

## حركة الممثل في الحيز المكاني والزمني في العمل المسرحي

نايف محمود الشبول\*

### ملخص

لا يخفى على أحد من العاملين في المسرح أن الجمال شرط من شروط العرض المسرحي التي به تكتمل الغاية من المسرحية. ف جاءت هذه الدراسة لتبحث في أهمية هذا العنصر الجمالي، وأثر ذلك في تحقيق القيمة الجمالية، والكشف عن البعدين المكاني والوظيفي في العمل الدرامي من أجل تأكيد على أثرهما في إبداع بيئة مسرحية جميلة تشرح رؤية المخرج، وتفسر أسلوبه الفني، ف جاءت الدراسة لتوضيح وضعية المشهد المسرحي - المكان الذي تولد فيه المسرحية - بوصفها رسالة، تحمل مضامين وخصائص تعبيرية وتأثيرية، تجعل المشاهد في حالة ترقب دائمة يعيش لحضاتها الإبداعية، من أجل امتصاص دلالات العرض واستقبالها، وإضفاء القيمة الجمالية المنشودة على الإخراج المسرحي.

**الكلمات الدالة:** حركة الممثل، العمل المسرحي، البعدين المكاني والزمني للمسرحية.

### المقدمة

ومادية حيث يشترك في أداء وإخراج العمل الدرامي المسرحي الإنسان الذي منه (المخرج، والممثل، والكاتب النص... وغيرهم)، والمادية يقصد بها كل مايشمل: خشبة المسرح، الديكورات والإكسسوارات والإضاءة وغيرها) بمعنى فراغ الخشبة وموجوداتها وقدرة المخرج على توزيعها توزيعاً جمالياً على الخشبة، بما يتوافق مع رؤية المخرج التي تعتمد على أسلوبه الفني. علماً بأن الكثير من المخرجون لا يعيرون تنظيم الحركة أهمية وعدم دراستها وعلاقتها بكل مكونات المشهد المسرحي.. ف جاءت هذه الدراسة لتسهم بملئ بعض الفراغ المعرفي لدى المخرجين المسرحيين للنظر في أهمية الحركة لكل عنصر من عناصر العرض وصياغتها مجتمعة في وحدة واحدة، وهذه من المسائل التي مازالت بحاجة إلى دراسات علمية ومنهجية تبحث في الوحدة العضوية لمكونات العرض.

### أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته في محاولة الكشف عن وضعية أهمية المشهد التمثيلي "القدرة التعبيرية التشكيلية لتوضيحه المشهد على الخشبة التي تقوم على الحيزين المكاني والزمني في تشكيل الصورة المشهد وتأكيد الصور الجمالية في الإخراج المسرحي" وبيان ذلك في تحقيق مفهوم القدرة التعبيرية التشكيلية للعمل المسرحي. ويقصد بهما في هذا البحث: التوزيع أو اسم وضعية المشهد التمثيلي على خشبة المسرح التي تشكل العنصر الأساس لمهارة المخرج وتشكيل رؤيته. التي تكسب المشهد أهمية في تفسير الرؤية الكلية والمشهدية التي يتشكل منها الاندماج بين النص والعرض.

الكلمات الافتتاحية: الحيز المكاني: التوزيع أو هي التي يطلق عليها كبار المخرجون اسم وضعية المشهد التمثيلي على خشبة المسرح.

الحيز الزمني: القدرة التعبيرية التشكيلية لوضعية المشهد على الخشبة.

الاحتياجات البشرية للعمل المسرحي: وهي الاحتياجات التي يشترك في أداء وإخراج العمل الدرامي المسرحي الإنسان الذي منه (المخرج، والممثل، والكاتب النص... وغيرهم).

الاحتياجات المادية للعمل المسرحي: يقصد بها كل مايشمل: خشبة المسرح، الديكورات والإكسسوارات والإضاءة وغيرها) بمعنى فراغ الخشبة وموجوداتها وقدرة المخرج على توزيعها توزيعاً جمالياً على الخشبة، بما يتوافق مع رؤية المخرج.

وضعية المشهد التمثيلي: القدرة التعبيرية التشكيلية لوضعية المشهد على الخشبة. وهي إحدى الوسائل التي تساعد في إيجاد الحلول الفنية للمسرحية كإبراز فكرة التعبير ووجود الشخصيات وإظهار العلاقات النفسية والصراعات التي تتم إبان عرض المسرحية.

### مشكلة البحث

يتوقف نجاح العمل المسرحي على عدة احتياجات بشرية

\* قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن. تاريخ استلام البحث 2016/07/12، وتاريخ قبوله 2016/10/08.

## منهجية البحث

اعتمد الباحث على العديد من المصادر والمراجع الأجنبية والعربية، المتخصصة، وهي في حد علم الباحث قليلة إلى حد ما التي يأمل أن تقيد الدراسة في خلق حالة توازن معرفي. كما اعتمد الباحث على منهج السرد والتحليل واجتماعها مع عناصر العرض الرئيسية والثانوية للكشف عن جمالياتها في العرض المسرحي.

## تمهيد

من المسلّمات أن تكون الحركة بمعناها العام قد امتلكت حضوراً شاخصاً عبر العصور المسرحية، لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بفن الرقص ذي الإيقاعات المنتظمة المأخوذة من الطبيعة نفسها "لا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ" (القران الكريم سورة ياسين، الآية 40) فالإخراج هو تنظيم لحركة عناصر العرض المسرحي على خشبة المسرح فلا شك أن عملية الإخراج المسرحي لصعوبتها قد جعلت الكثير من المسرحيين يفكرون مئات المرات قبل الإقدام على التعرض لنص مسرحي بالإخراج. لأن الإخراج المسرحي في مجمله فن قيادة عناصر العرض المسرحي وقدرة المخرج على توزيع العناصر الفنية فكراً وجمالياً على الخشبة وتوظيفها بما يتناسب مع طبيعة رؤية المخرج بحيث تبدو وحدة واحدة منسجمة ومكملة في الوقت نفسه لقصة وفكرة العرض ومتوافقة مع بيئة العرض ومتجانسة مع أداء الممثل وحركته المتشابكة مع العناصر الفنية. والإخراج المسرحي حالة إبداعية تبدأ من تصميم وتنفيذ حركة الممثل مع مجمل الحركة الكلية لعناصر العرض وكيفية تصميمها وتنفيذها وتوزيعها على الخشبة على شرط أن تكون الحركة بمجملها نابعة من رؤية المخرج وأسلوبه الفني وذلك يتشكل من خلال:

