهدف تحقيق نظريته في التناقض بين العقل والإحساس، لذلك كانت أسس وقواعد ذلك الأداء مختلفة، ومتنوعة والتي من شأنها أن تحقق تلك النظرية بنجاح، والتي حاول "ديدرو" أن يضع لها منهجية للممثل، في أدائه للدور بغية تحقيق هدفه المنشود من هذه النظرية، وهذا التناقض بين الأحاسيس والأداء الظاهري للدور على خشبة المسرح.

يرفض "ديدرو" ذلك الإلقاء المنغم، أو الاعتماد على المؤثرات الخارجية، إذ لابد أن يكون الأداء خاليا من المبالغة، ولذلك يقول "ديدرو" في مناقشته لأداء الممثل من هذه الناحية:

"إن هذه الرعدة في الصوت وهذه الكلمات المحتسبة، وهذه الأنغام المختلفة والمستطالة، وهذه الهزة في أعصاب الجسد، والرعشة في الركبتين، واحتباس التنفس، والغضب إلى غير ذلك، ما هي إلا محاكاة وتقليد ودرس محفوظ، وتشبيه دقيق، يحتفظ به الممثل زمنا طويلا، بعد أن يدرسه تمام الدرس، حيث يؤمن به في وقت أدائه".[1]

إذن: فالإلقاء لا يجب أن يكون مبالغا فيه، ولا يكون كردة فعل أو تعبيرا عن أحاسيس معينة تخص الشخصية والدور، وإظهارها على الركح، بل هو إلقاء يتطلب من الممثل دراسة كل الحيل، وتجنب تلك المبالغة التي توقعه في مشكلة الانفعال، والأحاسيس الحقيقية نتيجة معايشة الدور، والإيمان به أثناء أدائه، وهذا ما يرفضه "ديدرو" في منهجه.

وقد ركز "ديدرو" في فهمه العملية التمثيلية على ضرورة تحقيق عنصر الإلهام في أداء الممثل، غير أنه يشترط في ذلك أن يكون هذا مناسبا لأسلوبه وفلسفته في الأداء التمثيلي، والتركيز على أهم العناصر الفنية للممثل، وحسن استخدامها، ولوصول الممثل عند "ديدرو" إلى الإلهام، لابد أن يتابع أداءه بالتمارين والممارسة، مستخدما كل أداوته التعبيرية، الجسدية والصوتية والذهنية، مراعيا في ذلك كيفية التخلص من صدق المشاعر، والبحث

[1] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، م.س، ص 81-82.

عن أسلوب يمكنه من تصوير الشخصية بإبعادها، دون أن يحس بأي انفعال أو إحساس سيفشله في الأداء، وبالتالي سيخرج عن نظرية "ديدرو".[1]

لا يختلف الممثل عند "ديدرو" عن باقي الفنانين، سواء من كان منهم في الشعر، أو في الرسم، أو في الموسيقى ... الخ، لذلك يعتبر أن الإلهام عنصر مشترك بين جميع الفنانين، ولذلك ألح على ضرورة تصوير الممثل لشبح الشخصية التي يمثلها، خاصة وأنه بعد التمرن الطويل سيكون جاهزا في عروضه، حيث يمكنه التحكم في مشاعره وأحاسيسه، ومتحررا منها في الوقت ذاته، مما يمكنه من أداء الشخصية المسرحية بكل برودة، من الناحية النفسية الخاصة به، ومن حيث أدائه الركحي من ناحية أخرى، ولذلك فإن الإلهام لا يتحقق عند الممثل، إلا عن طريق دراسته للدور وفهمه ومراعاته لمشاعره وأحاسيسه، بكل ذكاء وفطنة، خاصة وأن هذا الأداء حسب "ديدرو" ما هو إلا تقليد لحادثة أو سلوك، احتفظ به الممثل في ذاكرته، بعد أن قام بدراسته وفهمه قبل أو أثناء أدائه على الركح.[2]

رغم كل هذه الأفكار وهذا الاهتمام من طرف "ديدرو" بأداء الممثل، إلا أنه يلقى رفضا ومعارضة من قبل الكثير من المنظرين والفلاسفة، إلى درجة الاختلاف معهم في قضية التناقض بين الإحساس والأداء الظاهري للممثل، والدليل على ذلك هو اهتمام العديد من أعلام المسرح في مناهجهم وأساليبهم بهذه المشاعر والأحاسيس، واستثمارها من طرف الممثل في أداء دوره.

كانت أفكار "ديدرو" الفلسفية تجاه أداء الممثل مثيرة للجدل، فرغم أنه راع كل السبل ليصل الممثل إلى أداء دوره وتجسيد الشخصية وفهم أفكار المؤلف ودراسة رموز ودلالات النص الدرامي والمواقف والأحداث المتعلقة بالشخصية ...، إلا أن الكثير من يرفض رؤيته تجاه العلاقة بين الممثل وأحاسيسه على أنها علاقة عكسية، حيث نجد أن العديد من المنظرين من يعارضونه في هذه الفكرة، حيث يركزون على ضرورة دخول الممثل في مشاعر الشخصية، ومعايشة الدور الذي يؤديه معتبرين أن "ديدرو" قد أخطأ في فهم العملية التمثيلية.[3] ورغم هذه الانتقادات من قبل الدارسين والمبدعين المعاصرين في فن التمثيل، إلا أنه يمكن القول أن "ديدرو" كان واحدا من الفلاسفة والمفكرين في الفن والجمال، الذين حملوا على عاتقهم تطوير فن الممثل، عن طريق التقنين والتنظير لهذا الفن، خاصة وأنه يعتبر الممثل جوهر العملية الإبداعية في المسرح، فكان أن وضع هذه الأسس التي من شأنها

[1] ينظر عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص 54.

[2] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، مرجع سابق، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص 84.

أن تنظم أداء الممثل، وتطوره حيث يشترك فيه تصوير الشخصية عن طريق الدراسة، والذاكرة والفهم، مع المراقبة الذهنية والذاتية للممثل، من حيث التحكم في العواطف والأحاسيس بكل فطنة وذكاء دون مبالغة في أدائها على الركح.

على عكس "هيجل" الذي يعتبر أيضا من أبرز فلاسفة الفن والجمال نظرا لما قدمه من فهم ديناميكي للظاهرة الفنية، ساعيا إلى إبراز مفاهيم الفن والجمال ودوافعه وأشكاله، وبشكل يهدف إلى إحياء علم الجمال بالرؤى الفكرية والفلسفية، التي من شأنها أن تمنح الفنون كل الرقى والتطور، ولذلك تعتبر "دراسة "هيجل" لتاريخ الفن موسوعة تساعدنا في التعرف على تاريخية الفنون الأوروبية المعاصرة، لاسيما وأن "هيجل" قد استوعب ما سبقه من كتابات الفلاسفة وعلماء الجمال السابقين، ولذلك فإن فلسفته تجمع بين أرآء السابقين، وتدير حوارا جدليا معهم، ابتداء من "أفلاطون" حتى "كانط"، وهو بذلك يعيد بناء الاستطيقا في الحضارة الأوروبية".[1]

كانت دراسة "هيجل" لتطور الفنون قد جعلته على اهتمام بكل ما من شأنه أن يجعل عمل الفنان يتسم بالسمو والرقي، من حيث الطاقات التي يمتلكها في عالمه الداخلي، وما يود التعبير عنه في عالمه الخارجي، وقد راع كل السبل التي تحقق غايته وتقوم عمله الفني، حيث نجده يناقش عبقرية الفنان وخياله المبدع، والذكاء والإلهام... وغيرها من الوسائل الهامة في عمله، وهو بذلك يرى أن "العمل الفني نتاج للروح، أي أن كل ما يصدر عن الفنان يكون نتاجا لعالمه الباطني، ويرى أن هذا الفن النابع من الروح الخاصة بالفنان، أرقى وأسمى مما هو موجود في الطبيعة".[2]

وإذا كانت نظريات "هيجل" شاملة لكل الفنون والتي من بينها المسرح، فإن فن التمثيل باعتباره أحد الفنون المشهدية والتعبيرية الذي لابد أن يخضع لنظريات هيجل في الجمال والفن، خاصة وأن هذا الأخير قد منح فن الممثل رؤية خاصة، بشكل يدافع من خلاله عن نظرته في الفن والجمال.

ناقش "هيجل" من خلال دراسته لتاريخ الفن وتطوره، قضية أساليب أداء الممثل في العمل الدرامي، حيث يعتبر أن هذه القضية لم تطرح عند الإغريق، ويرجع سبب ذلك إلى القدع الذي كان يرتديه شعراء الإغريق في المأساة والملهاة، ويرى بأن القناع كان عائقا لهؤلاء الممثلين في إبراز طاقتهم التعبيرية، وأن القناع كان كل شيء في عمل الممثل الإغريقي، ولكن مع تطور الدراما الحديثة، أصبح الممثل يعتمد على جسده ومشاعره في التعبير، وبالأخص على تعابير وجهه عن طريق الإيماءات، وكل ما بإمكانه التعبير عن الحالة المزاجية والنفسية للشخصية

[1] رمضان بسطاويسي، محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ هيجل www.kotobarabia.com، ص 5.

[2] ينظر أبو حاكم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1411هـ/1990، ص 46-68.

المسرحية عن طريق الممثل.[1] وبهذا كان "هيجل" يسعى برؤيته هذه إلى توضيح الفرق بين أداء الممثل الحديث من حيث التعبير والإبداع في الأداء التمثيلي، وتطوره مقارنة بالعصور السابقة.

كانت فلسفة "هيجل" ذات أثر كبير على تطور أداء الممثل، وكيفية استفادته من ذاتيته الحية الداخلية، واستغلال كل طاقاته التعبيرية، بما فيها الصوتية والجسدية، لذلك تعد هذه النظريات مميزة عما سبقها، خاصة وأنه اهتم بفن الممثل مع بقية الفنون التي تناولها في دراساته الفلسفية حول الفن والجمال، محاولا من خلالها إعطاء العديد من الرؤى والأفكار التي من شأنها أن تحقق الجمالية في عمل الممثل، ويدافع من خلالها على توجهه في فلسفة الفن والجمال ومبن بين الأفكار التي تطرق إليها "هيجل" في فن التمثيل وأداء الممثل نجد "المخيلة" و "الإلهام" و"الذكاء"

حيث يعتبر "هيجل" أن الممثل كائن حي، و أن عمله لا يقتصر على الصوت والكلمة، ولا يعبر عن الصور وأحداث ومشاعر فقط، بل لابد عليه أن يكون عنصرا فعالا على خشبة المسرح، إذ يؤثر بوجوده كل الصور والأحداث والجمهور ....الخ، إضافة إلى تأثره بهم من جهة أخرى. يقول "هيجل": "أن مادة الشعر الدرامي الخاصة والمدركة حسيا وعقليا، ليست مجرد صوت الإنسان أو الكلمة المنطوقة، بل الإنسان برمته لا يعبر فقط عن مشاعر، أو صور وأفكار، بل ينخرط في فعل حقيقي ويؤثر بوجوده الكلي في الصور والمقاصد والأفعال وتصرفات الآخرين، ويقبل بالمقابل تأثيرهم أو يقاومهم".[2]

يشيد "هيجل" بضرورة مراعاة كل الأساليب التعبيرية في أداء الممثل من حيث الصوت، وحركات الجسد، حيث يعتبرها من أهم الوسائل التي يؤكد من خلالها تلك الفعالية في العمل الدرامي، خاصة نبرات الصوت وحركات الجسد، التي يراها مهمة جدا في إبراز تباينات وتناقضات الشخصية المسرحية، سواء من حيث تعبير الممثل بصوته، أو من خلال جسده، بكل ما يحتويه من طاقات تعبيرية عن طريق الحركة والإشارة والإيماءة ...الخ.[3]

"يرى "هيجل" أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر والدور المكلف بتمثيله، وبتكيف الشخصية الخاصة معه داخليا وخارجيا، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر، وأن يعبر لنا عن مقاصده، بحيث يكون اللسان الحي

[1] ينظر رمضان بسطاويسي، محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، مرجع سابق، ص 464.

[2] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مطابع التجارة، قليوب، مصر، د.ط، 2006، ص 169.

[3] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص 55.

للشاعر".[1] ومنه فإن "هيجل" بنظريته هذه يحاول أن يجعل الممثل يحل محل الشاعر في الأداء التمثيلي، إذ لابد أن يكون الوسيلة التي يقدم من خلالها أفكار المؤلف، وأن يكون نابعا من الروح وذاتيته الداخلية، بكل ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ستمكنه من تقمص الشخصية وأداء الدور، وتقديمه أمام المشاهد، خاصة وأن العالم الباطني للممثل يعتبر عنصرا أساسيا في أدائه للدور والشخصية المسندة إليه، من حيث الصوت والحركة والانفعالات والإلقاء ...الخ، وكل ما يساهم في جعل الممثل يترجم أفكار المؤلف عن طريق الاستعانة بالطاقات الكامنة في ذات الممثل، خاصة وأن "هيجل" يعتبر الفن نتاجا للروح، أو العالم الداخلي، والأمر نفسه ينطبق على فن الممثل وادائه الركحي.

يؤكد "هيجل" على المخيلة في عمل الممثل، إذ يعتبرها أهم مادة يستعين بها الممثل في أدائه للدور، حيث يرى أن المخيلة ملكة فنية تساعده على فهم الدور ودراسته، ويشترط ان تكون هذه المخيلة خلاقة قادرة على جعل الممثل يعي ذاته بواسطة المخيلة ومختلف العناصر الحسية، فالنشاط الفني حسب هيجل، يرتكز على مضامين حسية ممثلة تمثيلا حسيا.[2]

إن الخيال الخلاق عند الممثل لا ينجم إلا عن طريق العودة إلى الحياة، بكل ما فيها من سلوكات وتصرفات ومشاعر وأحاسيس وقضايا وأحداث ووقائع تصادفه في هذه الحياة، وكل الاهتمامات الإنسانية على حد السواء، مستعينا في ذلك بالملاحظة والتفكير ودراسة الأشياء، أي أنه لابد أن يكون قدر رأي الكثير، وسمع الكثير، لأن كل الأشياء التي يدركها الممثل مفيدة في اكتسابه لمخيلة خلاقة، شريطة أن يرافق هذه الأشياء المدركة بالتفكير والإحساس، بكل ما يصدر عن المخيلة.[3] ويستعين بها ثناء عمله الفني وأدائه للدور، كونها تعتبر المادة الخام في إبداع الفنان بصفة عامة، وهذا ما ينطبق على الممثل وعمله الفني، فحسب هيجل : "الخيال الخلاق في الفن هو خيال روح عظيم ونفس عظيمة، خيال يعقل وينجب تمثيلات وأشكال، مسبغا على أعمق الاهتمامات الإنسانية، وأكثرها عمومية تعبيرا حسيا محددا واضحا".[4]

---

[1] رمضان بسيطاويسي، محمد غانم، مرجع سابق، ص 465.

[2] علي أبو الحكم، في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 67.

[3] هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 441-442.

[4] علي أبو الحكم، في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 68.

يمكن القول إن الخيال عند "هيجل" يعتبر من أهم الوسائل في الإنتاج الفني للممثل، حيث يلعب دورا هاما في دراسة الواقع والحياة الإنسانية من جهة، واكتساب رصيد من الأشياء المدركة التي يستعين بها ويعود إليها في ذاكرته أثناء أدائه للدور من جهة أخرى، زيادة على ذلك فالخيال مفيد في تولد الإلهام للفنان، بصفة عامة والممثل بصفة خاصة.

كما يرى أن الإلهام من أهم الخصال التي لابد أن يتميز بها الفنان في عمله، الأمر نفسه ينطبق على الممثل وعمله الإبداعي، حيث يصدر مما يدركه خياله، وفي هذا يقول هيجل: "الإلهام الحقيقي هو ذاك الذي يتولد عن مضمون معين، بعقلية التخيل ليعطي عنه تعبيرا فنيا".[1]ومنه فإن الخيال هو المصدر الرئيسي لتولد الإلهام لدى الممثل، وبهذا سيكون كلاهما دعامة لهذا الأخير في العملية التمثيلية، وأدائه على خشبة المسرح.

ولا يقتصر العمل الفني عند "هيجل" على الإلهام والأشياء المدركة من الخيال فحسب، بل لابد من خصال أخرى بما فيها "الذكاء والموهبة العبقرية"، هذه المواصفات لابد أن يتميز بها الممثل، ويتحلى بها أثناء أدائه للدور على المسرح.

ويركز "هيجل" على الذكاء أيضا حيث يرى أن هذه الخاصية لابد أن تتوفر لدى كل الفنانين، بما فيهم الممثل، ذلك لأن الذكاء يلعب دورا هاما في عمله، إذ يساعده في ادائه للدور والتعامل مع أدواته في التعبير والإبداع الفني، وتحقيق ذلك الانسجام والتوافق بين عمله وذاتيته الداخلية بما فيها من أحاسيس وانفعالات، إضافة إلى دوره الحساس في دراسة الأشياء وتقويمها، ويرى أن الخيال الخلاق والإلهام عنصران مهمان في تولد العبقرية والموهبة الفنية.[2]لذلك لابد أن تكون هذه الخصال حاضرة أيضا في عمل الممثل، وأن يتحلى بها هذا الأخير في العمل التمثيلي.

حملت فلسفة "هيجل" الفن والجمال رؤى فكرية وفنية وجمالية مهمة، وإذا كانت تشمل كل الفنون، فإن فن التمثيل قد استفاد منها هو الآخر، إذ تعتبر مرجعا مهما في البحث عن الأسس الفنية والجمالية لفن الممثل خاصة، والإبداع الفني عامة، ولأن هذه الفلسفة كانت أكثر عمقا مما نتصوره، فقد استقطب إلهام المبدعين والمنظرين للمسرح الحديث، باعتبارها من المصادر الهامة التي يمكن الاعتراف من معينها الفكري الهام، بغية فهم ظاهرة الفن من جهة وإرساء قواعدهم ومناهجهم المسرحية، وأساليبهم في إعداد الممثل من جهة أخرى.