- المفاهيم النظرية والتطبيقية للأسلوب الفني وإلى طبيعة تلك الأشكال الدرامية العالمية والعربية، والمحلية وخصوصية تنفيذ كل منها على خشبة المسرح. فالمخرج يدرك أن عملية الإخراج هي دراسة بحثية تنطلق من مفاهيم أولية تبدأ من النص المسرحي النص الذي يعيد المخرج بنائه بعناصر العرض المستندة على معرفة السابقة، التي من خلالها يستطيع تحديد نوع الحركة وشكلها. يقول أوسكار باكوفيش ريميز "وضعية المشهد التمثيلي لغة المخرجون أن العنصر الأساس لمهارة المخرج تكمن في توضع المشهد التمثيلي وأن الوظائف الصعبة والمتعددة الجوانب التي تقع على عاتق المخرجون تظهرهم كمنظمين ومبتكرين للمسرحية في الصورة التشكيلية أو اللوحة التشكيلية المسرحية من خلال توضع المشهد التمثيلي

(Remez.o: 1981 p:23). أن القدرة التعبيرية التشكيلية توزيع أو الأفكار التي تبين أن مدى معرفة الإدراك الحسي الاتفعاى وعملية الفهم في العمل الدرامي تتضح بشكل جلي والمرتبطة في حالة توضع المشهد التمثيلي في المسرح بشكل وثيق مع قدرات المخرج، باعتباره العقل المدبر والواعي في الهدف الذي يجب أن يحققه العمل المسرحي (أردش، 1979ص16) وإذا كان يدخل الديكور المسرحي والاكسسوارات المسرحية يدخلان في إطار مفهوم القدرة التعبيرية التشكيلية الفني المسرحي فإنه يجب على المخرج أيضاً أن يمتلك الثقافة الفنية العامة التي تؤهله إلى امتلاك الخيال ومهارة في تشكيل) الأجسام البشرية وتوزيع الأشياء فوق الخشبة (Stanislavsky, 1978, vol. 1, p9). ومن ثم يجب على المخرج أن يدرك أهمية التعامل مثلاً مع الفنان التشكيلي الذي يسهم في تنفيذ وعمل التصاميم اللازمة وعلى الفنان التشكيلي في المقابل أن يفهم رؤية المخرج حتى يصنعا معاً التناغم الفني في إخراج المشهد المسرحي الذي يعكس بدوره على حركة الممثل وإذا اتحدا مع بعضهما وصل المخرج إلى غايته في القدرة على التعبير عن أماكن الحوادث المسرحية والتعبير عنها تشكلياً يقود إلى وضوح بنائها النفسي والاجتماعي وأيضاً الاقتصادي وكذلك مع الفنان الذي يصوغ حركة الإضاءة المسرحية ويحدد مصادرها وقوتها واتجاهات أشعتها وألوانها كلها تسهم في الواقع في بناء المناخ التشكيلي والتعبيري للفضاء المسرحي وينبه إلى التحولات الزمنية والنفسية في أحداث المسرحية (Kristi. G.V. 1978) وعلى أساسها يقاس نجاح العرض الفني بقيادة المخرج المسرحي. وعليه نؤكد أننا بحاجة إلى أن ننقل إلى الجمهور المعاصر ما يمكن أن نسميه بالسمو بالعرض التي تتطلب نوعاً من الفراغ والتناسب والوقار في الحركة والإشارة وهذا بالطبع يتطلب نوعاً من الانسجام الكلي للعرض ويشير أحمد زكي هنا "يجب الأخذ في الاعتبار أن ثمة عناصر أخرى لا تقل أهمية عن الحركة والإشارة تتمثل في استخدام المخرج لجميع العناصر المكونة للعرض كالمواد المستعملة في الملابس والأدوات والزوائد والمناظر إذ لا بد أن تعطي هذه إحساساً حقيقياً لا زيفاً". وهذا أن دلّ على شيء إنما يدل على أن العناصر الفنية داخل العرض دائماً تستقي من بعضها البعض وتنتشر في تبادل الخبرات والمعرفة.

## التوزيع والاكسسوارات في الإخراج المسرحي: توضع المشهد الدرامي

يعرف فرون توضع العمل التمثيلي بأنها: "تأدية المسرحية على خشبة المسرح من خلال التمثيل الدرامي وبأسلوب تتحقق به المساواة بين توضع المشهد التمثيلي وأن مهمة المنتجين

عن الفضاء المسرحي له موازات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس وذلك المندس كما وصفها ارنست كازيرروميرشا الياو وسوزان لانجر ومعهم آخرون (ميردوند 1987 ص14) وهنا تتحدد قدرة المخرج على إبداع حالة من الانسجام بين عناصر العرض التي تساعد على تطوير الحدث الذي يقود إلى تأكيد رؤية المخرج نفسه. أما بالنسبة للحيز الزمني الذي يدخل في مفهومه الممثل نعتقد إنه من الضروري أن يعيش الدور بكل أحاسيسه حتى يحقق الإقناع لدى المشاهد وهذا ما يسمى "روح الاندماج بين الممثل والمتلقي" ولا يحدث ذلك دون وجود ممثل مثقف قادر على المساهمة في رسم صورة المشهد التمثيلي بشكل إبداعي. ومن هنا نجد أن الحالات الضرورية للقدرة التعبيرية لتوضعية المشهد التمثيلي تكون صحيحة حال تركيب الحركات ويحظى برضى المشاهدين. (أردش: المخرج في المسرح المعاصر. 1979)، فعلى سبيل المثال إذا ما وقف ممثل ما على المسرح بمواجهة الإضاءة الموجودة في مقدمة خشبة المسرح وتقدم إلى الأمام أو إلى الخلف خطوة مبتعداً عن جمهور المشاهدين فإن هذا التعبير في وضع الشخصية على المسرح سيكون من الصعوبة بمكان على المشاهدين الرؤية السليمة، و الأفضل أن يقف الممثل ويؤدي دوره على جوانب المسرح حتى يتسنى للمشاهدين رؤية الممثل بوضوح وشكل إيجابي (Remez.o; 1981, p.53) ففي الماضي مثلاً كانت هناك قوانين محددة تبين كيفية سلوك الممثل على خشبة المسرح حيث يتعين عليه تقادي المنحنيات غير الضرورية والزوايا والدوائر وعدم إظهار خلفية الممثل أمام المشاهدين. وبهذا الصدد يقول ستانسلافسكي: من وجهة نظر فهم الحركات الجماعية على خشبة المسرح نجد أن هناك بعض الفروق بين الحركة من الجهة اليسرى للمسرح إلى الجهة اليمين منه أو من الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر (Remez, o, 1981, p36) أي العكس بالعكس أي أن فن الحركة على خشبة المسرح يعد مشكلة كبيرة وهذه الطريقة إذا ما تمت تكون تتم عن قدرة تعبيرية على المسرح لا يجوز بحال من الأحوال تجاهلها. وقد أكد على هذه الرؤية الشاعر المسرحي السويسري الأصل أدولف أيبا برؤيته للمسرح التي تستهدف توحيد عناصر الحركة على الخشبة بالأسلوب الموسيقي والتشكيلي في هارموني ساهر (stanislavski, 1978, vol.4, p112) الشيء الضروري معرفته من توضيحه المشهد التمثيلي أن هناك قدراً معيناً وترتيب المجموعات بموازاة الأنوار الموجودة في مقدمة المسرح أو متعامدة معها وذلك باستخدام منحني الدائرة... فالتوضيحية العمودية تمنح إمكانية إيجاد منظورية للحركة وبالإمكان استخدامها أو توظيفها كمدخل فعال

تنحصر في عمل التوضيحه المطلوبة للمشهد التمثيلي (Stanislavski 1978 vol.1,p.9) أيضاً يعرفها أوسكار باكوفيش ريميز بأنها: لغة المخرجون (Kristi G.V: 1978. p81) أن العنصر الأساس لمهارة المخرج تكمن في توضيحه المشهد التمثيلي وأن الوظائف الصعبة والمتعددة الجوانب التي تقع على عاتق المخرجون تظهرهم كمنظمين ومبتكرين للمسرحية في الصورة التشكيلية.

من خلال المشهد التمثيلي، كما يؤكد المخرج الروسي بوبوف "على أن القدرة التعبيرية التشكيلية لتوضيحه المشهد تكمن في لغة المخرجين. أن الآراء السابقة تكشف لنا على أن معرفة الإدراك الحسي الانفعالي وعملية الفهم ترتبط في توضيحه المشهد التمثيلي في المسرح (Stanislavski: producers, 1978, vol. 2. 128). فعلياً أن ندرك أن عملية الترتيب التمثيلي على خشبة المسرح وترتيب الممثلين مع توزيع الأشياء والاكسسورات إلى جانب ضبط اللغة بالحركات وهذه تقع في أول مهمات المخرج وجاء في إحدى الموسوعات الروسية بأن المشهد التمثيلي هو وضع الممثلين على خشبة المسرح والتحكم بحركتهم الإيجابية رغم وجود الأشياء والأدوات فوق الخشبة فتوضيحه المشهد التمثيلي تمثل إحدى طاقات المخرج المسرحي (Kristi G. V: 1978.p.76).

بمعنى هي الوسائل التي تساعد في إيجاد الحلول الفنية للمسرحية كإبراز فكرة التعبير ووجود الشخصيات وإظهار العلاقات النفسية والصراعات التي تتم إبان عرض المسرحية (Stanislavski 1978, vol, 11.p70) فالبعد التمثيلي هو تأكيد حركة شخصيات الممثلين على خشبة المسرح ضمن حيز المكان والزمان المحدد من خلال التركيز على توضيحه المشهد التمثيلي شريطة امتلاك الممثلين والمخرجين طرق وقوانين محددة لأزمة في أداء المشهد التمثيلي. فالفضاء المسرحي الناجح هو الذي تتكامل فيه كل عناصر العملية المسرحية داخل الفضاء المسرحي (الكلمة، الممثل، الاطار التشكيلي، الديكور، الملابس، والأفئعة، والاكسسورات أو الإضاءة (collected articles producers skill. m1956, p28). وهنا تتضح قدرة المخرج على صياغتهما في لوحة درامية منسجمة تعكس رؤية المخرج في العمل المسرحي وعلينا أن ندرك أيضاً أن للفضاء المسرحي خاصيتان أساسيتان "إنه منفصل عن كل يوم، وفي داخل حدودها، فإنه يحقق الحرية عن كل يوم وكما وضع لنا أيونسكو فإن المساحة التي على خشبة المسرح يمكن أن تدق إلى عدد من الأوقات وبأي ترتيب عشوائي، ودقة جرس الباب قد تعني وجود شخص خلف الباب. ثم يتابع الكاتب في مكان آخر من الكتاب "إن فصل الفضاء اليومي

التقليدي والمعتاد المنتمي إلى واقعية الإخراج. (مجد القصص 2009)

ثانياً: الأسلوب الشطرنجي "الايقاع الرتيب":