[1] هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، المرجع السابق، ص 448.

[2] علي أبو الحكم، الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 68.

المبحث الثاني :التكوين المختبري للممثل في المسرح الحديث

توصلنا من خلال محطتنا السابقة إلى أن فن التمثيل من أعرق الفنون وأقدمها بين سائر الفنون التي عرفتها الإنسانية، ذلك الفن الذي انطلق بشكل غريزي في الإنسان، يهدف من خلاله إلى محاكاة الطبيعة والتعبير عما يخالجه أو ما يطلبه، حيث تطور مع مرور الزمن نتيجة لتطور المبادئ والنظريات التي جعلت عمل الممثل أكثر سموا ونظامية مما كان عليه في السابق.

إن ما ميز مسرح القرن العشرين، هو ذلك الزخم الهائل من النظريات والقواعد المتعددة ، التي أسسها رواد عمالقة المسرح الأوروبي، من أمثال: ستانسلافسكي، ومايرهولد، وجروتوفسكي، وبيتر بروك، ويوجينيو ر ... وغيرهم، حيث جعلوا فن الممثل يخضع لمنهجية خاصة عن طريق مجموعة من التقنيات والأساليب التعليمية التي من شأنها أن تصقل مواهب الممثل، وتنمي مهاراته، ومنه فإن هذه المناهج لا تزال إلى يومنا هذا أساسية في إعداد العروض المسرحية، كونها قد إستندت إلى مرجعية علمية وفلسفية وفنية وجمالية، مرفقة بتجارب وأبحاث في شتى مجالات الحـ ياة الإنسانية، ولذلك فإن هذه النظريات كانت نتاجا لتجارب طويلة من طرف هؤلاء المنظرين الذين أسسوا نظرياتهم وتجاربهم، وانشغالاتهم العملية الركحية في مختبراتهم، وقد كُتب لها النجاح كونها كانت مفيدة في صقل مواهب الممثل، وتفجير طاقاته وتنمية مهاراته.[1]

ولأن كلا من هؤلاء المنظرين له منهجه الخاص، فاختلاف مبادئ ونظريات فن الممثل في تكوينه بين المناهج أمر بديهي، ذلك لأن السبب يعود ربما إلى المدارس والاتجاهات المسرحية في العصر الحديث، التي اختلفت وتنوعت حسب خصوصية كل مدرسة، ومنه يمكن القول أن تلك المناهج والأساليب رغم اختلافها، تمثل اليوم مصادر أساسية لتكوين الممثل. ولذلك فإن كل من يود تعلم فن التمثيل، أو إدارة فرقة مسرحية أو تكوينها في ورشة عملية، لابد له أن يستند إلى تلك الأساليب والمناهج والتقنيات، التي لا يمكن لكل باحث في المسرح الأوروبي الحديث الاستغناء عنها، ذلك لأن أصحابها اعتبروا الممثل جوهر العملية الإبداعية، حيث وضعوا جل اهتماماتهم على أدائه الركحي، ويعتبر ستانسلافسكي 1863-1938 من رواد الحركة الفنية، التي عنيت بتربية الممثل المسرحي وفق منهج اصطلح عليه بالتقنية النفسية.

[1] عبد المولى، محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مرجع سابق، ص 13.

يحظى "ستانسلافسكي" باهتمام كبير من طرف المخرجين والمهتمين بإعداد الممثل، نظرا لأسلوبه الناضج والكامل في إعداد الممثل، إلى درجة أن العديد من المخرجين والمعلمين لفن التمثيل لم يسلموا من التأثر به في أساليبهم في تكوين الممثل، وإخراج العروض المسرحية.

كان هذا المنهج مهما في تدريب الممثل على الأداء الواقعي، عن طريق الاعتماد على الصدق وتبني الشخصية بمختلف أفكارها وسلوكاتها، بإيمان ووعي مستعينا في ذلك بجملة من الوسائل والأدوات التي تمكنه من الاستفادة من مشاعره وأحاسيسه، وكل طاقاته الداخلية المخزنة، وما ذلك إلا بهدف معايشة الدور، وعرضه بصورة أقرب من الواقع والحقيقة، ولهذا سمي هذا المنهج لواقعية النفسية، الذي يلعب دورا هاما في تنظيم عمل الممثل مع عالمه الباطني، وطاقاته النفسية والذهنية، والدور الذي سيؤديه، وكيفية تجسيده على خشبة المسرح.[1]

ينقسم منهج "ستانسلافسكي" إلى جزأين مهمين، مركزا في ذلك على الحالة النفسية والفيزيولوجية للممثل، وكيفية استثمار ذلك في تقمص الشخصية المسرحية وأداء الدور، ومنه فإن مختلف القواعد والمبادئ التي ينتهجها ستانسلافسكي في إعداد الممثل لأداء دوره، هي ما تشكل ما يدعوه بالتقنية النفسية في منهجه، وهذا ما يؤكد عليه حيث يقول: "ينقسم منهجي إلى جزأين رئيسيين:

1. عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه.
2. عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص الدور.

يعتبر العمل الباطني فيما يخص نفسه الطريقة التي يستعين بها الممثل في استحضار مشاعره وأحاسيسه وطاقته الذهنية الخلاقة، والعمل الظاهري يخص حضوره الجسدي والصوتي أثناء أدائه للدور، وإحداث ذلك التوافق بين تلك الحالة الذهنية والنفسية الخلاقة، وجسده المعبر في الوقت ذاته، أما بالنسبة لعمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص الدور، فيقصد به دراسة الدور وأحداث المسرحية والشخصية الدرامية، بكل مواقفها وأحاسيسها وعواطفها، والبحث عنها في عالمه الباطني بكل ما يحمله من حالات نفسية وانفعالات، بغية اظهارها وانعكاسها على حالته الفيزيولوجية، أثناء أدائه للدور، وهذا ما يحقق معايشة صادقة للدور المسرحي يقول "اريك بنتلي": "منهج "ستانسلافسكي" هو محاولة لتطبيق قوانين معينة في الأداء، بفرض تحريك قدرات الممثل اللاشعورية

[1] اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح الثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 225.

للتعبير العملي، ويدعي "ستانسلافسكي" أن هذه القوانين المحددة تحديدا وافيا، ينبغي أن تدرس وتمارس بمساعدة التقنية النفسية"[1].

يتطلب منهج "ستانسلافسكي" دراسة معمقة، وفهما ناضجا مع ارفاقه بالممارسة العلمية التي يشتغل فيها الممثل على استعمال طاقاته الروحية اللاشعورية، وتوظفها أثناء أدائه للدور، وهذه التقنية في اعداد الممثل ترتكز على جملة من العناصر والمقومات الهامة في التدريب، والتمرن على الدور، منها التعلق بالحالة الذهنية للمثل، ومنها ما له صلة بحالته الفيزيولوجية، وهذه العناصر والمقومات هي ما تشكل جوهر المنهج المشهور لدى "قسطنطين ستانسلافسكي".

تتمثل عناصر منهج التقنية النفسية في لو السحرية والظروف المعطاة، الخيال، تركيز الانتباه وفهم النص ودراسة الدور الذاكرة الانفعالية، الايمان والاحساس لصدق، مرونة الصوت واسترخاء العضلات، والوحدات والأهداف، إضافة إلى العديد من النصائح والتوجيهات التي نصح الممثلين بضرورة اتقانها، والتمرن عليها، كونها مفيدة في أداء الممثل لدوره وتقمصه للشخصية، وكل هذه العناصر، كانت جوهر منهج التقنية النفسية لدى "ستانسلافسكي".

يرى "ستانسلافسكي" أن كلمة لو السحرية والظروف المعطاة عنصران متكاملان فيما بينهما، حيث أن كلمة لو هي ما تحرك مخيلة الممثل، أما الظروف المعطاة فهي ما تدعمها لتحقيق عنصر الاثارة الداخلي، وهذا ما يؤكد عليه "ستانسلافسكي" في كتابه اعداد الممثل، حيث يقول: "إن كلمة لو تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة لو نفسها، فهما معا بالاشتراك والانفصال يساعدان على خلق عنصر الاثارة الداخلي"[2].

كما يعتبر الخيال عنصرا آخر من العناصر التقنية النفسية، الذي يعتبره "ستانسلافسكي" من اهم الوسائل في عملية الخلق والابداع الفني، حيث يلعب دورا هاما في عملية تصوير أفكار المؤلف على المسرح، إيمانا منه بأن طبيعة الفن تقتضي الخيال الروائي الخاص بنص المؤلف إلى مسرحية حقيقية على خشبة المسرح، وهذا ما يؤكد أن الخيال يعتبر عنصرا فعالا في عمل الممثل، شأنه شأن بقية الفنون التي تلعب فيه المخيلة دورا هاما في الخلق والابداع[3]، ولأن خيال الممثل غني بالأفكار والأشياء التي تدعمه في أدائه للدور وتقمص الشخصية، فهو بذلك

---

[1] المرجع نفسه، ص 228.

[2] ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر محمد زكي عشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص63.

[3] اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، مرجع سابق، ص 232.

عنصر آخر مكمل لعنصر لو السحرية والظروف المعطاة، أي أن الخيال هو الآخر يساهم في خلق الفعل المسرحي، زيادة على ذلك فهو يساعد الممثل على فهم الدور ودراسته، يقول "ستانسلافسكي":

"إن خير صديق للممثل هو خياله بما فيه من لو السحرية والظروف المعطاة، إن عمله لا يضيف فقط ما تركه الكتاب والمخرجون، بل يمنح الحياة لكل ما فعلوه، لذا على الممثل أن يمتلك خيالا حيا قويا ينبغي أن يستخدمه في كل لحظة من حياته وعمله على خشبة المسرح، سواء في دراسته للدور أو في أدائه له"[1].

إذن لابد أن يمتلك الممثل خيالا خلاقا يمكنه من تجسيد أحلامه ومشاعره وانفعالاته الخلاقة، هذه المخيلة التي يعتبرها "ستانسلافسكي" بمثابة الصورة البصرية للعالم الباطني لدى الممثل.

ولكي يحسن الممثل استخدام العناصر السابقة يشترط "ستانسلافسكي" توفر عنصر آخر في عمله، وهو تركيز الانتباه، حيث يرى أن هذا العنصر مهم جدا للمثل في أدائه للدور، وتقمص الشخصية وهو بذلك من الخصال التي لابد أن يتحلى بها الممثل في حياته، وفي عمله على خشبة المسرح، خاصة وأنه بمساعدة العناصر الأخرى في التقنية النفسية سيتمكن الممثل من الوصول إلى أداء مقنع للدور، حيث أن تركيز الانتباه يتطلب من الممثل العودة إلى عالمه الباطني وبذلك يستطيع أن يجد كل ما يريده من القوى الخلاقة، كما أنه مفيد في سيطرة على أفكاره وأفعاله الجسدية والصوتية، وهذه العملية تحتاج تركيزا محكما وهدوء كاملا وامتلاكا للذات، والبعد عن التوتر والقلق والاضطراب العصبي والجسدي[2]. لذلك لا بد على الممثل أن يركز انتباهه على ما يقع في عالمه الباطني وما يحيط به في العالم الخارجي.

إن الانتباه عند الممثل حسب "ستانسلافسكي" نمطين هما: انتباه داخلي حول كل ما يخالج الممثل من أحاسيس ومشاعر، وما يختزنه في عالمه الباطني، وهناك انتباه خارجي حول كل ما يحيط به من مناظر وديكور وعلاقاته بالشخصيات الأخرى...ولذلك يقترح "ستانسلافسكي" على الممثل تعلم فن التركيز، في نظرية دائرة الانتباه أو ما تسمى بمحيطات التركيز، ويصفها "ستانسلافسكي" بالعزلة وسط الجمهور، كونها تجنبه ذلك التوتر والتشويش على أفكاره، وكل هذا بغية تحقيق عنصر الانتباه الموجه إلى كل ما يحيط بالممثل، وما يجول في عالمه الداخلي، من ذكريات حياتية بكل ما تخزنه من مشاعر وانفعالات، وهذا ما جعله يقترح محيطات التركيز الثلاثة المتمثلة في محيط تركيز صغير، والمتوسط والبعيد، حسب طبيعة الدور والحالة الذهنية والشعورية، والشخصية التي

[1] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص77.

[2] نفسه، ص 77.

يسعى الممثل إلى تمثيلها، وما ذلك إلا بغية الوصول إلى الحالة المزاجية للشخصية، وعرضها للمشاهد بصورة واقعية[1].

بعد أن يصل الممثل إلى دراسة كل الأشياء المحيطة به وتعلم كيفية التعامل مع طاقاته التخيلية والذهنية في عالمه الداخلي، لا بد أن يعود إلى أهم مادة في عمله الابداعي وهذه المادة الخلاقة هي ما يدعوها "ستانسلافسكي" لذاكرة الانفعالية أو العاطفية، التي يراها بمثابة: "المنبع والمعين للممثل، لأنها تجعله ينبش من جديد كل المشاعر التي انتابته وبعث المشاعر التي خالجته، لأن الانسان ينفعل عندما يتذكر حادثة معينة مرت في حياته"[2].

لذلك لابد على الممثل أن يستعين بكل ما اختزنه في ذاكرته من تجارب وانفعالات وعواطف ومواقف، لأن تلك المواقف التي يمر بها الانسان في حياته العادية، تبقى مخزنة في الذاكرة، وهذا ما يجعلها مادة خلاقة في عمله، حيث سيعود إلى استقطاب ما سيحتاجه منها في تقمصه للشخصية وأدائه للدور، وهذا ما يقود الممثل إلى عنصر آخر من عناصر التقنية النفسية، المتمثل في الصدق في أدائه وعمله الفني بشكل عام.

إن استخدام مختلف الطاقات الداخلية للممثل بما فيها الذهنية والنفسية وكل ما تحتويه من عواطف وأحاسيس وانفعالات، لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها في أداء الممثل لدوره، إلا إذ توفر عنصر آخر، هو الشعور بالحقيقة والايمان بها، أو ما يسمى بالصدق الفني في المشاعر والأفعال والسلوكات التي تصدر من الممثل، وهذا الصدق والايمان بالحقيقة لا يمكنه التحقق إلا عن طريق بعث الحياة في جميع الظروف والانفعال المتخيل، وما يخرج من عالمه الباطني فبعد استلهام كل تلك العواطف والمشاعر، لابد عليه أن يحس بإيمان ووعي بصدقها، وهو ما يدعوه "ستانسلافسكي" بالتبرير للدور[3]، أي أن الممثل يقنع نفسه ومن ثم جمهوره بأن تلك المشاعر والانفعالات واقعية وحقيقية، وهذا ما يؤدي بالممثل إلى الاندماج مع الشخصية، وتحقيق عنصر الإيهام للمتلقي، وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي: " أن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا، من أفعال أو أقوال، تصدر منا أو من زملائنا،.... إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولزملائه وللجمهور".

لذلك فالصدق الفني هو شرط أساسي وعنصر مكمل للعناصر السابقة في خلق الحياة على المسرح غير أن ذلك يحتاج إلى جسد وصوت معبران عن ذلك في أدائه للدور.

---

[1] اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، م س، ص 236-237.

[2] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي، م س، ص 93.

[3] ينظر قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 143.

يركز "ستانسلافسكي" على مرونة الصوت واسترخاء العضلات، ولهذا ينصح على أن يحرص الممثل على الحصول على حالة من الاسترخاء الجسدي والصوتي، هذه النصيحة يجب أن تتحول في الواقع إلى عادة آلية منتظمة من عادات العقل الباطن، حيث أن الرقابة على عضلاتنا يجب أن تصبح جزءا من كياننا الجسماني[1]، وبهذا سيصبح جسد الممثل وصوته مطواعين للاستجابة إلى كل الانفعالات، وأدائها حركة وصوتا، ومنه سيكون الممثل دائما في أفضل حالاته الفيزيولوجية الجسدية منها والصوتية، لذلك على الممثل أن يراعي جسده ونبرات صوته، ويضعها في خدمة أهدافه في الدور والشخصية التي يجسدها، حيث لابد عليه أن يتعلم كيف يطور مهاراته العضلية والجسدية والصوتية، وهذا ما يبعد عنه التوتر العصبي والتشنج العضلي، حيث يجعله دائما في أفضل حالاته في عمله على أداء الدور على الركح[2]، ومنه لابد للممثل من حضور جسدي وصوتي بغية تجسد الحالة النفسية والفيزيولوجية للشخصية المسرحية بالشكل السليم.

"إن تقسيم الدور إلى أجزاء حسب رأي "ستانسلافسكي" ضروري ليس فقط لأنه يساعد على تحليله ودراسته، بل لأنه كل جزء يشتمل على مشكلة إبداعية خاصة به"[3]، ومنه ينصح "ستانسلافسكي" بضرورة تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف، هذه العملية التي تكون في بداية مرحلة التمرن على الشخصية وأداء الدور، مما يجعلها هي الأخرى من أهم العناصر التي ينصح "ستانسلافسكي" ممثليه بأن يتحلوا بها.

ولم يقتصر تكوين الممثل وإعداده في العصر الحديث على التقنية النفسية، بل توالت العديد من المدارس والمناهج التعليمية لفن الممثل بعد ستانسلافسكي، حيث أن بعض المدارس قد خالفته في مسار إعداد الممثل، ومثال على ذلك هو "فيسفولد مايرهولد" الذي خصص هو الآخر منهجا تعليميا لفن الممثل، اصطلح عليه بمنهج البيوميكانيكا.

[1] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 104.

[2] ستانسلافسكي، أعداد الممثل، م س، ص 122.

[3] اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، م س، ص 242.

فيسفولد مايرهولد 1873- 1940 من المعلمين والمنظرين لفن الممثل، نظرا لأفكاره ونظرياته المسرحية وأسلوبه الخاص في إعداد الممثل، الذي امتد تأثيره على العديد من المناهج المسرحية المعاصرة التي اهتمت به في تكوين الممثل وصقل مواهبه، مما جعله "مايرهولد" من الأعلام المسرحية التي لا يمكن تجاوزها في المسرح الحديث.

اشتهر "مايرهولد" بحبه للمسرح وولعه بفن التمثيل، هذا الفن الذي أخذ أكبر قدر في أبحاثه وتجاربه، كما التحق بمدرسة التمثيل التابعة للأستاذ " فلاديمير نيميرو فيتش دانشينكو "[1] ولأنه ممن حملوا على عاتقهم عناء البحث عن أساليب فن التمثيل قد وضع جل تجاربه وأبحاثه في خدمة الممثل، الذي اعتبره جوهر العمل المسرحي، ومنه كان هو الآخر من منظري ومعلمي فن التمثيل، حيث أسس نظريته البيوميكانيكا، فماذا يقصد "مايرهولد" با البيوميكانيك؟ وما دورها في تكوين الممثل؟ !.

"بنى مايرهولد منهجه لتدريب الممثل والذي أطلق عليه اسم البيوميكانيك باستخدام كل خبرته المسرحية الواسعة في انتقاء وابتكار تمارين خاصة على أساس تعدد المصادر الأكثر ديناميكية وهي: السيرك، الجيمناستيك، تدريبات الجيش، المسرح الصيني، ومسرح الكابوكي الياباني ...الخ".[2]

تكمن أهمية منهج البيوميكانيك في تكوين الممثل على أهم مبادئ الحركة، هذا المنهج الذي يسير على اتجاه معاكس لمنهج "ستانسلافسكي" في إعداد الممثل لأداء دوره، فإن كان "ستانسلافسكي" قد اهتم بإعداد الممثل عن طريق التقنية النفسية، وأن مسار أدائه ينطلق من عالمه الباطني لينعكس على مظهره الخارجي، فمنهج "مايرهولد" يخالفه تماما في هذا المسار، حيث أن اختلافه عن منهج "ستانسلافسكي" هو ما يوضح طريقة أداء الممثل المايرهولدي، الذي ينصحه بأن يبدأ بالحركة أولا، ثم الفكرة ثانيا، والكلمة ثالثا، وبكل بساطة أنه أسلوب يسير من الخارج إلى الداخل، عكس منهج "ستانسلافسكي".

يرتكز منهج البيوميكانيك على تلك الآلية الحيوية للممثل، التي تجعل من جسده مصدرا للأفكار من جهة، وعنصرا مهما في التعبير والأداء التمثيلي من جهة أخرى، ومنه اعتبر "مايرهولد" أن أهم شيء في تكوين الممثل وإعداده هو تدريبه على الحركة الجسدية وإيقاعها وكيفية استثمارها في استقطاب الأفكار والمشاعر على

---

[1] فلاديمير نيميرو فيتش دانشينكو 1943/1858، مخرج وكاتب مسرحي ومعلم سوفياتي شارك ستانسلافسكي في تأسيس مسرح الفن بموسكو عام 1897 وقد دعم ستانسلافسكي في أعماله بتزويد فرقته بالكتابات المسرحية سواء كانت من تأليفه أو من تأليف غيره واشترك مع ستانسلافسكي في أعماله بتزويد فرقته بالكتابات المسرحية سواء كانت من تأليفه أو من تأليف غيره واشترك مع ستانسلافسكي في تكوين فرقة مسرحية كان مايرهولد أحد الممثلين الذين ينتمون إليها حيث تتلمذ على يد دامشيكو وستانسلافسكي. للمزيد أنظر " شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 115-116.

[2] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، مطبعة السفير، الأردن، ط1، 2009، ص 81-82.

الركح،[1] وهكذا كان الأسلوب محاولة للتمرد على منهج ستانسلافسكي ومخالفته في العديد من المبادئ، والتي منها مسار أداء الممثل من الخارج إلى الداخل، عكس ما هو الحال عليه عند معلمه "ستانسلافسكي".

بنى "مايرهولد" طريقته –البيوميكانيك– في تدريب الممثل، استناد إلى نظرية "وليم جيمس" العالم الأمريكي الذي يرى أن الأفكار والمشاعر والكلمات تنبع من حركات انعكاسية، وهذا ما جعله يهتم بحركة الممثل التي تمثل قوة عظيمة وحافزا قويا للممثل في أداء دوره، ومنه فإن طريقة "مايرهولد" ما هي إلا جملة من التدريبات على الحركات الجسدية، والأكروباتية وألعاب السيرك والحركات البهلوانية والبالية، وشرحا مفصلا حول التركيبة الجسدية للممثل،[2] والبحث عن كيفية الربط بين الحركات الجسدية والمشاعر والانفعالات الناجمة عنها، بحيث تصبح هذه الحركات والإشارات ... هي مصدر هذه الأفكار والأحاسيس، وردات فعل انفعالية، وهذا هو جوهر أسلوب إعداد الممثل عند "مايرهولد".

يحذوا "مايرهولد" حذو كيرج[3] في نظرته للممثل على أنه دمية متحركة، وما ذلك إلا بغية توضيح ذلك الفرق بين أداء الممثل الذي يريد إثارة العواطف، والممثل الذي يشبه الدمية، فهو يرى أن الممثل الذي لا يقدم شخصية ويتعاطف معها ويؤديها بنفس الطريقة، يمكن أن يتلاشى أو يزول وسيفقد قيمته كممثل مبدع.[4]

ومنه يمكن القول أن "مايرهولد" يرى أداء الممثل الذي يرتكز على الحركة كمبدأ أولي في عمله أكثر جاذبية من الممثل الذي يريد إثارة العواطف بأدائه الواقعي المرتكز على الأحاسيس والمشاعر النابعة من عالمه الداخلي عند "ستانسلافسكي".

---

[1] مرجع نفسه، ص 100.

[2] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص 140.

[3] إدوارد جوردن كيرج: من المخرجين العظام الذين ثاروا على التقاليد المسرحية الغربية وسعى إلى تجديد المسرح شأنه شأن أعلام المسرح الأوروبي الآخرين وهذا ما يبدو واضحا في كتابه: "في الفن المسرحي" الذي أوضح فيه العديد من أفكاره ونظرياته وتجاربه وبهذا كان هو الآخر أحد أعلام المسرحية العالمية التي ذاع صيتها في العديد من بقاع العالم بين المخرجين والمثقفين والمهتمين بمجال الفن المسرحي كما أصبحت نظرياته في فن الإخراج وفن الممثل والسينوغرافيا تدرس في العديد من الكليات والمعاهد الخاصة بالفنون الدرامية وادوارد جوردن كيرج من مواليد 16 يناير 1872 بإنجلترا نشأ في أسرة مثقفة كانت أمه من كبار الممثلات والممثلين الإنجليز في تلك الفترة، حيث كان يرافقها باستمرار في رحلاتها الفنية الأمر الذي ساهم بشكل فعال في تكوينه الفني والثقافي مما جعله يشاهد العديد من العروض المسرحية، ويطلع على مكوناتها الفنية ومبادئ الفن المسرحي عن كثب أما نظرته حول فن الممثل فهو يعتبره بمثابة الدمية الخاضعة لسلطة المخرج ثائرا بذلك على المسرح الواقعي والطبيعي في تلك الفترة واهتم بالماريونات والأقنعة في أعماله بل وتواصل تأثيره إلى رواد المسرح الغربي خاصة فيسفولد مايرهولد، أنظر: جميل الحمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1431هـ/2010م، ص 106-110).

[4] كاترين بيلزايتون، مسرح مايرهولد، ترجمة: فايز قزق، مراجعة وتقديم نديم معلا، المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 1997، ص 96.

ولكي يتمكن الممثل من أداء دوره وفق ما يقتضيه أسلوب "مايرهولد" ومنهجه في إعداد الممثل، فقد وضع هذا الأخير العديد من الشروط والتمارين التي نصح الممثلين على ضرورة الالتزام بها في التدريبات في معلمه المسرحي، وهذه الخصائص هي ما تشكل جوهر منهجه، الذي كان يهدف من خلاله إلى تكوين الممثل على تلك الآلية الحيوية والحركات الجسدية المعبرة، والليونة المطواعة لجسد الممثل، ولذلك وضع العديد من المبادئ التي لابد للممثل أن يستند إليها في التمرن على دوره، وفق منهج "مايرهولد".

يرى مايرهولد أنه يستوجب على الممثل أن يراعي حركاته الجسدية المعبرة ويجعلها هي ذلك الدافع والحافز الذي تنبع منه الأحاسيس والانفعالات، ولذلك ينصح بضرورة التمرن عليها بشكل جيد، حيث أن فن التمثيل بالنسبة إليه يكمن في قدرة الممثل على إستغلال الوسائل التعبيرية لجسده بالشكل السليم، وهذا ما يؤكد عليه حيث يقول: " إن كل الحالات النفسية تتحدد عبر عمليات فيزيولوجية معينة، وعند الوصول لمعرفة طبيعة الحالة الجسمانية، يتمكن الممثل من بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الإحساس بالإثارة".[1]

يركز "مايرهولد" في تكوين الممثل على أن يكون هذا الأخير ذا بنية جسدية سليمة ولائقة بشكل يجعله يتسم بتلك الرشاقة والمرونة، أشبه بممثلي الكوميديا المرتجلة، الذين كانوا يتسمون بالرشاقة الجسدية في عروضهم الارتجالية، ذلك لأن هذه الرشاقة الجسدية هي ما تسهل الأمور أمام الممثل، وتمكنه من التعامل مع مختلف الأدوار والمواقف الدرامية، بكل بساطة تساعده على تخطي الصعاب التي تواجهه في أدائه الدور.[2]

ينصح "مايرهولد" ممثليه بضرورة التمرن على مختلف الألعاب الر ضية، كالملاكمة والمبارزة والرقص والحركات البهلوانية وألعاب السيرك، هذه الألعاب التي من شأنها أن تجعل الممثل أكثر تحررا، وتكسبه رشاقة وليونة مطوعة، إذ تبدو بالنسبة إليه مفيدة في منهجه البيوميكانيكا.[3]وهي في الأصل برامج مختبرية في التدريب، تهتم بتكوين الممثل من الناحية الجسدية، وتدريبه على شتى أنواع الرقصات والألعاب، التي يعتبرها ما "مايرهولد" أهم مادة يستعين بها الممثل في دائه للدور.

[1] فاضل الجاف، فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، مرجع سابق، ص 115.

[2] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 88.

[3] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 141.

إذا كانت الحركات هي أهم عنصر في منهج "مايرهولد"، فإن البانتومايم يعتبر من أهم الأساليب التمثيلية التي نصح بها تلامذته من الممثلين والممثلات على ضرورة التمرن عليها وإتقانها واعتبر أن جوهر المسرح بالنسبة إليه، هو البانتومايم حيث أنه يبعث في المتلقي التشويق بمهارة الحركات.[1]

طالب "مايرهولد" من ممثليه أداء العديد من الأدوار وهذا ليس بسبب ندرة الممثلين، بل بهدف اكتسابهم ل التغيير والتحويل من شخصية إلى أخرى، ما يقتضيه مبدأ التحول، وهكذا يرى الجمهور ما يتمتع به هؤلاء الممثلين من مهارة، وقدرة فائقة في التغيير في تمثيل العديد من الشخصيات.[2]

كان "مايرهولد" يحبذ ذلك الأداء البارد والخالي من أي انفعال أو أحاسيس، واعتبر بأن ذلك الأداء المشحون بالعواطف، أداء مرضي. يقول "مايرهولد": "دع الممثل الجديد يعبر عن قمة التراجيديا، كما عبر عنها في الأم السيدة العذراء، بسكون خارجي تام، إلى حد البرود تقريبا، دون صراخ أو دموع أو صوت متهدج مرتعش ولكن بعمق".[3] ولهذا نجده يؤكد دائما على ضرورة ابتعاد الممثل عن ذلك الأداء الانفعالي على الركح.

يتلخص هدف "مايرهولد" من البيوميكانيكا فيما أسماه بممثل المستقبل، أو الممثل الجديد إيمانا منه بأن الناس ككل بإمكانهم أن يعبروا عن أفكارهم ومشاعرهم عن طريق الحركة والإشارة، دون اللجوء إلى الكلمات، وعلى كل يمكن اعتبار منهج البيوميكانيك مفيدا جدا للممثل في صقل مهاراته الحركية، وتفجير قدراته وطاقاته الجسدية الهائلة، فكان من "مايرهولد" إلا أن وضع تجاربه ونظرياته هذه، مستعينا بأسلوب مسرح الكابوني[4] الياباني والمسرح الشرقي الذي كان مفيدا جدا في منهجه، الذي يعتبر من أنضج المناهج المعاصرة في تدريب الممثل، حيث يتطلب ممثلا ناضجا وجاهزا جسديا وثقافيا وفنيا، بغية استخدام قواعده ومبادئه في العمل المسرحي إلى درجة أنه كان دائما يشترط توفر الجسد المرن، والقوي للممثل، لكي يسمح له بالوقوف

---

[1] فاضل الجاف، فيزياء الجسد، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، مرجع سابق، ص 121.

[2] كاترين بليزايتون، مرجع سابق، ص 99.

[3] كاترين بليزايتون، مرجع سابق، ص 95.

[4] الكابوني: شكل من أشكال المسرح الياباني وهو نوع شعبي في المسرح المسمى النوNO ويستمد منه الكثير من مواضيعه وتقاليده في شكل معدل مثلما هو حال مسرح مايرهولد وتستمد مسرحيات الكابوني الياباني موضوعاتها من الأساطير والخرافات الشعبية وأحيانا من الملاحم والأحداث التاريخية ولا يزال مسرح كابوني الياباني يمثل مادة لمنظري ومخرجي المسرح الغربي في إرساء قواعد ومبادئ الفن المسرحي تمثيلا وإخراجا، ينظر: وليد البكري، أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د.ط، 2003، ص 275.

على الركح، وهذا ما يؤكد عليه في محاضراته، حيث يقول: "ليس من حقكم الوقوف على خشبة المسرح إذا لم يتوفر لديكم أيدي وأرجل قوية".[1] وهو بذلك يؤكد على أهمية المرونة الجسدية في عمل الممثل في مسرحه.

يعدجروتوفسكي 1933- 1999 أحد أشهر المخرجين لأنه صاحب أحدث وأهم منهج في التمثيل المسرحي بعد "ستانسلافسكي" وذلك لما اتسم به مختبره المسرحي، من حيث خصوصية المسرح من جهة، وفن الممثل من جهة أخرى، فلم يحدث أن استطاع مخرج منذ "ستانسلافسكي" أن يبحث بهذا العمق ونظرة وتركيز كبيرين في طبيعة فن التمثيل بكل خصائصه ومعانيه يقول جروتوفسكي: "نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من بين مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميعا لعدة تخصصات فنية".[2]

إن المسرح الجديد في نظر "جروتوفسكي" يرفض تأثير المعطيات الخارجية بل ينظر إلى الممثل نظرة سامية قائمة على التقديس، فالممثل في المسرح الفقير يعوض كل ضعف سينوغرافي عن طريق توظيف كل القدرات الصوتية الحركية، لأن "جروتوفسكي" كان رافضا في الأصل للمسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة[3]، فانطلق تحديده لماهية المسرح الفقير من حيث حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح مثل النص، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والملابس إلى غير ذلك من عناصر العرض، حيث لا يبقى إلا عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما، فقد طالب بالطابع الاحتفالي في العرض فالعرض عنده لا يعسى إلى إيصال مضمون منطقي قدر توصيل مجموعة من الشحنات الانفعالية مبتغيا في ذلك خلق الحيوية في المسرح من خلال التعامل مع المتفرج والممثل كثنائي مرتبط.

يبدو أن "جروتوفسكي" قد جعل جل اهتمامه في وضع مبدأ يرتكز عليه في عمله المسرحي وهي العلاقة القوية التي يجب تحقيقها بين الممثل والمتلقي.

يقول جروتوفسكي: "لقد تربيت على مدرسة "ستانسلافسكي"، وتعلمت من دراسته المتعمقة وتجديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل، وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة لي المثل الأعلى".[4]

---

[1] فيسفولدمايرهولد، محاضرات مايرهولد في الإخراج، 1918-1919، ترجمة: عن اللغة الروسية، د. مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1432هـ/2011م، ص 143.

[2] جيرزيجروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 8.

[3] ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 444.

[4] جيرزيجروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص 9.

وهنا يعترف "جروتوفسكي" بنفسه مدى اقتناعه بمدرسة "ستانسلافسكي" وكأنه يعتبرها المفتاح لجميع أبواب الإبداع، كما أنه قد درس جميع أساليب تدريب الممثل في كامل أوروبا وخارجها ويقر كذلك بأنه قد استفاد من تدريبات بعض المخرجين أمثال "دالين" وبحوث "ديلزرتي" المستفيضة من ردود الأفعال الانبساطية والانطوائية وبعض نظريات "فاختانخوف"، كما اعتمد كذلك على الحركات الآلية الحيوية التي طبقها مايرهولد على ممثليه "لم ينحصر تأثر "جروتوفسكي" فقط "بستانسلافسكي" بل امتد إلى تلميذه "فسفولد مايرهولد" وتشارك معه ثورته على المدرسة الطبيعية والواقعية التي ركزت على المظاهر السطحية للوجود الاجتماعي اليومي".[1]

والمنهج الذي اتبعه "جروتوفسكي" ليس فقط هو تجميع مختلف أساليب المخرجين في العصر الحديث بل هدفه هو التركيز في المعمل على إنضاج الممثل من خلال الوصول بالتوتر في أقصاه، وتخليص الممثل من تكرار نفس الأساليب التقليدية القديمة كالأداءات المستهلكة والمحفوظة كثيرا، لقد كان "جروتوفسكي" رافضا بطبيعته للمسرح الذي يكون ناقلا للحياة اليومية ويعتقد أن قدرة الممثل على تقليد السلوكات الاجتماعية أو التكلم بشكل عادي ليس هذا ما يشكل حرفية الممثل.