تسمى هذه طريقة تركيب الشطرنج وبهذه الطريقة تكمن أحد قواعد التوضعية الجماعية للمشاهد التمثيلي كوقوف الممثل خلف زملائه الممثلين الآخرين ويجب بهذه الحالة أن تكون هناك مسافة بينه وبينهم حتى يتسنى للمشاهدين رؤية كل ممثل في رؤية كلية وبشكل واضح إضافة إلى أن هذه الطريقة تقيد إلى استقطاب أكبر عدد من المشاهدين من مشاهدة المسرحية وتمكينهم من رؤيتها وحضورها بصورة جمالية. والأهم إذا ما التزم المخرج بهذه الطريقة (أسلوب الشطرنجي) في تحديد أماكن الممثلين وتوزيع حركاتهم بصورة جمالية فإنه بهذه الحالة يكشف عن الممثلين وانفعالاتهم النفسية المستمدة من مغزى النص نفسه وهو في فعله هذا (التوزيع الحركي) يساعد أيضاً على إظهار القيمة الجمالية للمشاهد ويقدم الفعل الحقيقي للممثل الذي يقدم الأجوبة الحقيقية حول حقيقة الفعل وارتباطه بالشخصية المسرحية. أن الممثل في الاتجاهات المسرحية عند جروتوفسكي مثلاً "لا يهتم بتوجيه أسئلة حول الشخصية التي يمثلها أو أن يضع نفسه مكانها كما عند استانسلافسكي يقول فيلب اوسلاند أن جروتوفسكي يفضل النفس فوق الدور وفيها يكون الدور مجرد وسيلة لكشف النفس ففي هذا التوزيع للحركة الشطرنجية كشف للأبعاد النفسية للشخصية التي تقود إلى الفعل الحقيقي لأبعاد الشخصية المسرحية في أبعادها الثلاثة، وهي البعد النفسي والاجتماعي والمظهري. (المرجع السابق، 2009 ص146)

ثالثاً: أسلوب الخطوط المتقطعة:

حسب هذه الطريقة ينبغي عدم ترتيب المشاهد التمثيلي بخط مستقيم بغية رؤية الجمهور من القاعدة لكن يجب أن يكون خطأً متقطعاً وحتى في حالة ترتيب الممثلين نلاحظ أن بالإمكان تحقيق ذلك من خلال حركة دائرية معينة للأجسام ويجدر بنا تنفيذ خط متقطع بطريقة أفقية وعمودية. وهذا الأسلوب أيضاً إلى جانب تحقيق الرؤية الجمالية وتفسير مغزى النص وتأكيد رؤية المخرج يلعب دوراً مهماً في التشكيلات الجماعية وإبداع صور درامية لها علاقة بتفسير العرض وتوضيح رؤية المخرج كما يساعد على تناغم جميع العناصر في إبراز خصوصية وشكل الحركة ودلالاتها الدقيقة وتتمثل في معرفة وقدرة الجسد وليونته على التعبير وبوضوح أيضاً انسجام العناصر جميعها في رؤية واحدة متناغمة هذا بالإضافة إلى أن رسم الخطوط المتقاطعتي تقضي بشكل دقيق إلى وضوح حالات الشخصيه الانفعالية ويكشف عن أبعادها النفسية. وبعد أن خلصنا من استعراض أبرز الطرق في ترتيب

إلى بعض الأجزاء من المسرح وتحديد الساحات التي تكون أمام الستارة.. ففي مسرحية إيفان فرانكو (عندما يأتي الأموات إلى الحياة) مثلاً أن حركة المارشال توكفسكي قد لفتت الأنظار والإعجاب في عمق المسرح إضافة إلى عنصر الإضاءة التي لعبت دورها البارز في هذه المسرحية (stanislavsi, 1978, vol. 2, p128). وثمة أساليب أو طرائق أخرى يمكن للمخرج أن يستخدمها في ترتيب توضعية المشاهد التمثيلي مثل موازاة الإضاءة الموجودة في أعلى مقدمة المسرح التي تؤكد أن الاقتراب في العمل المسرحي يبدو أكثر فعالية بالنسبة.

### أساليب وطرق في الإخراج المسرحي

للحركة على خشبة المسرح أهميتها الفنية والجمالية كما أن طبيعة الحركة مرتبطة بشكل وآخر بالأساليب الفنية العالمية والعربية، وهي جزء لا يتجزء من تفسيرات المخرج وتشكيل رؤيته الفنية من حيث تصميمها وتحديد مكانها على خشبة المسرح فللعق دلالاته الإبداعية ففي المسرح الأغرقي دائماً على سبيل المثال ما ينفذ فيها مشاهد القتل. أما منطقة وسط الخشبة فهي التي تحمل أكثر المواقف إثارة وأن الأحداث والحركات تتطور منها وتتوزع إلى باقي أقسام الخشبة فعلى الجانب الأيمن أو الأيسر من وسط الخشبة يتم مشاهد السرية أو التي تحمل أهمية أقل من سابقتها، وفي الغالب ينفذ في مقدمة خشبة المسرح مشاهد الرواة كما في المسرح الملحمي والمسرح العربي فالممثل يتخذ من مقدمة وسط المسرح مكاناً لحركته وهكذا دواليك فجمالية الحركة وتفسيرها أن تتحدد من خلال الأساليب الفنية وأن ما يترجمها إلى أفعال ومواقف جمالية هي الأبعاد الآتية:

أولاً: الإبقاء على مسافة معينة في المسرح:

المخرجين وفق هذه الطريقة يحرصون حرصاً تاماً على الإبقاء على مسافة معينة في المسرح بين شخصيات المسرحية حيث لا تبقى هذه الشخصيات جامدة ثابتة بل تبدو أكثر حيوية وحركة وديناميكية وذلك حتى تضفي على الجو العام حالة من الشعور بالارتياح سواءً أكان للمشاهد أم الممثل. فتوزيع الحركة على الخشبة بمساحات منطقية تريح النظر وتعطي بعداً جمالياً للمشاهد وتساعد على حرية الحركة وصدق تعبيرها. فكما هو معروف أن فعل الحركة أكثر بلاغة من الفعل المنطوق في ترجمة حالات النفس، لأن الحركة أيضاً لا تعرف الكذب أو المجاملة فشكل الحركة وطبيعتها على الخشبة يحكمها الأسلوب ورؤية المخرج نفسه ضمن أسلوب من الأساليب العالمية فإذا كانت تتعلق بالتشكيلات الجماعية وليونة الجسد مع الاحتفاظ بما يسمى مسافة الأمان قد تكون ضمن منهج التقليد في إطاره

المشهد لا بدّ وأن نبرز هنا دور ما يسمى مدارات الحركة في التوضعية للمشهد المسرحي.