إن الممثل في نظر "جروتوفسكي" هو كائن مقدس تمثل ذلك في تضحية الممثل بنفسه من أجل إسعاد الآخرين، وبهذه التضحية الذاتية يصل الممثل إلى ما وراء الحدود المقبولة، فالتضحية حينما يكون الممثل وحده فوق خشبة المسرح عاريا من كل المؤثرات حينئذ يركز عل انسجام أدائه وتوازنه بين الحركة والصوت وفي هذه الحالة يصل "جروتوفسكي" إلى إيجاد الممثل القدير والخبير والمتمكن من مهمته كممثل.[2] ونفهم من هذه الفكرة أن "جروتوفسكي" يسعى في مسرحه لأجل تكوين ممثل يحب المسرح ويكون هدفه المسرح حتى الوصول إلى درجة القدسية فيهب الممثل من أجل خدمة الفن المسرحي.

كما يبدو أن "جروتوفسكي" يحاول اكتشاف عناصر جديد لفن المسرح تعتمد على تقنيات نفسية وجسدية للممثل، لأن الممثل بنظره إنسان عادي يعمل بجسده ويقوم بأداء الأدوار أمام الجمهور، كان يطلب من ممثليه تحاشي معاملة الحياة اليومية، وعدم الإكثار من الإشارات. لقد جعل من الممثل أداة مرنة حيث يمكنه التعبير من خلال ردود لأفعال روحية معينة، ضف إلى ذلك التضحية بكل المشاعر الداخلية المتفاعلة حيث يقابلها بالتعبير عنها في حركاته وإيماءاته التي تتدفق منه مكونة جملة من المعاني والدلالات المرئية المحسوسة، متخذا في ذلك سبيلا لإثارة نفسه وتجاوز أسرارها الذاتية هذا الأمر الذي يندرج تحت ما يسمى لتقنية الروحية.

---

[1] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 143.

[2] ينظر ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 445.

ويرى "جروتوفسكي" في المسرح الفقير أن الممثل لا يتعامل مع الشخصية عبر أبعادها التقليدية على طريقة "ستانسلافسكي" محللا إياها بموضوعية بل يقوم باستغلالها واستكشاف كل ما يختبئ خلف قناعه اليومي كإنسان حيث يريد في منهجه استقلالية فن الممثل مركزا على الجسد وعناصره المعبرة، كما يقرر "جروتوفسكي" لممثليه أثناء الارتجال العفوي على خشبة المسرح البدء من الدوافع النفسية الداخلية إلى التغيرات الجسدية الخارجية، وهنا تظهر لنا العلاقة بينه وبين منهج "ستانسلافسكي" في معايشة الدور بصدق.[1]

نادى "جروتوفسكي" بعدم بعث الأشكال الغامضة في العملية الإبداعية باحثا عن منهج يهدف إلى تحرير الممثل من إنجاز عمله بكل سهولة وعدم التكليف الذي يكون بدون فائدة بل في أحيان أخرى يزيد من ملل المتلقي يقول "جروتوفسكي": " إن الممثل باستخدامه البسيط لمختلف إيماءاته وإشاراته يستطيع أن يحول الأرض إلى بحر، كما يستطيع أن يقوم بتحويل أي طاولة إلى مكان الاعتراف في الكنيسة".[2]

ومن خلال ما سبق يظهر أن الممثل في نظر "جروتوفسكي" هو العنصر الرئيسي الوحيد المكون للعملية المسرحية، وباقي المؤثرات والديكور تعتبر عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها لذلك نجده يضع الممثل في مرتبة صانع الحدث الوحيد الذي يتجاوب مع المتلقي.

وفي مقام آخر يؤكد "جروتوفسكي" على أن "آرتو" لم يترك لنا منهجا بل أفكار وتأملات عميقة حيث يعتبرها أساسية لفن الممثل وأن تكون هذه الشروط موضع تحقيق مهني والتي تتلخص فيما يلي:

- تحفيز عملية البوح الذاتي التي تمتد إلى العقل الباطن.
- التمكن من توضيح هذه العملية وضبطها وتحويلها إلى إشارات تعين الاتصال المباشر والتفاعل مع محفزات العالم الخارجي.
- إزالة المقاومات والعوائق الطبيعية واليومية عن عملية الإبداع التي يسببها كيان المرء نفسه.

وقد وضع جروتوفسكي تدريبات عديدة ورسخ قواعدها في المعمل المسرحي لأصالتها وقدرتها على وضع حلول كثيرة لمشكلة حرفية الممثل، كما تشكل هذه التدريبات منهجا موضوعيا يستطيع من خلاله الممثل اكتساب مهارة خلاقة باستخدام خياله المبدع وخبراته الشخصية بين هذه التدريبات الجسدية ما يلي:

- إنشاء الركبتين إنشاء بسيطا لامسا باليدين القدمين ثم المشي بهذا الوضع.

---

[1] ينظر مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مرجع سابق، ص 93.

[2] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 145.

- مد الرجلين في حالة تصلب ومد الذراعين إلى الأمام ثم السير كأنما هناك خيوط وهمية تجذبك إلى الإمام من يديك.
- اتخاذ وضع القرفصاء ثم القفز إلى الأمام قفزات طويلة.[1]

كما لم يهمل أيضا تمارين الصوت حيث ولى قوة نقل الصوت عناية خاصة حيث لا يسمع المشاهد صوته بوضوح وحسب بل يظهر له صوت مجسم، ويجب أن يكون المشاهد محاطا بصوت الممثل من كل اتجاه، وقد وضع "جروتوفسكي" لذلك جهاز تضخيم الصوت، وتصدى جروتوفسكي لتقنية الإلقاء والتلفظ ولمسألة الوقت في الكلام: " إن قوة النبر الكلامي لا تقدر بثمن وأقوى المؤثرات الجمالية في العالم لا تستطيع أن تهز صالة المتفرجين مثلما يستطيعه الإلقاء بنبرة صحيحة".[2]

وفي الأخير يمكن القول أن "جروتوفسكي" كان فنانا ومعلما لمهنته في المسرح، وكان لأسلوبه في توجيه وإعداد الممثلين في مسرحه الفقير بصفة عامة أثر كبير، وقد لاقت فكرته نجاحا كبيرا كما شكلت اتجاها في المسرح المعاصر وأثرت نظريته في المخرج الإنجليزي "بيتربروك" وذلك باعترافاته في كتابة "المساحة الفارغة".

[1] جيرزيجروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص 26.

[2] مشهور مصطفى، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2006، ص 37.

بيتربروك 1925 اعتمد على البساطة والبديهية في مسرحه، حيث المسرح يجب أن يكون مسرحا لا محاضرة أو منشورا دعائيا، فلم يعد يحتمل تقديسا زائد للنص أو تراث بعينه لأن "بروك" مهتم بالمسرح الارتجالي العفوي الذي لا يراعي النص المكتوب بكل ما يحتويه، كما أن أساس فكرة "بروك" هي محاولة التجريب والتجديد المسرحي "إننا دائما نريد التغيير ويمكننا أن نرتفع من حضيض إمكانياتها إلى قيمتها أو حتى نصفها".[1]

ينظر "بروك" إلى المسرح على أنه فن شامل لا يتقيد بقوانين وشروط بل هناك دائما إمكانية البحث عن لغة خطاب مسرحية أخرى تعبر عن حقائق الطبيعة الإنسانية حيث ذلك لا يتم إلا بالمزج بين الأفكار والخلط بين الثقافات للحصول على عروض مسرحية غير ملتزمة بقوانين ثابتة تمتاز بالنقاء والحداثة.

على خلاف "جروتوفسكي" الذي يهتم بعنصرين أساسيين وهو الممثل والجمهور، يرى "بروك" أن العرض المسرحي لا يقوم إلا على ثلاث عناصر متكاملة وهي النص والممثل والمخرج غير أنه ينظر إلى الممثل نظرة إيجابية إنسانية فكان ينصت لأعضاء فرقته وينفذ اقتراحهم ويستفيد منهم وكان غالبا يمهد لهم التدريبات بتهيئتهم نفسيا لكي يخلق لهم جوا عاما يشرع فيه الممثلون بملء حرياتهم في عرض كل ما يمكنهم من أساليب أدائية مختلفة للمسرحية.[2]لقد كان هدف بروك من هذه العملية تشجيع الممثلين وتشجيع نفسه وأثناء هذا التمرين تتكون الأفكار وتبدأ بالظهور فيصبح هناك فيض هائل منها.

يرى "بروك" أن المسرح هو فضاء خالي يجب ملؤه فهو يعتبر حقل ومكان للصراع والجدل الذي يخلق نوعا من الإبداع والخلق الجمعي الحقيقي حيث هذا لا يتم إلا بتوافر عنصر التمثيل يقول "بروك": " عمل المسرح لا يحتاج إلا لشيء واحد فقط: إنه العنصر البشري، وهذا لا يعني أن ما تبقى ليس مهما وإنما يعني ليس له الأهمية الأولى"[3]، وعلى هذا الأساس نجد بيتر "بروك" قد وضع أساليب متعددة في تدريباته الممثلين، فالحدث في مسرح "بروك" يخلق حقيقة المعاني ولغرض الوصول إلى تلك المعاني يتم استخدام كما من الإشارات على شكل صور ذات نسيج موحد.

لقد اهتم "بروك" بتقنيات ديناميكية الحركة الجسدية كوسيلة تمهيدية لتحقيق التناسق الجماعي الأمر الذي جعله يطور العديد من التدريبات في إطار كونها امتدادات كامنة للذات الجسدية والعاطفية وتجسيد موضوعي

---

[1] صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، ص 15.

[2] بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في اكتشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991، ص 14.

[3] بيتر بروك، الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، تر: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، 2007، ص 17.

للوصول إلى الصلات المباشرة بين الممثل والمتلقي، يبدو أن القاعدة الأساسية التي ارتكز عليها "بروك" في مسرحه هو التكيف والتنوع في تدريب الممثلين لأن التدريب في نظره يساعد على الكمال ولا يوصل إلى النتيجة الجيدة سوى العمل المجهد والتكرار في الأساليب الأدائية والانضباط.

إن المنهج الذي اتبعه "بروك" في إخراجه المسرحي والذي يجمع بين مختلف المدارس دفع به كذلك إلى اكتساب طرق تدريباتهم وتجميع مختلف أساليبهم الأدائية وهذا ما أدى بمسرحه إلى الانفراد بخصائص فنية متنوعة، لقد كان "بروك" يحاول من خلال تدريباته الوصول إلى فكرة أن الممثل لا يجب أن يخضع كلية السلطة ال المخرج وإنما الدفع بقوته الجسدية للتعبير عن الأفكار واكتشاف ذات الشخصية.

لقد وضع "بروك" تمارين صارمة لممثليه حتى استطاعوا الدخول والتكوين في معمله وقد تبنى بعض من المبادئ والمرتكزات لأجل اكتشاف قدرات الممثلين واختيارهم نذكر منها ما يلي:

- تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أقل الممثلين لدعم المعمل المسرحي.
- الدخول في تمرينات وتدريبات شاقة تصل مدتها إلى ثلاثة شهور أو أكثر.
- المزج بين طريقة "ستانسلافسكي" في إعداد الممثل ونظريات المدارس الانجليزية الأخرى.
- الخروج بالممثلين من الأداء النفسي الطبيعي نحو تركيز الأداء نحو لغة الأصوات والإشارات.
- ابتكار لغة أداء تقوم على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة لأن الكلمة جزء من الحركة.
- التدريب عن طريق التمارين الجماعية واطلاعهم على الأشكال الدرامية المتنوعة على مستوى الصوت والحركة.
- تلقين الممثل في وقت واحد على أداء مشاهد مسرحية مختلفة أو مواقف متنوعة.
- استعمال أسلوب القص واللصق أو التقطيع بين المشاهد الدرامية [1].

هذه بعض الأساليب التي اعتمد عليها "بروك" في إعداده للمثل المسرحي ومن خلالها يتبين لنا أنه منهج عملي وتطبيقي يساعد بشكل كبير في تكوين الممثل المسرحي وتحصيله على قدرة كبيرة من الأساليب الإبداعية، لذلك يقول "بروك" : « إن الجسد غير المدرب يشبه الآلة الموسيقية غير المدونة حيث أن تجويفها الصوتي مليء بالخشخشة القبيحة والمشوشة للضجيج الذي لا نفع فيه والذي يمنع اللحن الحقيقي من أن يكون مسموعا...»[2].

يبدو أن رحلة "بروك" إلى بلدان إفريقيا وآسيا باحثا عن التجارب المسرحية المختلفة قد حققت نتائجها الإيجابية، وقد تجلى ذلك في التدريبات التي فرضها على أفراد فرقته التمثيلية وقد جعل هذه الأساليب هي المعايير التي يقاس بها في المركز الدولي لأبحاث المسرح في خلق الممثل المسرحي، كما كان يهدف إلى تطوير الممثل ليتمتع

[1] بيتر بروك، التقطةالتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، م م، ص206

[2] بيتر بروك، الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، مرجع سابق، ص 23

بالطاقة التي تؤهله إلى نقل دوافعه بأشكال خارجية صافية واضحة وفورية إضافة إلى أن الممثل كمصدر رئيس في العملية المسرحية.

ولذلك رأى "بروك" للممثل أن يكون منفتحا متجاوبا مع مختلف احتياجات الجسد من أدوار والتي سماها الخفة والرشاقة[1]، وقد وصف "بروك" الممثل المثالي أنه ذلك الذي يستطيع الهروب من البراعة الفنية المكتسبة لنوع من الاندماج النفسي والجسدي، هذه القدرة التي أسماها الشفافية حيث الممثل واعيا حاضرا وجاهزا و محسا وفي الوقت نفسه مجسدا للدور المسرحي.

[1] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، م سابق، ص 237.

يرى يوجينيو ر 1936 أن المسرح عبارة عن تظاهر أي قيام الممثل بتقنيات أدائية جسدية دون أي وساطة بطريقة تخلوا عن انتقال مشاعر وأحاسيس داخلية بينه وبين جسده، فهو يعتبر جسد الممثل متحرر منكل القيود ولا يرتبط أثناء العرض بأي شخصية حتى نفسه « إن التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض حين استخدام حضوره الجسدي والذهني تختلف عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية...»[1].

ويؤكد "باربا" على أن الاستخدام الجسدي للممثل هو نتاج ثقافة ما ملكته وارتبطت به حيث هو متعلق بهذه الثقافات أو الأبعاد الاجتماعية في توظيفاته ولا يعرف سواها، لذلك فمسرحه الأنثروبولوجي يعتمد على تحليل اللغة الجسدية حسب الظواهر الاجتماعية المرتبطة بلحظات تاريخية محددة، وقد قامت دراسته الأنثروبولوجيا في المسرح بمحاولة الربط بين الرؤى النفسية الداخلية وبين المنظور الاجتماعي الخارجي للجسد[2].

من الملاحظ أن "باربا" يرى جسد الممثل وحركاته وإيماءاته كلها يجب أن يوظفها على حسب حالته الاجتماعية التي عاشها أو الظروف الحياتية بمرور الزمن، وعلى هذا الأساس يؤدي دوره بالنظر إلى سلوكاته وطبائعه الخارجية وفقط.

يعد منهج "جروتوفسكي" في الإخراج المسرحي ثاني منهج يثير ضجة بين مخرجي العصر الحديث بعد "ستانسلافسكي"، فلقد أثار اهتماما ملحوظا ومن ذلك آمن واقتنع "يوجين باربا" بأسلوبه في الإخراج المسرحي، كما أنه انجذب هو الأخر بالتجارب الشرقية والطقوس الهندية القديمة، حيث شكلت عروض الشوارع والفضاءات المفتوحة عنصرا هاما لإبداع عمل مسرحي جديد، كما شكلت التمارين لفرقة مسرح "الأودن" عاملا أساسيا في تكوين أساليبهم على الجانبين الجسدي والصوتي لأن "باربا" « يعتقد أنه من الضروري أن يبحث الممثل في كل من الصوت والجسد بشكل منفصل حتى يؤمن عدم سيطرة عنصر منهما على الآخر»[3].

وعلى خلاف "بريخت" الذي رأى أن الممثل لابد أن يكون مهتما بالموضوع المطروح بالدرجة الأولى كما يجب عليه أن يطرح كذلك وجهة نظره الخاصة من خلال أدائه، نجد أن "باربا" يعتمد في منهجه على تغير وجهة نظر الممثل في الشخصية على حساب الظروف الاجتماعية، حيث يشترك المشاهد مع الممثل عبر خطوات التغيير هذه لكننا نجد "باربا" يتفق مع "بريخت" في نقاط مثل:

- الممثل يقوم بعرض الموضوع بشيء من التحفظ وقليل الانفعال.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 65.

[2] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مرجع سابق، ص 114.

[3] مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 117.

- الممثل يؤدي دور الشخصية بصفتها إنسانا آخر خاضع لبيئة ولثقافة وظروفه الاجتماعية.
- الممثل يؤدي دوره بشكل تلقائي.

فالممثل في مسرح "باربا" يجب عليه إزالة كل العوائق التي تعترض حيويته وتلقائيته، ثم عليه اكتشاف مهاراته وقدراته الأدائية، ثم إن هدف الممثل في مسرح "باربا" هو الذي يسعى دائما إلى الاقتراب من التلقائية، ومن خلال تتبع هذه الخطوات يجد الممثل نفسه يتتبع أسلوب الحياة العادية ليكون أداؤها للدور أداء يساير البيئة التي يعيشها[1].

لقد استمد "باربا" أساليب الأداء من تلك الثقافات الشرقية مما جعله يركز على اكتشاف القوانين الجسدية التي تمنحها هذه الممارسات في هذه البلدان، زد على ذلك اشتغاله على وضع بعض المرتكزات للفن الممثل وما ساعده على ذلك هو ولوجه إلى عالم الأنثروبولوجيا، واستنباطه أثناء ترحاله في مناطق عديدة من آسيا أهم ما يدفع بالممثل إلى فهم دوره وأداءه دون ارتباطات مادية ولا معنوية و سبب انجذاب "باربا" إليهم هو الحضور الساحر للممثلين فهو يتساءل « لماذا عندما تشاهد ممثلا آسيويا وتعرف أنك لا تفهم الشكل المسرحي الذي ينتهجونه و أيضا لا تفهم ما يقولون إلا أنك لا تستطيع أن ترفع عينيك عنهم ؟ »[2]

إذن إن لجوء "باربا" في مسرحه الأنثروبولوجي إلى محاولات اكتشاف الأساليب عند الممثل الشرقي سببه أن الممثل يحمل كمية من الطاقة الإبداعية والتي هي غير خاضعة لتأملات مسبقة ومع ذلك يرى فيها جذب انتباه المتلقي.

يرى "باربا" استخدام الجسد في الحياة اليومية يختلف في جوهره عن توظيفه في حالات العرض المسرحي، لذلك هو يطرح العلاقة القائمة بين الثقافة الاجتماعية والسلوك النفسي للممثل مقسما الأفعال الجسدية إلى ثلاث:

1. الفعل الجسدي المعتاد: وهو الفعل العادي في الحياة اليومية الذي يتصل بالآخرين من خلال الأعراف الاجتماعية المتعارف عليها داخل المجتمع الواحد.
2. الفعل الجسدي الذي يتمتع بمهارة عالية: ويتمثل هذا الفعل في الأشخاص المتمكنين بدنيا مهارات فائقة مثل مهرجو السيرك، ولاعبوا الأكروبات وهذه الأفعال تسعى إلى إثارة الدهشة والإعجاب.

---

[1] مدحت الكاشف، المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص 166.

[2] مجد القصص، رواد المسرح و الرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 221.

3. الفعل الجسدي خارج عن المعتاد: هو الفعل الذي يتبع خطوات مرسومة بشكل مقصود و هو الذي بكسب الممثل مزيدا من المعلومات من أجل توليد دلالات و معاني مدروسة مسبقا و عرضها خصيصا للمتلقي

الفصل الثالث

الأداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الأجواد

المبحث الأول: سيراط والجسد

سيراط بومدين من مواليد 1947 بمدينة وهران، بدأ التمثيل في سن مبكرة، مثل في العديد من المسرحيات منها "القراب والصالحين" 1977، تأليف ولد عبد الرحمن كاكي وإخراج بن محمد محمد. "كل واحد وحكمو" لكاكي ، "الي كلا يخلص" ، "البلعوط" 1993 تأليف حجوطي بوعلام إخراج سلال محمد، كما مثل في مسرحيات علولة منها: "العلف" 1969، "الخبرة" 1970،"حمام ربي" 1975، "اللثام" 1988، "الاجواد"1985،"التفاح" 9951، ومسرحية"المايدة" 1973،وهي من تأليف جماعي، وهذا ليس كل ما في مسيرته الفنية ولكن أهم الأعمال التي قام بها، وهي أعمال أظهر فيها مهارات فنية عكست موهبته.

إنتقل بعد انفصاله عن تعاونية أول ماي التي أسسها علولة إلى العاصمة، حيث انظم إلى الفرقة المسرحية المستقلة "القلعة" سنة 1992 وشارك معها في الكثير من الأعمال المسرحية منها: "ألف تحية إلى متشردة" للأديب محمد ديب واقتباس محمد بن قطاف وإخراج زيان شريف عياد، "آخر المساحين".

مسيرة هذا الفنان لم تقتصر فقط على المسرح بل امتدت لتطال فنون أخرى من خلال مشاركته في الكثير من السلسلات والحصص التلفزيونية مثل : حصة "عايش بالهف" وسلسلة "شعيب الخديم"، كما سجل سيراط حضوره في مهرجانات دولية ووطنية، حيث أحرز في المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 1985 جائزة أحسن دور رجالي، ونال في نفس السنة جائزة أحسن ممثل 1985 عن مسرحية "الاجواد" في مهرجان قرطاج بتونس, توفي في العشرين من أوت 1995 بمستشفى مستغانم.

إن جسد الممثل في العرض المسرحي من أهم العناصر التي تعطي دلالات قوية فوق الخشبة وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي توحي بدلالات من دون قول كلمات ،فمهمة الممثل هي التعبير فقدراته الإبداعية كلها موجهة إلى نحو تجسيد التعبيرات الدرامية على خشبة المسرح صوتا وحركة "فالممثل ليس لسانا ينطق الشعر أو النثر فحسب ،وإنما هو رأس وعينان وذراعان وساقان وعليه أن يتقن استعمال ذلك كله على خشبة المسرح ..."

كما أن تعبير الممثل يختلف في حالة المعايشة "الاندماج" عن حالة التشخيص في المسرح الملحمي مثل ما هو ملحوظ في مسرحية "الأجواد" التي تتوفر على عدة عناصر منها القوال الذي يتحدث بصفة الماضي، وتقسيم المسرحية إلى مشاهد كل مشهد مستقل عن الآخر، حيت المشهد الأول لا يمهد للمشهد التالي فكل مشهد يعالج موضوع، لكن هذا لا يعني أن المسرحية ملحمية كليا، لان عند مشاهدة المسرحية يتبين ذلك خاصة في مشهد عكلي والمنور.

فجسد الممثل في المسرح يتميز بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وأفعاله وسلوكياته على خشبة المسرح.

فالجسد من خلال تلك الحركات والإيماءات التي يصدرها تعوض في بعض المشاهد الحوار أو على الأقل تزيد الحوار معنى مثل تعابير الوجه وحركات اليدين، كما يجب على الممثل إن يرسم صورة ذهنية للموقف الذي يكون عليه وأن يشخصه بالتعبير الجسدي خاصة إذا كان هناك غياب التعبير الصوتي عن الموقف وجب على الممثل التعويض عن ذلك بالحركة، مثل مشهد علال الزبال حيث نشاهد الممثلين يؤدون حركات توحي بالعمل الذي يمارسه علال، "فالكلمات لا تقول كل شيء وهذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح"

مثلا في المشهد الأول عندما كان القوال يقدم في شخصية علال الزبال يكون الممثل سيراط يشخص لنا ذلك القول حركة بدون حوار لكن بحركات توحي أو تعبر عن ذلك القول الذي يسرد على مسامعنا، فهذا المشهد مبني على تصوير السرد تصويرا حركيا بلغة الجسد دون الحاجة إلى الحوار من طرف الممثلين ،فتلك اللغة الجسدية قادرة على إيصال الفكرة للمتلقي .

القوال : "علال الز ل شط ماهر في المكناس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس يمر على الشارع الكبير زاهي حواس، ش يمرح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس....[1]

فتلك الحركات التي كان يقوم ما الممثل كانت موازية للقول المسرود كما أن تلك الحركات توحي للمشاهد أن الفعل الواقع أمامنا هو الكنس.

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

.أنظر الصور ن.

تتميز مسرحية الأجواد بالطابع السردي، تعرض أمامنا أحداث مختلفة، بحيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط .بما قبله أو بعده مما يتطلب من الممثل أن لا يعتبر نفسه مندمجا في الشخصية بل هو سارد لأفعال شخص آخر في الماضي، ولكي يدلل على هذه الأعمال ويقر بها للجمهور فإنه يقلد حركات الشخصية ونبرة صوتها وتعبيرها بالوجه، فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث أمامه أو حدثت معه، "فمهمة الممثل هي تحقيق هدف محدد، يجب أن تكون أدوات التعبير لديه مقتصدة كي يتأكد أن دقة الحركة سوف تيسر الوصول الى أسرع انجاز ممكن لهذا الهدف، لذا فالممثل يجب أن يتعلم ممارسة أقصى درجة من السيطرة على جسده الذي يجب أن يكون رياضيا، دقيقا وسريعا ويكون استجابات حادة ويكون متناسقا كليا وأن يبقي أفكاره دائما تحت السيطرة ويكون جاهزا للقفز إلى مشهد ما دون تحضير انفعالي" ، ففي مشهد علال الز ل نجد الممثل سيراط يشخص تلك الحكاية التي يقولها القوال "المغني" تشخيصا صامتا عن طريق حركات وإيماءات توحي بذلك الكلام "وهذا التعبير الأدائي يجعل الممثل في موقف معين ضمن إطار العرض المسرحي لتقديم الحكاية " السرد" لأنه لا يرتدي جلد الشخصية التي يمثلها"[1]

فالأداء التمثيلي في المسرح عبارة عن انتقالات عديدة بهدف خلق جدل متواصل وفاعل بين المرسل "الممثل" والمتلقي "المشاهد"، فالمسرحية ذات الاتجاه الملحمي تعتمد بالدرجة الأولى على المقاطعة بغرض الابتعاد عن الانغماس والاندماج في الحدث، فالممثل يتوقف ويعلق وينتقل في أدائه من مستوى لآخر ليشكل في كل مستوى منظومة صوتية و حركية تختلف عن سابقتها. فالممثل سيراط في مشهد علال الز ل نجده يجسد الفعل أمامنا من خلال حركات وإيماءات تعبر عن ذلك السرد الذي نسمعه عن تلك الشخصية، فهو هن يقلد تلك الشخصية

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

في أفعالها التي تقوم بها أثناء الكنس، فلغة الممثل هنا هي تلك الحركات التي يقوم بها والتي تجسد لنا المعاني والانفعالات المتباينة في تلك الشخصية.

أما مشهد الربوحي الحبيب فنحده مبنيا على تشخيص لحالات ومواقف اجتماعية صادفت الربوحي الحبيب، لذا فالأداء التمثيلي لسيراط بومدين في المشهد كان بين السرد وتشخيص تلك الحوادث التي حدثت للربوحي مع عمال البلدية، فتارة نجده في دور القوال وتارة أخرى يشخص تلك الحالة التي يسردها القوال، بحيث يتعين على الممثل أن يعبر عن تلك الشخصيات باللغة التي تناسب كل شخصية وانفعالاتها حسب الموقف الدرامي.

عندما كان الممثل سيراط في دور القوال نجد ذلك السرد متبوعا بحركات من طرف الممثل توحي بالصفات الموجودة في تلك الشخصية شخصية الربوحي الحبيب معتمدا على حركات اليدين وتعابير الوجه .

القوال: الربوحي الحبيب في المهنة حداد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية ،في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين .في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلاو فيه المارة ، لونه سمر بلوطي، وسنيه وحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين ... [1]

ففي هذا السرد كان الممثل سيراط يجسد ذلك القول حركيا إشارة إلى تلك الصفات الموجودة في الربوحي الحبيب، حيث عندما يذكر قامته انحنى قليلا وذلك تعبيرا عن قصر قامة الربوحي الحبيب .

انظر الصورة:

فالإشارة عند الممثل يجب أن تكون لها معنى وأن تتفق تماما مع القول دون أن تعطي معنى أخر وأن تتم في اللحظة المناسبة للتعبير عن ذلك المعنى، فتلك الحركات التي كان يقوم بها الممثل سيراط في وصف شخصية الربوحي الحبيب كانت تعبر عن ذلك القول المسرود.

وكذلك نشاهد الممثل سيراط يقوم بحركات إيمائية تعبر عن القول الذي كان يسرده ممثل اخر عن صفة ملابس

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

الربوحي الحبيب .

انظر الصور ن:

القوال :...التواضع القناعة والحشمة حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة ساتر جلده ،بثياب في اغلب الأحيان لية، في الألوان زرقاء رمادية ولا قرفية ،فوق الثياب للتغلاف يدير برتسو كان صيف أو كان شتا البرتسو مخيط في قفاه في البطان جيوب سرية ... [1]

فتلك الحركات التي كان يقوم بها الممثل تطلع الجمهور على طبيعة هذه الصفات المتخيلة، فالممثل في مثل هذه المواقف يتطلب منه جهدا وتركيزا لتأدية تلك الحركات وفق القول المسرود من طرف القوال، فالحركة والإشارة هما طريقتان يصور بهما الممثل الصفات التي تتميز بها الشخصية التي يشخصها، فالمخرج يعرض إطار حركة الشخصية العام والممثل هو المسؤول عن إخراج تلك الحركات والإشارات، ويأتي ذلك بقدرة الممثل على فهم هدف كل دافع وراء حركة تقوم بها الشخصية.

إن الممثل في تأديته دورا في العرض المسرحي فعليه أن يعي جملة من العناصر منها فهمه للاتجاه الفني الذي يشتغل عليه مخرج المسرحية، كما عليه فهم العمل الذي يقوم به في العرض المسرحي للوقوف على وحدة المعنى في الفعل الدرامي سواء كان قولا أو حركة وذلك حتى يتسنى له معرفة منهج التمثيل المتخذ من طرف المخرج أهو تجسيدي أو تشخيصي يعتمد على الحركة وهذا في المسرح الملحمي وهو الذي تقوم عليه مسرحية الأجواد في معظم المشاهد وليس كلها.

في مشهد الربوحي الحبيب وأثناء سرد القوال للحكاية نشاهد الممثل سيراط يعيد تمثيل الحادثة التي وقعت

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

للربوحي الحبيب مع عمال البلدية وذلك لإبراز صفات في المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية في كنفه بصفتها جزء من ذلك المجتمع .

تلك الوقائع كان سيراط يشخصها قولا وحركة، ففي اللحظة التي يكون فيها القوال يسرد الحادثة يتدخل سيراط لتقليد تلك الشخصيات التي التقى بها الربوحي الحبيب من عمال البلدية، وكان كل شخصية يقلدها إلا ويعطيها حركتها وصوتها بطريقة ساخرة، وهذا التحول من أداء إلى أداء يتطلب من الممثل جهدا كبيرا للوصول إلى ذلك التشخيص .

القوال : الأول قاله: غالب وما عندي طاقة وما عندي ما ندير للهوايش ، المرتبة اللي راني فيها ما تبعتها سلطة [1]

أنظر الصور ن:

وهنا نلاحظ ان الممثل يوضح لنا كيف عمل الربوحيمن طرف عامل البلدية من خلال نبرة الصوت وإشارات اليد وتعابير الوجه، ويظهر عند تصويره لذلك العامل الغضب والنرفزة من الربوحي الحبيب.

فالممثل يجب أن ينمي مهاراته الفنية وقدراته البدنية إلى الدرجة التي يستطيع بها عرض ما يريده المخرج أن يعرضه على المشاهد، لذا يجب على الممثل أن يفهم الشخصية التي سيمثلها أو تلك الشخصيات التي سيشخصها في سياق العرض المسرحي أثناء السرد، ونلك حتى يظهر للمشاهد طبيعة الشخصية القوال: الثالث قاله: حصلنا في العباد ومناكر، بغيت انت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعرها .

انظر الصور ن:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

وهنا ننظر كيف ينقل لنا الممثل من خلال تعابير الوجه كيف كانت معاملة عمال البلدية للربوحي الحبيب، تلك التعابير تزيد القول معنى وتبين طبيعة الشخصية لتكون الرسالة واضحة للجمهور، لأن الممثل بذلك قد صور المتخيل على خشبة المسرح وهنا يكون التأثير أكثر من السرد، فلو سرد الحادثة بدون تشخيص لكان الأمر مختلف تماما، خاصة إذا نظرنا إلى المخرج وما يصبو إليه، فهدفه هو إظهار تلك الأفعال أمام الجمهور عن طريق تقليد حركة وصوت تلك الشخصية لتكون الفكرة أوضح ,والتأثير أكثر

القوال :والخامس قاله: اذا تساعفى سي الحبيب الحرطاني غير خطيك من هذه القضية ،انتزاجل زين ونية وهذا الشي صعيب عليك ... [1]

انظر الصور ن:

من خلال القول الذي يقوله الممثل يتبين لنا طبيعة الأشخاص الذين يعملون في البلدية بحيث يريد أن يثبطه عن هدفه النبيل الذي يصبو إليه الربوحي الحبيب، والممثل غايته هنا إيصال أوضح صورة عن تلك الشخصية عن طريق الإيماءة وتعبير الوجه والصوت، لأن الممثل لو شخص لنا الشخصية بدون تلك التعابير لكانت الصورة

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

سطحية ولا تثير في المتفرج شيئا، فطريقة كلامها وتعبير وجهها تدلل على أشياء كثيرة يفهمها الجمهور جيدا، منها امتعاض العامل من الربوحي الحبيب، بالرغم من انه لم يقل شيئا مستحيلا وإنما يريد مصلحة عامة تخص حديقة الحيوانات.

القوال: والثامن قاله:الهوايش راهم لأقل عاطيينهم سكنة شوف لحاليتي ا الي راني مردف عايش لقرادة في السقيفة ساكنين فيها ا المرأة والذراري ...

أنظر الصور ن:

والعاشر قاله جنان البايلك اللي مافيهش بنمري و"الكروكوديل" الجربوع واللفعة ما يستهل هدرة. . . [1]

أنظر الصور ن:

في هذه المشاهد كما نلاحظ في الصور أداها الممثل سيراط كل على حدا متخذا لكل شخصية حركاتها وإيماءاتها ، متنقلا حركيا وصوتيا من مستوى لآخر، كما نلاحظ في تشخيصه لشخصية العاشرة كانت حركاته وصوته ساخرة ومضحكة، ساخر من تلك الشخصية ومضحكة بالنسبة للجمهور حتى أن الجمهور طلب إعادتها،فكل شخصية شخصها الممثل بأسلوبها الخاص الذي وضعه لها المخرج في خطوط عريضة ليكون الممثل هو المكمل

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

لتلك الحظوظ من طريقة كلامها وحركتها وصوتها، ليستطيع المتفرج معرفة حقيقة ما يجري أمامه ،لان العرض المسرحي ككل هدفه هو إيصال المعنى الحقيقي للمتلقي، وتلك التشخيصات كانت كافية ليبين للجمهور طبيعة تلك الشخصيات.