رابعاً: أسلوب مدارات الحركة:

عندما يكون المخرج قد جعل ممثلين يعيشون توضيحية ينبغي عدم التجاوز إلى توضيحية أخرى حتى الانتهاء من التوضيحية السابقة وذلك بقصد المحافظة على التعبير المرن وهذا يوجد شدة تماسك أكبر عند القيام بالتمثيل كما يفسح المجال أمام الممثل لرسم الخطوط الخاصة بسلوكياته بشكل أكثر وضوحاً فمن هنا يكون من الضروري تعلم كيفية استخدام مدارات الحركة المختلفة بدءاً من المدار الأصغر إلى المدار الأكبر ويعرف المدار الأصغر بأنه مدار للحركة يتم عن طريق حركة العين أو عضلات الوجه.

في حين يعرف المدار الأكبر بأنه مدار للحركة يتم عن طريق حركة الرأس ومن ثم حركة الأصابع أو حركة الكتف أو حركة من اليد إلى الكوع وأخيراً حركة الذراع ويتخذ هذا النوع الثاني شكلاً أكثر اتساعاً عن طريق حركة الكتف وحركة الجسم كاملاً.. بمعنى أن أوسع مدار لحركة الممثل تكمن في الحركة على كامل خشبة المسرح.. بمعنى أن حركة الممثل في مداراتها الثلاثة - المدار الأصغر والمدار الأكبر والمدار التي تتسع فيه الحركة حتى تصل إلى الحركة الكلية على خشبة المسرح - وهذه الحركات مجتمعة تفسر أبعاد الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وعلاقة كلاهما في الأفكار الرئيسية في العرض. فالحركة هنا بمجملها هي الأساس في توضيح الأفكار الرئيسية التي يريد المخرج إيصالها للجمهور. وهناك أنواع كثيرة للحركة نذكر منها:

الحركة الاضطرارية: وهي تلك الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف أو الحدث، كما يحدث في مشهد سقوط المنديل في مسرحية (عطيل) (لشكسبير)، ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزماً بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس، إذ أن بعض المخرجون يشطبون الأقواس منذ القراءة الأولى للنص، ليضعوا بدلاً عنها أقواساً جديدة ترتبط ببنية نص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض.

الحركة الانعكاسية: وهي ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور، وقد يعتمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة، غير أن الحركة تكشف هذا الإخفاء، والعكس يحدث حينما يخص البطل مشاعره السلبيه أمام البطلة أو العكس. فإن حركتهما تكشف كل خفي. مثل حالة نفور (هاملت) من والدته عندما اكتشف سر خيانتها لأبيه مع عمه. وعلم النفس الحديث قد قام على ثلاثة أنماط من ردود الفعل بالنسبة لتلك المثيرات التي لها علاقة مباشرة

بالحركة الانعكاسية". عبدالرحمن التميمي" 2013 وهي:

أ. "ردود فعل باتجاه هذه المثيرات التي تتمثل بلحظات الحاسمة لمكبث اتجاه الساحرات وترجمة ردود أفعاله إلى حقيقة بعد أن كانت وهماً في مخيلة الليدي مكبث في مسرحية (مكبث) لشكسبير.

ب. ردود فعل ضدها. التي تتمثل بلحظات الحسم التي أقدم فيها أوديب على قتل أمه جوكاستا في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكلس.

ج. ردود فعل بعيداً عنها. التي تتمثل في لحظات الشك الأولى لعطيل بزوجته دزمونة التي حاول من خلال صراع مرير أن يكذب الخير" (23)

إن النمط الأول من ردود الفعل ما هو إلا دافع نحو الأشياء التي تثيرنا ففقترب منها للاستحواذ عليها. وهي أيضاً دافع نحو الأشياء التي لا نكتمل بدونها.

أما النمط الثاني فهي الحركة سريعاً باتجاه ذلك المثير، الهدف منها أما أن يكون هدفاً يسحقه وإما أن يكون الهدف مسحه من الذاكرة أي تجاوزه بطريقة ما.

أما النمط الثالث من ردود الفعل فهو ما ينصب في تلك المحاولات الجادة للابتعاد عن ذلك المثير وكبح جماح تلك الغزيرة.

3- الحركة التقنية: وهي منطقة مفرغة تماماً للمخرج يفعل بها ما يشاء وفق ضروراته الإخراجية، فقد تتعلق هذه الحركة بإيصال فكرة ما، أو إعطاء جمال ما، أو ليشير بها لدلالة ما، وقد تكون لضرورات فنية وكذلك يستطيع المخرج أن يزاوج بين تلك الحركات مستمداً تيريراته من خلال تحليله وتفسيره للنص وكذلك من خلال مشاعره اتجاه الشخص وأهدافهم. بدري عبد الحميد، ص 44 وخلاصة القول على الممثل حتى يؤدي حركته أياً كانت عليه أن يقدم نفسه كما هو في الحياة مستخدماً مهاراته الخاصة ليعبر بها على الخشبة فليس هناك شخصيات يمثلها بل يعبر عن ذاته.

### أساسيات التأهيل المسرحي:

العمل المسرحي من تمثيل وإخراج وغيرها يحتاج إلى بعض المؤسسات أو الدوائر ذات الخبرة والتخصصية لإعداد من يشاركون في هذا النوع من الأعمال الفنية، ويمكن ذكر أهمها:

1- إيجاد مركز لتدريب المشهد:

إن كل توضيحية مشهد تمثيلي تحتاج إلى مركز لتدريب المشاهد والأصح إلى متخصص في الإخراج أو في فنون الرقص ويقصد بالمركز أو المؤسسة المكان المخصص الذي يتم فيه عمل بروفة للمشهد قبل عرض المسرحية بالشكل النهائي، وهذه

في نجاح المسرحية بحيث نرى اليوم أن هناك نظرية تدعو إلى ضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والموسيقى وغيرها في العناصر في وحدة عضوية ومن أهم أنصارها ودعاتها الكاتب المؤلف المسرحي جوردن كريج). ولا يغفل على أحد من المتخصصين والمخرجين المحترفين ما يقوم عليه مسرح الصورة من تمازج وتآلف العناصر في وحدة تركيبية واحدة تسهم جميعها مجتمعة في رسم وتوضيح المشهد وتحديد صياغة التوضيعة للمشهد المسرحي، إذ تجتمع الإضاءة والإكسسوارات والتشكيلات الجماعية والموسيقى وغيرها من عناصر العرض لإبداع حركة المشهد المسرحي العام. وهذا ما نلمسه في مسرح الصورة فترى مثلاً تعاون المخرج والممثلين قائم على البحث عن التوضيعة الملائمة للمشهد التمثيلي. (محمد نصار 2015)

على الرغم من أن تاريخ المسرح قد كشف أن هناك فترات تاريخية مختلفة كان المخرجون فيها يستخدمون طرقاً ديكتاتورية في توضيعة المشهد التمثيلي بمعنى أنهم يقومون بذلك بمفردهم ويمعزل عن الممثلين ومن أمثال هؤلاء المخرج ستانسيلافسكي الذي استخدم هذه الطريقة الديكتاتورية (Knebel, 1976, p23).

يقول الناقد المسرحي رودنتيكي: أن ممارسة المخرج لتفاصيل وخطط العمل المسرحي لجميع كانت منذ البدايات الأولى بل الأيام الأولى لوجود المسرح.. فقبل البدء بالبروفات يقوم المخرج برسم توضيعة المشهد التمثيلي وليس أدل على ذلك من طريقة ستانسيلافسكي السابقة الذكر (فرانك: المدخل إلى الفنون. ص 1970: 207) بمعنى أن المخرج كان يقرر كل شيء ومادام للمخرج كل هذه في الخلق الناجح للعرض المسرحي الحديث فلا بدّ من توفر التدريب الكافي في مؤسسات متخصصة لإعداد المخرج الناجح (فرانك: المدخل إلى الفنون. 1970: ص 207) فما على الممثل سوى تنفيذ الدور وفق تعليمات المخرج الحرفية فعندما قام ستانسيلافسكي في مسرحية "شايبا" برسم توضيعة المشهد التمثيلي لم يكن له أية دور رئيس أو ثانوي في هذه المسرحية قال أحد أبطال هذه المسرحية وهو تربيليف (22) أننا بحاجة إلى أشكال جديدة متطورة لكنها أي هذه الأشكال غير الموجودة فالواقع أفضل من لا شيء موجود بحيث أصبحت فيما بعد هذه الأشكال الجديدة واقعاً يتم التعبير عنه في التوضيعات الجديدة التي قام ستانسيلافسكي بإعدادها وتفعيلها بكل عناية واتقان. (Knebel, 1976, P.77) أن تقييم المخرجون لعمل ستانسيلافسكي كان على أنه تجربة جميلة كانت لتنظيم الألحان المتعددة لكامل العمل الدرامي، لقد سجل ستانسيلافسكي اللون لطريقة الترتيب على خشبة المسرح في مسرحية "شايبا" كما أن المخرج سيكون أكثر قدرة على اختيار الأفضل إذ أن منزلة المخرج اليوم في عملية عرض العرض المسرحي لا يسبقها في

التدريبات تكسب العرض المسرحي نوعاً من التماسك الفني والاتقان الجمالي الذي يساعد في جذب اهتمام المشاهد. فعلى سبيل المثال هناك الحركة أو الإيقاع السريع والتوقف غير المتوقع أو تغيير الحركة تحت تأثير معين يحتاج إلى اتقان وتنفيذ لا يتأتى إلا من خلال التدريب على مثل هذه الحركات تمرين طويل ينطلق من معرفة حقيقية للدور وأبعاده وعلاقته بالشخصيات الأخرى المنطلقة هي الآخذة من فلسفة المخرج ورؤيته. فالتوضيعة تكتسب شكلها النهائي من رؤية المخرج وأسلوبه الإبداعي فعلى سبيل المثال نجد أن "المسرح الآسيوي كما في اليابان أو الصين والهند وتأثر هذا المسرح بالطقوس الدينية ودراما مزاوله العبادات في تلك الثقافات التي منحت مخرجين لامعين من أوروبا أفقا آخر ومخيلة أخرى، مثل بيتر بروك الذي حوّل النص الديني المعروف "الماهاباراتا" إلى عمل مسرحي أسهم في زيادة وعيه بكسر حاجز مسرح العلبة الإيطالية وأوجد له مبرراته الفنية للقيام بذلك على نحو تجريبي خالص. وكذلك مسرح "كابوكي" ومسرح "نو" اليابانيين الشهيرين. (حمداوي، 2011). الجدير بالذكر هنا أن إيجاد مدرب للرقص أو مركز لتدريب الممثلين يعتمد على المخرج من جهة وعلى السلوك المنتظم للمشاركين في العمل المسرحي من جهة أخرى، مثلما يجب أن نعي أو ندرك أن فن إنجاز عملية التركيب هو مهارة الخبراء أو الحرفيين في المجالات ذات العلاقة بالدهانات والرسوم الزيتية والأعمال النحتية (أردش: 106) كما يحتاج العمل أيضاً إلى تحقيق نوع من الحيوية أو ما يسمى بالقدرة التعبيرية وذلك من خلال القدرة على اختيار الأطوال والتفاصيل والأجسام المستخدمة في العمل المسرحي، فالموجودة في النص لا بدّ أن يرتسم على خشبة المسرح ويقصد بذلك إنه ينبغي على المخرج أن يكون قادراً على دراسة عملية التركيب سواءً أكانوا هؤلاء رسامين أم نحّاتين أم مهندسين معماريين وأن يكون المخرج على دراية بوسائل التعبير لأنواع الأخرى من ضروب الفنون المختلفة فيقول بيترن في معرض بيانه عن أسئلة توضيعة المشهد التمثيلي بأنها لا تقتصر على الترتيب الفعال للشخصيات فقط بل تتعدى ذلك بأنها تشكل واقع لطاقة الدور في العمل المسرحي المتنامي وبسبب ذلك لا يكون بالمستطاع الحكم على نوعية هذه التوضيعة بدون أي رابط للفكرة مع ما استوحى على خشبة المسرح. ولكي تكون البروفات ناجحة ومحقة لأغراضها يتوجب على المخرج في البداية أن يحسم البيئة التي سيتم عليها تمثيل الأدوار وبالطبعي أن يعتمد هذا البت في الأمر على الديكورات والأثاث والإكسسوارات المصاحبة للمشهد التمثيلي إضافة إلى الإضاءة التي تجعل دور الممثل أكثر حيوية وتجعله أكثر انفعالاً واندماجاً مع الدور الذي سيؤدي به بأقصى طاقته وبالتأكيد أن كل هذا يسهم