ففي هذه التشخيصات المذكورة سلفا نجد أن الحركة التي وظفها الممثل هي اقرب إلى السخرية منها إلى الجدية، لأن تلك الشخصيات كانت نقدية مما ينتج لنا المبالغة في الأداء صوتا وحركة.

فالممثل المتمكن من الأداء الحركي والصوتي يستطيع بسهولة أن يصل إلى أفضل أداء عند تمثيل دوره، لأن انتقال الشخصية من النص إلى إنسان حي يتحرك ويتفاعل مع الآخرين على الخشبة تحتاج إلى ممثل مبدع ذو خبرة وتجارب.

"فبالرغم من إن الممثل في حاجة دائمة إلى مساعدة خارجية إلا أن العبء الأكبر مازال على الممثل في إظهار روح المسرحية، فالمؤلف والمخرج يتكلمان إلى النظارة عن طريق صوت وجسم الممثل، ولكي يكون وسيلة اتصال ملائمة يجب أن يكون مبدعا وواعيا بالمسؤولية الملقاة على عاتقه" فالممثل المبدع للحركات والإشارات سيكون حتما قد استحوذ على إعجاب الجمهور والتصفيق له بمجرد دخوله خشبة المسرح وذلك ما نلاحظه في مسرحية الاجواد فبمحرد دخول سيراط بومدين يبدأ الجمهور في التصفيق،فالممثل هو الذي يمنح الحياة للنص على خشبة المسرح ففي هذه المسرحية "عمد علولة إلى تجسيد التشكيل الحركي وفق معرفته المسبقة بقدرات وطاقات ممثليه ومستواهم الفكري وفهمهم للأدوار والشخصيات" فسيراط لديه إمكانات كبيرة في الأداء الحركي بطريقة مميزة ،إذ انه زيادة على تأديته دورين في هذه المسرحية نجده قد أدى كذلك شخصية القوال وشخصيات سردها الراوي القوال بحيث كان لزاما عليه أن يكون لديه التركيز والجهد الكبيرين للتحول من أداء إلى أداء خاصة في مشهد واحد ويكون هو الراوي والمشخص لتلك الحالة التي يسردها، مثل مشهد الربوحي الحبيب عندما كان سيراط يؤدي دور القوال نجده يروي الحادثة وفي لحظة من لحظات السرد يتحول إلى تشخيص القول الذي قاله صغار الحي للربوحي حركة وصوتا مع تغيير مكانه على خشبة المسرح، حيث نجده على الجهة اليسرى من الخشبة عندما كان يؤدي دور القوا ل لينتقل إلى الجهة اليمنى للخشبة عند التشخيص.

—— مشهد من مشاهد الربوحي الحبيب.

انظر الصور ن:

سراط في دية القوال

سراط أثناء التشخيص

القوال: في ما يخص صغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتكاو له على حديقة المدينة ،كلموه طويل على الحيوان القليلة اللي فيها .قالولهخصارة عليكم صحاب البلدية مخليينهم جياع في كل الشهرتضيع منهم هايشة...؛ [1]

تعتبر الحركات والإيماءات من العناصر المهمة التي تقع على عاتق الممثل ، فالممثل الجيد هو الذي يسعى دائما لأن يكون حريصا على متابعة التمرينات التي يجريها المخرج، لذا فالانسجام في قدرات جسد الممثل من أهم المسائل الأساسية التي يعتمد عليها المخرج في إعداد ممثليه جيدا لكي تكون تلك الحركات والإيماءات واضحة ودالة ومعبرة عن حدث ما ،.بمعنى أن تكون مرتبطة بفكرة معينة.

إن التشخيص الذي كان الممثل سيراط يؤديه في مشهد الربوحي الحبيب لتلك الشخصيات التي التقى بها الربوحي ممكن أن يكون الممثل بالغ في تصويرها على خشبة المسرح إلى حد السخرية من تلك النماذج من الأشخاص الموجودة في المجتمع مثلما نلاحظ في المشهد عند تشخيص الشخصية العاشرة والتي طلب الجمهور إعادة المشهد حيث كان مبالغ فيه إلى حد السخرية، وهذا طبعا مقصود من طرف الممثل سيراط وفق رؤية المخرج .

فالأداء التمثيلي للممثل في مسرحية الاجواد القائمة على السرد من البداية حتى النهاية تعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه مندمجا في الشخصية التي يؤديها أو يشخصها بقدر ما هو قاص يسرد علينا أحداث لأفعال أشخاص آخرين في الماضي، وليدلل على هذه الأعمال ويقربها لفهم الجمهور فإنه يقلد حركة الشخصية ونبرة صوت ما وتعابير وجهها، وهذا ما نلاحظه في تلك الأشكال.

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

أما مشهد عكلي والمنور ما يلاحظ في أداء سيراط بومدين هو انتقاله من دور المنور السارد لقصة صديقه عكلي وتشخيص تلك الشخصية ,التي يحكي عنها حركة وصوتا، فكلما جاء في موقف يستدعي التشخيص يخرج من دوره ويشخص لنا تلك الحالة التي كان فيها عكلي، وهنا لا نعلم أن كان ذلك التشخيص فعلا صوره لنا الممثل مثل صديقه سواء في الحركات أو في الصوت ام لا، المهم هو أن الممثل يخرج من دوره ويدخل في تشخيص حالة عكلي.لكن هذا لا يعني أن الممثل في هذا المشهد لم يندمج في الشخصية بل العكس، فمن خلال مشاهدتي للعرض المصور يتبين أن التقمص بلغ ذروته عند أداء الدور الرئيسي المنور ، فمهمته هنا كانت موجهة نحو تجسيد التعبيرات الدرامية والانفعالية صوتا وحركة من خلال إبراز الصفات الداخلية للشخصية وهي الحزن معبرا عنه بالبكاء، والصفات الخارجية التي يظهرها الممثل عن طريق القول والحركة، وهذا تقليد للفعل لا تقليد للصفة، فالمعايشة تعبر عن ذاتية الفعل عند الشخصية في حين تعبر التشخيصية عع الصفة الاجتماعية للدور كان أداء سيراط في مشهد المنور وعكلي ما بين الكوميدي والجاد ويظهر ذلك من خلال طريقة إلقائه للحوار والحركات التي كان يؤديها، فأدائه في بداية المشهد عند نزعه للغلاف الذي كان فوق الهيكل كان كوميديا .

المنور:هذا محزم الحرفة ...الطابلية متاع الخدمة انتاع المرحوم هذا ما خلى في التريكة ...لبستهاله لسترة ...السترة مليحة بنيتي والدعوة راها عندك مخلطة ...نقلعوها .ا لالة نقلعو[1]

أما المشاهد الجادة فأتت بين الحزن تارة على فراق صديقه والاعتزاز تارة أخرى بالقيم التي كان يتصف بها تارة أخرى.

فكلما كان الممثل مدركا لطبيعة الدور الذي سيمثله أو تلك الشخصية التي يشخصها في سياق السرد إلا وتمكن من النهوض بحياة الدور المسرحي العام، إذ يعرف أين تكون نبرة صوته عالية والسبب وراء ذلك وأين

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

تكون نبرة صوته منخفضة والسبب وراء ذلك، لذا نجد الممثل سيراط كان ملما بتلك الأمور حيث نجده مرة حاد الصوت ومرة منخفض الصوت وذلك حسب الموقف الذي يعبر عنه وفق السياق العام للمشهد أو المسرحية ككل.

المنور: اليد معلمة كانت عند خو تخرج العجب، الخروف معلمة يفصل منها العظام ويوقفه من جديد طرف فوق خوه...كان يصنع قنابل عهد الثورة المسلحة.. .طلبت منه يوري لي كيف نصنع القنابل قلت له علمني لعز.. .قال اللأول اليوم راه وقت آخر نعلم لك تبني مانعلمكش تهدم

انظر الصور ن:

ففي هاتين الصورتين يتبين أكثر أن الممثل تقمص الشخصية تقمصا تاما حيث نجده يعبر عن إحساسه بفراقه صديقه، صحيح انه كان يتحدث بصفة الماضي لكنه يعبر عن حزنه في تلك اللحظة التي كان يسرد فيها القصة، أي ذلك الحزن والبكاء هو في تلك اللحظة بالذات وليس انه ينقل لنا ذلك الحزن الذي شعر به في تلك اللحظة لحظة موت صديقه .

المنور:.. .قبل ما تخرج مفه الروح ض وأكد لي بحماس اخدم العلم منور وسبل اللي تقدر عليه ...قبل ما يلقف قالي وليداتي :منور ...منور العلم منور ...لما ينتشر العلم في بلاد ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قرايفكوقرايتي ...شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله... [1]

انظر الصور ن:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

فالممثل سيراط في مشهد عكلي ومنور ينتقل بين تمثيل لدوره و تشخيص لشخصية يسرد هو في حكايتها وتشخيص لحادثة او موقف كان قد حدث لصديقه مظهرا تارة الجانب المضحك وتارة الجانب المحزن مثلما نلاحظ في الصورة من خلال تعابير وجهه التي تظهر لنا حزنه على موت صديقه، هذا الانتقال يتطلب من الممثل تدريب جسده جيدا بحيث يستجيب لكافة متطلبات الأداء فالممثل مطالب بأن يعرض على الجمهور الكثير من ألوان التعبير العضوي من تعابير الوجه آو الإشارات المختلقة بأطراف جسمه وكذلك تغيير مستوى صوته .

أما في المشهد الثالث مشهد جلول الفهايمي فكان لسيراط أداء غير الذي شهدناه في المشهدين السابقين، فهذا المشهد عبار ة منولوج أو مناجاة، ويؤدي سيراط في هذا المشهد شخصية جلول الفهايمي تعمل في مصلحة حفظ الجثث بالمستشفى حيث تصوره اللوحة سعيه الصادق لخدمة المصلحة العامة في المجتمع،كما تصور لنا كفاحه لفضح التجاوزات التي تحدث داخل المستشفى .

ولتأدية هذا الدور وإبراز صفاتها للمشاهد كان لابد على الممثل أن يوظف قدراته الجسمانية والصوتية لتوظيف ذلك على خشبة المسرح، لان هذا المشهد يتطلب جهدا عضليا وتركيزا عاليا، وذلك نظرا للحركة التي نلاحظها من خلال الجري النابع من الحالة النفسية للشخصية مثل القلق والنرفزة، فهذه الشخصية هي محو العمل الدرامي في هذه اللوحة إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، فهي التي تبرز أهداف ومضامين هذا المشهد، لذا يجب عل الممثل أن يصور لنا علاقتها الإنسانية ومظهرها الخارجي .

سيراط ومن خلال مشاهدتي لهذا المشهد كان حقا مولدا للمعنى بصوته وجسده كما انه كان متيقظ وملئ بالنشاط والحيوية ومتسيدا للخشبة سواء من خلال الحركة التي تشد انتباه المتفرج أو طريقة إصدار تلك الحركة، فعندما كان القوال يقدم في شخصية جلول الفهاعي دخل الممثل سيراط الى الخشبة مصورا ذلك السرد مرئيا.

القوال:.. . ش ما يتقلقش ويتحكم في اعصابه مشى يجري عند الغسالة كانت المزية البويتة متاعه محلولة قاس على روحه ثلث طواسي ماء وخرج يجري .. .يجري في السبيطار يدور السبق على الاجنحة...يجري خوفا اذا تحكمه القريفة ويخسرها نهائيا.

انظر الصور ن:

وفي حديثه مع نفسه نجده يتقد ذاته معتمدا على حركات وإيماءات تعبر عن تلك النرفزة والقلق الذي يعتريه .

القوال :ا الفهايميمانسواش ...ا متالبنبي الهم ..عندهم الحق اللي سبوني ...عندهم الحق اللي مسمييتي جلول الفضولي ...لو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر ... [1]

فالممثل سيراط في مشهد عكلي و منور ينتقل بين تمثيل لدوره و تشخيص لشخصية يسرد هو في حكايتها وتشخيص لحادثة او موقف كان قد حدث لصديقه مظهرا تارة الجانب المضحك وتارة الجانب المحزن مثلما نلاحظ في الصورة من خلال تعابير وجهه التي تظهر لنا حزنه على موت صديقه، هذا الانتقال يتطلب من الممثل تدريب جسده جيدا بحيث يستجيب لكافة متطلبات الأداء فالممثل مطالب بأن يعرض على الجمهور الكثير من ألوان التعبير العضوي من تعابير الوجه آو الإشارات المختلقة بأطراف جسمه وكذلك تغيير مستوى صوته .

أما في المشهد الثالث مشهد جلول الفهايمي فكان لسيراط أداء غير الذي شهدناه في المشهدين السابقين، فهذا المشهد عبار ة منولوج أو مناجاة، ويؤدي سيراط في هذا المشهد شخصية جلول الفهايمي تعمل في مصلحة حفظ الجثث بالمستشفى حيث تصوره اللوحة سعيه الصادق لخدمة المصلحة العامة في المجتمع،كما تصور لنا

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

كفاحه لفضح التجاوزات التي تحدث داخل المستشفى .

ولتأدية هذا الدور وإبراز صفاتها للمشاهد كان لابد على الممثل أن يوظف قدراته الجسمانية والصوتية لتوظيف ذلك على خشبة المسرح، لان هذا المشهد يتطلب جهدا عضليا وتركيزا عاليا، وذلك نظرا للحركة التي نلاحظها من خلال الجري النابع من الحالة النفسية للشخصية مثل القلق والنرفزة، فهذه الشخصية هي محو العمل الدرامي في هذه اللوحة إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، فهي التي تبرز أهداف ومضامين هذا المشهد، لذا يجب عل الممثل أن يصور لنا علاقتها الإنسانية ومظهرها الخارجي .

سيراط ومن خلال مشاهدتي لهذا المشهد كان حقا مولدا للمعنى بصوته وجسده كما انه كان متيقظ وملئ بالنشاط والحيوية ومتسيدا للخشبة سواء من خلال الحركة التي تشد انتباه المتفرج أو طريقة إصدار تلك الحركة، فعندما كان القوال يقدم في شخصية جلول الفهاعي دخل الممثل سيراط الى الخشبة مصورا ذلك السرد مرئيا.

القوال:.. . ش ما يتقلقش ويتحكم في اعصابه مشى يجري عند الغسالة كانت المزية البويتة متاعه محلولة قاس على روحه ثلث طواسي ماء وخرج يجري .. .يجري في السبيطار يدور السبق على الاجنحة...يجري خوفا اذا تحكمه القرينة ويخسرها نهائيا. [1]

انظر الصور ن:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

[2] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

في هذه المناجاة نلاحظ الممثل يصور لنا تلك النرفزة من خلال حركات اليدين وتعابير الوجه المتهجمة .فالقول يأخذ حيزا شاسعا تتفاعل فيه الكلمة مع الحركة، وذلك يسند إلى القدرا ت الجسمية والصوتية للممثل وسط الفضاء المسرحي "فالحركة قادرة على جذ ب العين والتمسك بها، وهي تستطيع إثارة تشويق المتفرج وإبراز عوامل الصراع الدرامي والتعبير الحسي والانفعالات والمشاعر" فالحركة الصادرة من الممثل من اهم الأدوات لتجسيد أفكار المؤلف أمام الجمهور والمخرج عليه ان يختار الحركة التي تعبر عن الدوافع المحركة للموقف، ففعل الجري وما يصاحبه من حركات لم يكن صادرا من الممثل سيراط اعتباطيا وإنما جاء نتيجة لعدة ظروف تعيشها الشخصية كالنرفزة والقلق، مما يتطلب من الممثل إظهار تلك الحالات الشعورية على الخشبة .

القوال: ...جلول الفهايمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يرابي على جيرانه كذلك ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها.

ما يمير هذا المشهد كذلك هو أن الموضوع الذي يعالج فوق الخشبة موضوعا جادا لكن طريقة معالجته من خلال طريقة الأداء التمثيلي للممثلين كانت بأسلوب كوميدي ساخر، حيث نلاحظ العديد من الحركات والمشاهد التي أداها الممثلون بطريقة كوميدية مثل دخول الممرضان يحملان حاملة المريض وهي فارغة، بحيث نلاحظ المرأة الحامل تمشي والمكسورة رجله يمشي وهذا لتصوير الاهمال والتسيب التي كانت تشهده المستشفيات الحكومية.

انظر الصور ن:

نلاحظ كذلك ان الممثل سيراط يؤدي خطابا على طول المشهد ذلك الخطاب يكون تارة مناجاة ولوم النفس وتارة أخرى تشخيص لشخصيات التقائها في المستشفى، ذلك الخطاب الذي يوجهه الممثل للمتلقي يزيد لديه ''المتلقي''حالة التيقظ لما يدور على خشبة المسرح،فالممثل هنا هو المولد الحقيقي للمعنى بصوته وحركته وجسده، ذلك الجسد الذي اعتمد عليه الممثل كثيرا في هذا المشهد من خلال حركته الدائمة والمتمثلة في الجري سواء فعلا كان يتنقل فوق الخشبة أو كان يتحرك فقط برفع وخفض رجليه، وكانت تلك الحركة يتبعها القول وذلك القول يحتاج إلى أن يقرنه الممثل بالحالة الانفعالية للنفس في كل موقف من المواقف .