والارتباط على خشبة المسرح مع المشاهدين ومن هنا نشعر بأهمية الديكور المسرحي والإكسسوارات في إكساب العمل المسرحي أسلوبية تعبيرية ومسلكية خيالية وبالقدر نفسه تمنحه وحدة عضوية وفنية جمالية بروى ابتكارية إبداعية.

**ثالثاً:** إن أبرز المصطلحات والمفاهيم التي ركزت عليها هذه الدراسة هي تلك التي تعني بالإنسان (الممثل وحركته فوق خشبة المسرح) أولاً وبالمكان ثانياً باعتبارهما عنصران أساسيان في العمل المسرحي، الإنسان الذي يتلقى تعاليم تفاصيل أو شكل الحركة من المخرج وعلى الممثل حتى يستطيع تنفيذ الحركة عليه العناية بجسمه وصوته وإعطاءها التكيف والاستعداد حتى يكون الممثل جاهزاً لأداء حركته بما يتناسب مع رؤية المخرج وإن امتلك الممثل ليونة الجسد والقدرة على التعبير سيجعله يتناول العمل تناولاً إبداعياً غير تقليدي. باعتبار أن هذه الأشياء مجتمعة تكون عناصر رئيسة وغزيرة في نجاح العمل المسرحي.

**رابعاً:** إن المناظر المسرحية لها وظائف مختلفة منها ما هو تقليدي تعني بالتغطية أو الإخفاء فأن المنظر هنا يسهم في تغطية ما يمكن أن يكون قبيحاً. وهناك وظائف إبداعية أخرى تضيف عنصراً جمالياً وتساعد في الوقت نفسه على إيجاد جو عام للعرض وإيحاء بالحالة النفسية كما أنها توحى بالزمان والمكان.

**خامساً:** تحاول أن تكشف هذه الدراسة من خلال توظيف عناصر العرض وعلاقتها بحركة الممثل على الخشبة قدرات المخرج الناجح، وكذلك الممثل والكاتب المبدع والمتلقي أو المشاهد الذواق من خلال توزيع الحركة لكل العناصر وكيفية التعامل معها.

**سادساً:** كشفت الدراسة طبيعة خشبة المسرح اللازمة لأداء عمل مسرحي إبداعي ومستلزماتها من ديكورات تساعد في توصيل الرؤية التعبيرية وتحقيق الناحية التخيلية في العمل الفني وكذلك الإضاءة بتأثيرها المادي وإكساب الأشياء ثراءً لونياً بالإضافة إلى عناصر المناظر المسرحية الأخرى التي تسهم في تحقيق الرؤية الفنية للعرض.

إن الاهتمام بهذا العناصر المفسرة للعرض مجتمعة أو منفردة من واجبات المخرج منذ ظهور وظيفته الفنية الأولى وعلاقتها في تشكيل رؤية العمل منذ أقدم العصور كانت هي الأساس في وظيفة المخرج، وما زالت تلعب الدور نفسه في وظيفة المخرج بل تزداد أهمية مع ظهور أساليب إبداعية عالمية جديدة. وعليه فنحن بأشد الحاجة إليها اليوم في ظل هذه التغيرات الجذرية التي دخلت على خشبة المسرح إذ لا يمكن تجاهلها أو نسيانها في صياغة وتفسير العرض فوق خشبة

الأهمية أي شيء (knebel, 1976. p23). لقد كان ستانسلافسكي يمتلك فكرة عمل العرض المسرحي بدون توضعيات ثابتة للمشاهد التمثيلية إلا أن هذه الفكرة لم تظهر على أرض الواقع، ويقول (بأنه يريد عرضاً مسرحياً بدون أي توضعيات لمشهد تمثيلي). لقد حاول ستانسلافسكي رفض التوضعيات الثابتة للمشهد التمثيلي في الممارسة التعليمية في العمل الدرامي ونرى في كل بروفة تغييرات في المواقف وذلك من خلال توزيع الأثاث والحواجز الخشبية على خشبة المسرح وذلك بقصد إضفاء أجواء من المفاجأة أولاً والطرافة ثانياً الذي من شأنه المساهمة في الارتفاع بمستوى العمل المسرحي (Pankova, 1982, p.34). يقول ستانسلافسكي: (إنه كان يحلم بعرض العمل المسرحي في الاستوديو الخاص به ضمن مساحة داخل جدران أربعة يتم إنشاؤها على دائرة متحركة وهذا بحد ذاته يجعل الممثلين يقومون بتصحيح توضعيات المشهد التمثيلي وفق منطق الأحداث على المسرح على الرغم من أنه لم تظهر هذه التجربة التعليمية على أرض الواقع). فاستانسلافسكي له تجربته وأسلوبه ومايرهولد والألماني بريشت فكل منهم تجربته وأسلوبه في رسم التوضعيات المسرحية التي يحكمها أسلوبه ورؤيته. وللحركة عند كل المنظرين والمخرجين أيضاً مفهوم منطلق من تجربته التي استمرت عشرات السنين. فالحركة علم وفن وإبداع مرتبطة بإطار نظري منذ نشأت المسرح الأولى عند يونانيين مروراً برواد المسرح المعاصر وانتهاءً برواد المسرح الحديث التي شغلتهن تحديد وشكل حركة الممثل وأدائه على خشبة المسرح.