جلول :...روح جلولا لفهايمي روح ...الطب المجاني مازال ماطبعوا عليه ومازال ما فهموه مليح .يخلي دار وعدك ...انت اللي ما زال ما فهمت مليح وتخشن راسك ...الطب المجاني راهمفاهمينه امحوج مليح ويعرفوا كيف يقسروا بيه.. .الفقراء المساكين...؛ [1]

إن الممثل في مثل هذا المنولوج والذي يؤدي فيه دوره ويمثل شخصيات أخرى يحتاج إلى عمق التحليل والفهم الكبير للمضمون العام الذي يريد أن يصل إليه المخرج والتمكن من تقنيات الأداء في التعبير الصوتي والتعبير الحركي مع القدرة الفائقة على التنويع في مستويات الشعور عبر مستويات الحوار، وذالك، حسب الموقف الذي يواجهه، فعندما كان يتحدث عن الطب المجاني نلاحظه ينتقد نفسه موظفا حركات وتعابير الوجه خاصة بذلك الموقف وحتى في الصوت نجده صوت متحسر على الأوضاع المتردية في المستشفى، أما عندما صور لنا عامل في المستشفى فتغير أسلوب الأداء حركة وصوتا وحتى في تعابير الوجه .

جلول:اجري جلول اجري ...انت بغيت حد ما رغم عليك ...شفت الفهامة وين توصل ...ا نستهل الضرب .. .نستهل يحرشوا فيا ستة ولا سبعة من سيا س يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي...

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

انظر الصور:

_هذه الحركات وتعابير الوجه عندما كان ينتقد في نفسه

_هذه الحركات و تعابير الوجه عندما كان يشخص لنا عامل المستشفى

جلول: اجري حبيبي ما عندك ما تحكي لي المستشفى ليك دي فيه اللي يهوى لك ..حتا نزوقوه من برى ونغرسوا فيه الورد ...والباقي عليكم راكم تقولوا للي حنا "مافيا" وانتما بغيتوا ديروا الاشتراكية هما لا ديروا ...ديروا خو ديروا...خلو حنا في عميتتا وانتما ديروا ...راكم تقولوا بلي حنا ذاكلوا... سيدي تديروا بلي حتا را كلوا.وأنتما راكم ديروا ...ها ديروا.. [1]

في هذا الحوار نجد ان الممثل سراط يتكلم ويصدر حركات وتعابير الوجه موازية لذلك الكلام، فتلك التعابير تزيد القول معنى في الاداء.

انظر الصور ن:

مما لاشك فيه هو أن في هذه اللوحة لوحة جلول الفهاعي وظفت الحركة بكثرة ، حركات اليدين والرجلين وتعابير الوجه، لأن طبيعة الدور تتطلب من الممثل ذلك، فتلك الحركات والتعابير إن صح القول اقرب الدلالات إلى التعبير الصوتي،حيث يوجد الكثير من الحركات والإيماءات التي تصدر من أطراف ووجه الممثل أثناء القول تزيد من قدرة الصوت على التعبير الأدق لتلك الحالة، بل إن دلالا ت الوجه وإشارات اليدين تكون قادرة على أن تحل محل الكلمة مثل التعبير عن الدهشة، النرفزة، أو موقف من المواقف التي يستدعي تلك الأدوات التعبيرية .

جلول:...هو يخزر فيا وا نخزرفيه ...هو يحل في عينيه وا نخوص فيه ... [1]

ففي هذا المشهد نلاحظ ان الممثل سيراط يقول الكلمة ويشخصها بتعابير وجهه، في اللحظة التي كان يقول فيها هذا الكلام كان يشخص فيها مرئيا، حيث نشاهده يرفع حاجبيه عند القول هو يحل في عينيه ، وعند القول وانا نخوص فيه نشاهده قد اغمض عين وترك الاخرى مفتوحة مع رفع حاجبه.

انظر الصور ن:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

عند القول :هو يحل في عينيه عند القول:وأنا نخوص فيه.

فتلك الايماءة والتعابير للوجه تعد وسيلة اتصال تعزز اللغة اللفظية التي تعتمد على الصوت . إن الدور الذي أداه سيراط في مشهد جلول الفهايمي كان عبارة عن ''أداء داخل أداء، يؤدي دوره ويشخص عدة شخصيات مما يتطلب من الممثل التمكن من تقنيات الأداء في التعبير الحركي والتعبير الصوتي مع القدرة الفائقة على التنويع في مستويات ذلك التعبير ، وذلك ما نلاحظه في ذلك المشهد ،ينتقد يعلق و ينتقل في أدائه من مستوى إلى آخر ليشكل في كل أداء منظومة صوتية وحركية تختلف عن كل أداء، حيث اعتمد على الحركة كعنصر رئيسي في التعبير الذي شكل جانبا مهما في العرض ، حيث نراه يمثل اي شخصية يلتقيها في المستشفى ،لذا نجد الحركة تأخذ مساحة كبيرة للتعبير عن محتوى العملية المسرحية.

انظر الصور:

عند أدائه لأحد المرضى جاء للمستشفى للمداواة عند أدائه لعامل با المستشفى

نلاحظ هنا كيف ينتقل الممثل من أداء شخصية المريض إلى أداء شخصية العامل بالمستشفى وذالك في نفس سياق السرد فلا يفصل بين الأداء و الأداء أي زمن بل الدخول مباشرة في الشخصية الثانية " شخصية العامل" و ذالك التنقل من مستوى أدائي إلى مستوى آخر ليس اعتباطيا ولكن متماش مع القول و منطلق من دافع يدفع الممثل للانتقال من أداء إلى أداء والممثل هنا عليه أن يكون مستعدا لتغيرات الحركة التي عليه أن يشخصها في كل مشهد أو في كل لحظة من لحظات سرده و يأتي هذا بعد أن يكو ن الممثل قد استوعب الدور الذي سيؤديه في العرض المسرحي.

فالحركة التي نلاحظها في مشهد جلول الفهايمي والمتمثلة في الجري سواء كان الممثل مؤديا للدور الرئيسي أو مشخصا لشخصيات أخرى فإنه لايتوقف عن الجري ويبقى مستمرا خلال المشهد ما دام هناك قوة دافعة وهي القلق والنرفزة، والقوة الدافعة تلك تتناسب مع الرغبة "رغبته في التغيير والفعل"، فالحركة النابعة من سبب ما تجعل الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي ووجود سبب منطقي يحمله على القيام بتلك الحركة، والممثل للتعبير عن تلك الحالة القلق والنرفزة يتطلب منه فهم جوانب الشخصية وأبعادها الاجتماعية والنفسية ليتشكل إيقاع الأداء في ذلك التعبير، فحالة جلول الفهايمي كما رسمها المؤلف مضطربة وقلقة نتيجة الأوضاع التي يعيشها المستشفى من إهمال واللامبالاة من طرف المسؤولين وتهديده بالفصل عن العمل، لذا فمهمة الممثل هي إظهار

تلك الجوانب لتوصيل الفكرة للمتلقي فالمسموع ليس كالمرئي، .بمعنى انه يخلق على المنصة شخصية او شخصيات تصورها المؤلف ويترجمها الممثل بالتصوير الحاضر المرئي أمام المتلقي في صالة العرض، فحركة الممثل من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه ليحول النص المسرحي عن طريق الممثل إلى صورة مرئية من خلال حركاته وتعابير وجهه وصوته، " ففي إطار وحدة العرض واتساق عناصره يستطيع الممثل القدير أن يبتكر لفتات أو لمحات أو إيماءات جديدة تضرب على الأوتار المشدودة داخل الجمهور فيزداد ارتباطا به، ولا يعني هذا الخروج عن إطار الشخصية المؤداة، فالممثل الجيد يستطيع من خلال أي نص مسرحي متقن أن يستخرج عشرات الفرص للتنويع في الإيقاع ونبرة الصوت ومذاق الجملة الحوارية وإيحاء الحركة وغير ذلك من الإضافات التي تكثف من معاني النص ودلالاته وانفعالاته الدقيقة النابعة من ثناياه وأغواره—النص—" فالممثل يتحتم عليه ابتكار نحات ولفتات جيدة ومتنوعة لجذب المتفرج من خلال ايقاع متنوع، وهذا الذي نلاحظه على الممثل سراط خاصة عند تشخيصه للشخصية العاشرة في مشهد الربوحي الحبيب

تحوي مسرحية الأجواد الكثير من إشارات الجانب الصوتي للشخصيات من خلال النغمة والسرعة وحجم الصوت والإيقاع، وضبط هذه المقومات الصوتية لها أهمية بالغة في تأويل المواقف، لأن اختلاف المواقف واللحظات بالنسبة للشخصية يتبعها منطقيا اختلاف الإلقاء، ''فبواسطة صوت الممثل وجسده نجد أن الشخصية تتجلى أمامنا بصورة مباشرة أمام المتلقي، وبفصل ذلك الممثل وصوته وجسده تكتسب الشخصية المسرحية الدقة ويجعلها تنتقل من طور الافتراضية "النص"إلى طور الصورة المرئية على "الخشبة" ، فالممثل يعتبر هنا كوسيط ينقل لنا صوت الشخصية ويجعلها تتجسد أمامنا بفضل جسده وصوته، ذلك الصوت يعد بمثابة الروح والجسد معا . فالممثل ملقى على عاتقه في مجال الإلقاء الصوتي أن يستعرض الأفكار والانفعالات التي حددها المخرج للشخصية أو لتلك التشخيصات التي سيؤديها الممثل في سياق العرض المسرحي، فكلما كانت الألفاظ موحية كانت المعاني التي تثيرها أعمق بكثير من حدودها اللفظية، خاصة وان أسلوب الممثل في الأداء والإلقاء يلعب دورا حيويا في تعميق الأبعاد المعنوية للكلمات التي ينطق بها، فالأداء الصوتي يشارك الجسد في إنتاج المعنى وبالتالي يمكن للنبرة أن تغير ذلك المعنى.

فالإلقاء من طرف الممثل لحواراته يلعب دورا مهما في إيصال ا للفظة أو المقطع الحواري، فذلك الإلقاء من شأنه أن يجعل تلك اللفظة من خلال نطقها مناسبة للموقف، مثلا لو كان اللفظة أو ذلك المقطع الحواري يدل على الغصب فالصوت يكون معبرا عن تلك الحالة غليظ وحاد وليس صوتا خافتا ورقيقا، لان ذلك يخل بمعنى ذلك المقطع الحواري أو تلك اللفظة.

في مسرحية الأجواد تبرز قدرة الممثل على خلق ما وراء الكلمات والبحث عن الظروف والعوامل الاجتماعية التي تحرك فعل الشخصية سواء تشخيصا أو الدور الرئيسي للممثل.

مثلا في مشهد عكلي والمنور وفي حواره مع الدركي في المقبرة نجده يغير نبرة صوته من الشخصية التي يؤديها إلى نبرة أخرى، وذلك أثناء التشخيص، أو إن صح القول تقليد صوت الدركي الذي التقاه في المقبرة تلك النبرة الحادة تعبر عن حالة الاستياء ،وتلك النبرة الصوتية كانت متبوعة بحركة الرأس، "فالنص الدرامي ليس مجرد كلمات تجري على لسان الممثل فتأثيرها لا يتم ويتكامل إلا بموسيقية الصوت البشري والنظرات والإشارات حتى تنجز الرسالة الفكرية والحسية للمضمون"

المنور:...قال: يلعن بوها خدمة ..قلت له في الحق لو كان راهم يدربوكم على هذا الخدمة...قال: تزيد كلمة ندكك.. .عند الخرجة زاد عساس الجبانة كمل على الدركي المسكين شافه صفر قال له نجيب لك ميهة ردة راني داير القلة في القبر تبرد ...واذا بغيت تريح ادخل عندي هنا في البراكة واتكسل راه فيها

برد الحال.. .اتكسل وخلي ربي يدير التاويل... [1]

انظر الصور ن:

عند تشخيصة للموقف الذي كان في الدركي صوتا وحركة.

"فالصوت لدى الممثل يجب ان يكون مرنا قويا ومؤثرا ومتلونا من مستوى لآخر حتى يمكن له أن يؤدي إلقاء حواره وفق النسق الذي يتطلبه الموقف الدرامي" ، ففي ذلك الحوار الذي كان بين المنور والدركي والذي نقله لنا الممثل تشخيصا على خشبة المسرح يعتبر أداء صوتي واصف ينقل لنا تلك الحالة عن طريق الصوت متبوعا بالحركة وتعابير الوجه، "فالقاعدة التي يجب على الممثل التمسك بها هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك ، حتى يشمها المستمع ويراها ويتحسسها بيده" فالممثل بفعله الصوتي وتلويناته المختلقة ومزجها بحالات نفسية تخص تلك الشخصية ونقلها على الخشبة يستطيع الممثل أن ينقل المتفرج إلى مستويات متعددة، ويأتي ذلك من طريقة إلقائه للكلمات وللمقطع الحواري بأكمله، فالممثل يقرأ النص على خشبة المسرح قراءة فنية من خلال حركاته وإيماءاته وطريقة إلقاءه ،فطريقة تلفظ الممثل للكلمات أو للمقاطع الحوارية ذات أهمية كبيرة في توجيه المعنى.

لقد كان الممثل سيراط بومدين في مسرحية الاجواد نجده في مشهد واحد ينتقل عبر عدة مستويات في الصوت، مما يتطلب منه جهدا وتركيزا عاليا ،لأن لكل أداء كان يغير مستوى صوته وذلك حسب الموقف واللفظة التي يقولها .

القوال: الاول قاله غالب وما عندي طاقة وما عندي مانديرللهوايش ،المرتبة اللي راني فيها ما تبعتها سلطة يتسمى كلي راني قاعد مقسر في قهوة.

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

انظر الصور ن:

ففي هذا التشخيص صوتيا وحركيا من طرف الممثل يتبين لنا ردة فعل تلك الشخصية والحالة التي كانت عليها ويظهر ذلك من خلال تلك الكلمات والحركات التي كان يقوم ما الممثل وهي النرفزة وتذمره من المرتبة الاجتماعية التي يحتلها .

كذلك في مشهد عكلي والمنور أثناء حديث المنور عن صديقه عكلي وجب على الممثل سيراط المجسد لشخصية المنور أن ينتقل عبر مستويين من الصوت أو أكثر وذلك الصوت يعبر عن الموقف الدرامي للحالة التي يمثلها، فطريقة الإلقاء يجب أن تكون مناسبة للموقف وتكون متبوعة بإيماءات وحركات تزيد تلك اللفظة أو المقطع الحواري معنى "فلفظ الممثل لبيت ما أو كلمة يمكن أن تؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية"

جلول :ماما ساعة على ساعة منين يجي يقصر عندي في الدار تعطيه يذوق الماكلةتسقسيه واش يخصها ،تعطيه يدبر عليها .. .منين ينبها يقول لها مثلا : كثرت الزعفران واللاشريتي اليوم من لحم العنزي يغيضها الحال وتقول له راك مدندها اليوم وليدامزغان.. [1]

انظر الصور ن:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

في اللحظات الأخيرة لانتهاء هذا المشهد نجد مستوى الصوت للممثل انخفض وأصبح صوت فيه الحزن والحسرة على فراق الصديق ،ذلك الانخفاض يعبر عن الحالة التي يعبر عنها ،وهي نقل الإحساس الذي يشعر به هو أو الإحساس الذي شعر به صديقة وهو على فراش الموت، لكن هذا الصوت في الحوار لم يتغير سواء كان الممثل يؤدي دور المنور او عند نقل كلام صديقه .

انظر الصور ن:

عندما كان الممثل في دور المنور عند ما كان ينقل لنا كلام صديقه.

المنور:.. .قبل ما تخرج منه الروح ض وأكدلي بحماس اخدم العلم منور وسبل اللي تقدر عليه.. .قبل ما يلقف قال لي : وليداتى :منور.. .منور العلم منور ...لما ينتشر العلم في بلاد ويتملكوا في الخدامين البسطاء قراينكو قرايبي ...لما يعودوا يتصرفوا بيه عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلاد تحصل على استقلال الثاني ...رحمه الراجل ...الراجل ...صاحب الموقف والنظرة البعيدة [1]

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

نلاحظ هنا حتى مامح الوجه الحزينة لم تتغير وليس مستوى الصوت فقط ،عند السرد وعند نقل الكلام الذي قاله له صديقه

أما في المشهد الثالث مشهد جلول الفهايمي فكان الممثل يؤدي الدور وينقد نفسه ويعلق ويشخص شخصيات التقاها في المستشفى ،مما يتطلب من الممثل مرونة جسدية وطلاقة في النطق، فتلك الحوارات التي كان يقولها الممثل لم تكن لها نفس المستوى الصوتي الصادر من الممثل بل لكل حوار يكون له صوت يتماشى مع الموقف الدرامي الذي يؤديه الممثل ،فالحوار هنا هو الذي يكشف عن الشخصيات ويظهرها للجمهور .

جلول :اذا عييت جلول ريح شوية ...انت حر ...مالك خايف هاك.. .واش خاصك سي محمد ؟المستشفى خو هنا ففي هذا الحوار كان الممثل منتقلا عبر ثلاث مستويات من صوت ،الأول عندما كان يؤدي دوره الأساسي جلول والثاني عندما كان يمثل في شخصية المريض الذي ذهب للمستشفى ليداوي أما الثالث فهو عندما كان يمثل شخصية العامل لمستشفى ،فعندما قال :"إذا عييت يا جلول" قالها بصوت منخفض مسترخي فيه نوع من السخرية، وعندما قال : "واش خاصك سي محمد" تغيرت نبرة الصوت إلى الصوت الحاد المرتفع المعبر عن نرفزة العامل،وبذلك ينقل لنا كيف يعامل المريض من طرف عمال المستشفى،لينتقل إلى مستوى صوتي آخر وهو صوت بطيء ومنخفض تعبيرا عن الحالة التي فيها الشخصية وهي المرض،ففي هذا الحوار نجد أن الممثل كان يغير صوته حسب الحالة التي يشخصها بهدف نقل تلك الشخصيات مرئيا عن طريق القول والحركة والإيماءة.