## الاستنتاجات

**أولاً:** إن استخدام التقنيات المسرحية الحديثة والمبادئ المعمارية والأساليب النحتية توسع إمكانيات توضعيات المشهد التمثيلي وأن توضعيات المشهد التمثيلي ليست فقط تمثل التعبير المرئي لمحتوى المسرحية بل أن التوضعيات الجيدة هي التي تستطيع إكمال التعبير غير الموجود في النص الذي كتبه المؤلف وتساعد بشكل كبير على توضيح المدلول الضمني وتجعل في العديد من المجالات أفكار المخرج والكاتب الروائي أكثر قبولاً وجمالية وروعة.

**ثانياً:** إن هذه الرؤية تشكل وفق قانون التماخض والتماخض (التفاعل والانفعال والتلاحم بين العوامل الاجتماعية والاقتصادية في نشأتها وتطورها وفق نظرية كارل ماركس حالة واقعة وتبدأ العملية بعامل يولد عاملاً مضاداً له ثم يجتمع العاملان في عامل جديد واحد متحد). بمعنى أن الترابط بين شكل ومحتوى توضعيات المشهد التمثيلي هو شكل يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع المحتوى، وذلك بكونها تتطابق من الأسلوبية الجديدة والجوهر الأيدولوجي للمسرحية بالاعتماد على مبدأ العلاقة

مشهدية هذه العناصر وتشكيل حركة الممثل فمثلاً استطاع تاديوز تطوير التوتر الدرامي من خلال الأبعاد المكانية لمسرحياته وليس من خلال الصراع بين الشخصيات، وكانت وسائله ليست الكلمات بل الحركة الجماعية الرشيقة داخل مساحة محدودة (ميردوند 1996، 173).

المسرح، وقد تكون هذه العناصر هي أساس العرض في بعض الاتجاهات الأسلوبية إذ يمكن الاستغناء عن الممثل ولا يمكن الاستغناء عن تلك العناصر المفسرة والعكس أيضاً صحيح، وهذا يرجع إلى رؤية المخرج المفسرة للعمل التي قد تكون معتمدة على أسلوب فني معين وربما هي التي تتحكم بألية التعامل في رسم

## المصادر والمراجع

مقال بعنوان: من هو المخرج. للكاتب ج. توفسنجوف ترجمة: صالح سعد.

عبد الرحمن التميم (الحركة على خشبة المسرح). رابطة الفنانين والأدباء العراقيين / كندا 2013.

نصار، محمد: (هاتشتاغ إعداد وإخراج محمد خير الرفاعي) مجلة أفكار العدد 320 وزارة الثقافة الأردنية 2015.

موضوع بعنوان: تعريف الإخراج المسرحي، موقع إلكتروني: Theatre.ahlamontada.net/t11-topic

Collected articles – Producer's skill- M... 1956, p.28 collected articles:

Knebel, M. O. (1976). Poetry of pedagogic.

Knebel, M. O: Poetry of pedagogic, M 1976, P 68 Knebel M Poetr.

Kristi, G.V. (1978). Actor training in Stanislavsky's school. M.

Popov, A. D. (1957): About artistic integrity of the play M. Popov:

Remez, O. (1981). Producers Ides and Mythan Scenes.

Stanislavskiy, k. S Articles speech conversations, M (1958). p.63.

Stanislavskiy, producers, (1978), 4, p 112.

### المراجع العربية:

احمد زكي، (1996). (اتجاهات المسرح المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة.

أردش، أسعد. (1979). المخرج في المسرح المعاصر سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، العدد (19).

اريك بنتلي، (1986). ترجمة يوسف ثروت: نظرية المسرح الحديث/ دار الشؤون الثقافية العامة ط 2 بغداد.

جيمس ميردوند، (1996). ترجمة محمد سيد الحسين علي يحيى وآخرون، (الفضاء المسرحي)، أكاديمية الفنون،/ بغداد.

د. جميل حمداوي، (2011). "الإخراج المسرحي"، مطبوعات الهيئة العربية للمسرح.

فرانك هوانينج، (1970). المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، مصر، دار المعرفة القاهرة.

مجد القصص، (2009). (رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق)، سلسلة كتب ثقافية/ عمان.

مواقع الإلكترونية والمجلات الدورية:

www.angelfire.com/ms/mask/tovstngof.html

## The Actor's Movement in Spatial and Temporal Space in Theatrical Work

Nayef M. Al-Shboul \*

### ABSTRACT

This study explores also the significance of that theatrical element, explains its impact on the aesthetic value of the dramatic work. It also examines the aesthetic feature, special and functional dimensions in the work, in order to highlight the significance and respect of that element, and its impact on supporting the dramatic action and the other dramatic elements in making a creative aesthetic dramatic setting, which achieves the aims of the work and demonstrate the style and vision of the director.

**Keywords:** Actor's Movement, Spatial and Temporal Space, Theatrical Work.

\* Department of Drama, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan. Received on 12/07/2016 and Accepted for Publication on 08/10/2016.