ويمزج الممثل في هذا الحوار بين أكثر من مستوى أو نوع ، فمهمته أن يوصل المعاني ، وأن يحقق بصوته نمو وتوالد الأحداث المسرحية ، فتارة بصوت مرتفع ،وأخرى بهمس أو صوت خافت، فا إلقاء السليم من شانه أن يجعل المرسل الصوتي "اللفظية" تنتقل من الممثل إلى المتفرج ، فيدركها تمام الإدراك. كل هذا في ظل إتقان وسائل و أساليب الإلقاء المسرحي "فحين يصبح الممثل فوق الخشبة، يجب عليه أن يستحضر و يركز، ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته و بصوته.وبذالك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتفرج غاية الوضوح.

انظر الصور:

عندما كان يكلم في نفسه.

عندما كان يمثل شخصية المريض.

عندما كان يمثل شخصية العامل بالمستشفى.

لاحظنا من خلال العرض ليس الاختلاف في الصوت فقط بل حتى في تعابير الوجه وذلك حسب الموقف الذي يكون عليه الممثل أن ينقله، وهذا التغيير كله كان في نفس الحور مما يظهر لنا براعة وقدرة الممثل على التنقل من حالة إلى حالة وفي نقس اللحظة.

وفي نفس المشهد نلاحظ الممثل عندما كان يتحدث عن الطب المجاني كان في حالة نرفزة وقلق ،تلك النرفزة والقلق كانت تتصاعد في سياق كلامه إلى أن جاء في اللفظة قزادرية ارتفع صوته من المتوسط إلى الحاد المرتفع والذي يعبر عن درجة النرفزة من بعض الأطباء الغير النزهاء في عملهم، وهنا يقول الأستاذ "لخضر منصوري" أن ذلك خطاب إيديولوجي مباشر.

جلول:..كين كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبهم واللي عندهم الضمير المهني ...قلال اللي يشفهم المسكين.. .الأغلبية في الأطباء يتسماو.. .قزادرية.... [1]

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد

انظرالصور ن:

إن الكلمات التي يقولها الممثل يجب أن تعبر عن أفكاره و تثير في المتفرج الإحساس الذي يكون مناسبا لتلك اللفظة او المقطع الحواري، فالممثل بالصوت والنبرة الإيقاعية يجسد تلك الكلمات ،وهنا تبرز قدرة الممثل في جعل الكلمات المجردة إلى مجموعة من الصور والمعاني، مثلا عندما اكتشف جلول الفهايمي رجل حي في مصلحة حفظ الجثث خاف وأصيب بالدهشة ،ولتظهر تلك الصفات وجب على الممثل أن يرسم بتعابير وجهه متبوعة بصوته صورا لتلك الكلمات التي يقولها لتزيد الموقف معنى وجمالية، فالممثل هو الوسيط بين النص والجمهور بحيث يوصل أفكار ذلك النص وعرضها على الركح، فمهمته هي بعث روح الكلمات وجعلها متحركة أمام المشاهد بحركته وصوته.

إن الكلمات التي يقولها الممثل يجب ان تعبر عن أفكار وتثير في المتفرج الإحساس الذي يكون مناسبا

جلول: بكشت ...تلفت علي الشهادة ...انا نحوس على الشهادة في راسي وهو الكلام متغلب علي وفايض من فمي وليت نخرج ما حاصي ما نقول .. .والسيد راه يشوف فيا خفت قلت لوكان يمسي نضربه بالمطرقة...

انطرالصور ن :

فالممثل في هذا الشكل يبين لنا بصوته وإيماءاته عن الحالة التي انتابته عند اكتشافه رجلا حيا بمصلحة حفظ الجثث لذا يمكن القول أن الممثل يحدد الميزات المرغوبة في الصوت ويوائم صوته بناءا على هذه الميزات ،فيمكن أن يتطلب الدور أو عند التشخيص طبقة صوتية حادة في لحظة من لحظات العرض المسرحي ،بينما في لحظة أخرى من لحظات العرض يتطلب صوتا خافتا، مما يتحتم على الممثل أن يدرس متطلبات كل مشهد أو لحظة من لحظات العرض على حدة، فمثلا عندما كان الممثل يتكلم عن صديقه عكلي كان صوت الممثل سراط خافتا بعض الشيء، أما في مشهد جلول الفهايمي فكان صوته في غالب الأحيان بنبرة عالية وحادة، لذا فصوت الممثل يجب أن يكون ملائما للموقف الدرامي .

فالأول كان يحكي عن فراق صديقه وحزنه عليه مما يتطلب طبقة صوتية ملائمة لذلك الحزن، أما في مشهد جلول الفهايمي فكانت السمات الغالبة على الشخصية التوتر والقلق والنرفزة مما يتطلب من الممثل طبقة صوتية أخرى تعبر عن تلك الصفات الموجودة في الشخصية .

انظر الصور ن :

كلما كان التلوين في الإلقاء للمقاطع الحوارية من طرف الممثل حسب متطلبات الموقف إلا وأوصل الفكرة التي يريد المخرج أو المؤلف إيصالها للجمهور، "فالإلقاء عاملا مهما على خشبة المسرح وهو جزء لا يتجزأ من فن التمثيل بل هو احد أدوات الفنية، فالهدف الرئيسي الذي يصبوا إليه الممثل من خلال وسائله الفنية وخاصة الإلقاء هو أن يولد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي يشخصها أو التي يمثلها" الدور الرئيسي "وبالأقوال والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية، فالممثل يجب أن يوازن وينسق بين حجم الأفعال وأسلوب أدائها وبين حجم الكلمات وأسلوب إلقائها "، فعندما يقول كلاما يجب أن يعبر عنه بالصوت والحركة وفق ذلك الكلام الذي يقوله.

مثلا عندما اكتشف سراط رجلا حيا منطقيا أن يشعر بالخوف والدهشة ،فليس من المعقول ان نجده يضحك وكأن شيئا لم يحدث، لذا فالممثل في سياق العرض المسرحي يوازن القول بالفعل من خلال الصوت والحركة والإيماءة.

الخاتمة

الخاتمة

لم تتوقف مختبرات البحث، والفرق التي تشتغل في الحقل المسرحي، وكل المخرجين عن البحث في إمكانات جديدة وآفاق أخرى للتطوير من الأداء التمثيلي، يمكن أن تنفتح أمامهم، فممارسة المسرح في عمقها هي توجه يسعى للتجاوز الدائم، تجاوز العتيق والبالي، ورسم معالم الجديد والمتجدد ومما توصلت اليه في هذا البحث هذه بعض من نتائجه:

- يعد الممثل في العرض المسرحي بمثابة العمود الفقري للعرض، لأنه هو الذي يمرر الرسالة عن طريق الأداء
- يخضع الممثل الناجح لتكوين خاص حتى يكون ملما بدوره وبالتالي إقناع الجمهور بالشخصية المجسدة أمامه وهذا يتطلب الكثير من التمارين الجسدية والصوتية
- لا يستطيع الممثل أن يعتلي خشبة المسرح بمجرد حفظه للدور و امتلاكه للموهبة، وإنما عليه أن يمسك بمقومات الأداء التمثيلي والتي يمكن أن يحصل عليها عن طريق التكوين المختبري وتكثيف.
- تعتبر حركة الممثل من أفضل وسائل التعبير عن الفكرة المراد توصيها
- جسد الممثل هو المترجم الحقيقي لأفكار الكاتب والمخرج
- الممثل الفنان والناجح يجب أن يكون دارسا لجميع نظريات و قواعد فن التمثيل الحديث

اعتمد علولة في تجربته المسرحية على السرد والقول في تشخيصا لأحداث والشخصيات،بحيث يعتمد الأداء التمثلي لديه على الكلمة المؤثرة والحركة الموحية للممثل سيراط بومدين الموهبة وإن لم يدرس قواعد التمثيل وأبجدياته إلا أنه تعلمها ميدانيا عن طريق التدريبات والعمل الجاد وكذا العروض المتكررة للمسرحية الواحدة مما اكسبه خبرة هامة في التعامل مع الدور المكلف به، كما انه يتميز بأساليب متعددة في أداء الدور المسرحي حتى أننا نجده في مسرحية الأجواد أدى ثلاثة أدوار رئيسية المنور، عكلي، جلول الفهايمي وهذا زيادة عن دور القوال وتشخيصه لعدة شخصيات، مما يجعل المسرحية متعددة المستويات من المشاهد الجادة إلى الساخرة ومن السريعة إلى البطيئة وأعطى لتلك المتغيرات نظامها التي تقوم عليه عن طريق أداءه التمثيلي المميز.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع فإن أصبنا فمن الله وان أخطئنا فمن أنفسنا ولنا شرف المحاولة والتعلم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم :

- القرآن الكريم رواية ورش.

المسرحيات:

- مسرحة الأجواد لعبد القادر علولة

المصادر:

- فيسفولد مايرهولد، محاضرات مايرهولد في الإخراج، 1918-1919، ترجمة: عن اللغة الروسية،
- يجينو باريا : مسيرة المعاكسين أنثروبولوجيا المسرح ، تر: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، ط1، لبنان، 1981.

الموسوعات والمعاجم:

- كمال الدين عيد، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط 1، د.ت
- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي

المراجع:

- أبو حاكم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1411هـ/1990.
- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح الثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، م س، ص 242.
- أسعد عد الرزاق، عوني كرومي، تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط، 1980.

- اكرم اليوسف : الفضاء المسرحي دراسة سينمائية، دار مشرق مغرب، د. ط، دمشق ،1994.
- أمين، أحمد،، دار الكتاب العربي – بيروت، 1999مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، مطبعة السفير، الأردن، ط1، 2009.
- بيتر بروك النقطة المتحولة ،أربعون عاما في استكشاف المسرح
- بيتر بروك، الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، تر: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، 2007أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.
- تاريخ فن التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د.ط، 1997.
- تشيني شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج 1، تر دربني خشبة، المطبعة النوذجية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، د.ط، 1987.
- جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، ت: حمادة إبراهيم، إصدارات اكادمية الفنون، القاهرة: 1996.
- جان فرابييه، أ.م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مراجعة محمد مندور، القاهرة، مطبعة المعرفة، د.ط، 1988.
- جان ماري اوزرياس و آخرون : البنيوية، ترجمة : ميخائيل إبراهيم نحول، مطبعة سميراميس، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق، 1972.
- جميل الحمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1431هـ/2010م.
- جولياكريستيفا، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، ط1 دار توبقال للنشر ، دار البيضاء، المغرب ، 1991.
- جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
- د. مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 143هـ/2011م.
- رولان بارت المسرح الإغريقي، ترجمة سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987.

- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر محمد زكي عشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي
- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي
- شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج 1، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، د.ط، 1998، انظر صلاح سعد، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، 2001.
- صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط
- عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ط، 1969.
- عبد الفتاح هناء : تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد ، وزارة الثقافة ، دائرة السينما والمسرح ، مجلة السينما و المسرح ، بغداد، العدد الأول ، آذار ، 2002.
- عبد المولى، محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط 1، 2001.
- عبد الهادي محمود مطاوع، علم الأعصاب والأداء الحركي، منشورات مركز العلوم، الطبعة الأولى، القاهرة، 2004.
- عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي العاصر.
- عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسية في علوم المسرح نظريات وتطبيقات.
- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، إصدارات كلية الفنون الجميلة، بغداد، د.ط، 1988.
- فاضل الجاف، فزياء الجسد : ميرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع، دائرة الثقافة و الإعلام – الشارقة، طبعة الأولى، 2006.
- كاترين بيلزايتون، مسرح مايرهولد، ترجمة: فايز قزق، مراجعة وتقديم نديم معلا، المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 1997
- كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، مركز الاسكندرية، د.ط، 2007.

- كوكلان الأكبر، الفن والممثل، تر: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 1986.
- كارلسون مارفن، فن الأداء، تر: منى سلام، إصدارات أكادمية الفنون، القاهرة: (ب ت).
- ليتر بيسك، الممثل وجسده، تر: الحيني علي يحيى، إصدارات أكادمية الفنون، القاهرة:1999،
- محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، 1391هـ/ 1971م.
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مطابع التجارة، قليوب، مصر، د.ط، 2006.
- مدحت الكاشف، المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2008.
- مشهور مصطفى، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2006.
- نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، د.ط، 2001،
- هربرت ريد : معنى الفن ، تر: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، بغداد، 1986
- هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988
- هيلتون جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، القاهرة، د.ط، 1995.
- وليد البكري، أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د.ط، 2003.
- الين ستون ، جورج سافونا : المسرح و العلامات، تر: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1991.
- يوسف حمة صالح، علم الجمال، محاضرة لطلبة الدراسات العليا، جامعة صلاح الدين، اربيل، 2011.

المواقع الإلكترونية:

- www.kotobarabia.com

فهرس الموضوعات

المحتو ت	الصفحة
الشكر	
الاهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول:فن التمثيل والممثل	
فن التمثيل ومراحل تطوره	04
مفهوم فن التمثيل	05
تطور الأداء عبر العصور	08
جمالية الممثل والأداء التمثيلي	16
الشخصية والممثل	17
المهارة وجمالية الأداء	22
العلامة (symbol) في أداء الممثل	27
الفصل الثاني: الممثل بين نظر ت الجمال والتكوين المختبري	
الممثل و نظر ت الجمال	31
دينيس ديدرو	32
جورج هيجل	38
التكوين المختبري للممثل في المسرح الحديث	**43**
ستانسلافسكي	44
ميرهولد	**49**
جروتورفسكي	53
بيتر بروك	57
يوجينيو باربا	60
الفصل الثالث: الاداء التمثيلي لسيراط بومدين في مسرحية الاجواد	
السيرة الذاتية	62
سيراط والجسد	63
سيراط والصوت	84
خاتمة	94
قائمة المراجع	96
الملخص	
فهرس المحتويات	

الملخص:

ارتبطت المسيرة الفنية للمسرح بأقدم النشاطات البدائية للإنسان تلك المتمثلة في رقصات الصيادين حول لهب كبير من النار من هنا بدأ تطور المسرح مرورا بالإغريق أول المنظرين لهذا الفن ثم توالت الحضارات و الحقب حتى العصر الحديث أين ظهر العديد من المنظرين و المخرجين المسرحين الذين حاولوا البلوغ بفن التمثيل أقصى درجات الاحترافية حيث كان لهم فضل كبير في تقديم رؤى جديدة للمسرح بفضل نظرياتهم ومخابرهم التكوينية ووضع قواعد وأسس جديدة و مناهج مختصة بإعداد وتكوين الممثل كان من بينهم ديدرو وهيجل في الجانب الجمالي وبريخت وستانسلافسكي في الجانب التكويني الأدائي ،ككل المسارح العالمية كان للمسرح الجزائر أعلامه البارزين فكان علولة من المخرجين البارزين في الساحة الفنية وقد تأثروا با المسرح البريختي و المسرح الفقير والاعتماد على جسد الممثل واعتباره أفضل تشخيص يمكن إيصال الرسائل عن طريقه وهذا ما أبدع فيه الممثل سيراط بومدين في مسرحية الأجواد.

الكلمات المفتاحية: التمثيل؛ الممثل؛ التكوين؛ التدريبات؛ المهارة؛ الأداء؛ التقنيات؛ سيراط بومدين؛الجمالية

Abstract :

The artistic procession of the theater was associated with the most primitive activities of man, represented by the dances of hunters around a great flame of fire. From here began the development of theater through the Greeks, the first theorists of this art, and then the succession of civilizations and eras until the modern era, where many theater theorists and directors appeared who tried to achieve the art of acting the utmost professionalism, as they had great merit in presenting new views of the theater thanks to their theories and formative laboratories. And he set new rules and foundations and curricula for the preparation and formation of the actor. Among them were: Diderot and Hegel in the aesthetic aspect, Brecht and Stanislavsky in the formative aspect of performance, and like all international theaters, the Algerian theater had its prominent flags. Alloula was one of the prominent directors in the art scene, and they were influenced by the Brikhti theater and the poor theater and the dependence on the actor's body and considered it the best diagnosis through which messages could be conveyed, and this is what the actor Sirat Boumediene excelled in in the play Al-Ajwad.

Keywords: representation; the actor; Composition; Exercises; Skill; the performance; Technologies; Sirat Boumediene; Al-Ajwad; the aesthetic

Résumé :

La procession artistique du théâtre était associée aux activités les plus primitives de l'homme, représentées par les danses de chasseurs autour d'une grande flamme de feu. De là a commencé le développement du théâtre à travers les Grecs, les premiers théoriciens de cet art, puis la succession des civilisations et des époques jusqu'à l'ère moderne, où sont apparus de nombreux théoriciens et metteurs en scène du théâtre qui ont essayé de réaliser l'art d'agir avec le plus grand professionnalisme, car ils ont eu le grand mérite de présenter de nouvelles vues du théâtre grâce à leurs théories et laboratoires de formation. Et il a établi de nouvelles règles, fondations et programmes pour la préparation et la formation de l'acteur. Parmi eux se trouvaient: Diderot et Hegel dans l'aspect esthétique, Brecht et Stanislavsky dans l'aspect formatif de la performance, et comme tous les théâtres internationaux, le théâtre algérien avait ses drapeaux proéminents. Alloula était l'un des principaux réalisateurs de la scène artistique, et ils ont été influencés par le théâtre Brikhti et le théâtre pauvre et la dépendance au corps de l'acteur et l'ont considéré comme le meilleur diagnostic à travers lequel les messages pourraient être véhiculés, et c'est ce que l'acteur Sirat Boumediene a excellé dans le jeu Al-Ajwad.

Mots-clés: représentation; l'acteur; Composition; Des exercices; Compétence; la performance; Les technologies; Sirat Boumediene ; Al-Ajwad ; l'esthétique