التناغم الأدائي بين الاحساس الداخلي والحركة الخارجية عند الممثل على خشبة المسرح

Performance harmony between the inner feeling and the external movement of the actor on stage

علي خضير محمد

مديرية تربية ذي قار \ تربية الناصرية

المقدمة ومشكلة البحث :

كان المسرح من أقدم الفنون التعبيرية التي تستخدم الحركة في سبيل التعبير عن مكنونات النفس ، وقد تطورت تقنيات المسرح المتعددة على مدى القرون منها استخدام الإضاءة والمكياج والديكور والإضاءة وحتى الإخراج [1]، ولكن تبقى المهارة التمثيلية خاصة بالممثل ، وهذا لا يعني عدم مقدرة الممثل على استغلال الثقافة والمعرفة المتطورة وآليات تحقيق التناغم من أجل فهم أعمق للشخصية ، ولكن السؤال هل يكفي أن يفهم الممثل الشخصية ويستدعي منتوجاتها الثقافية والسيكولوجية أم أمامه عمل أكبر يمتد على الصعيد العملي من خلال تجسيد هذه الإشكالية الفنية ونقلها إلى المتلقي عن طريق الحوار والحركة ومساعدات الحركة والحوار ومكملاتها ، ولعل وجود فهم للشخصية ، والمقدرة الجسدية لا تكفي لوجود حركة معبرة ملائمة في المسرح فلا بد من وجود قناة اتصالية تساعد على التماهي شبه التام بين الممثل والشخصية مما يجعل جسد متحررا وقادرا على تبني هيكليتها الجسدية والنفسية ونقصد هنا الشخصية التي يمثلها وهذه القناة الاتصالية هي التناغم ، ولفهم هذه الإشكالية سنستخدم المنهج الموضوعي التحليلي في الدراسة .

وتكمن مشكلة البحث في آلية حدوث التناغم وفهمه ، وفهم ضروريته ، فلولاه تنهار العملية الإبداعية على المسرح أو تغدو أشبه بالفاشلة ، فتأتي مشكلة البحث في البحث في إشكالية التناغم الأدائي آلية وعناصرا وتطبيقا وأهمية وتأثيرا في المتلقي والعمل المسرحي عموما ، ونركز على ماهية التناغم وقدرة الممثل على الوصول إليه وأثر ذلك في الوصول إلى المتلقي وترك الأثر الإبداعي اللازم وبالتالي نجاح العملية الإبداعية وتحقيق حركة سيمائية بامتياز .

كلمات افتتاحية :- التناغم ، الحركة ، الممثل.

ABSTRACT:

The problem of research lies in the mechanism of harmony and its understanding, and understanding its necessity, without which the creative process collapses on the stage or becomes more like a failure, then the problem of research in researching the problem of performance harmony comes as a mechanism, elements, application, importance and influence on the recipient and the theatrical work in general, and we focus on the nature of harmony and the ability of the actor to Reaching it and its impact on reaching the recipient and leaving the necessary creative impact, and thus the success of the creative process and the achievement of a chemical movement par excellence.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

- توضيح دور التناغم في رأب الفجوة والتقريب بين عناصر العملية الإبداعية عند الممثل أي بين الشخصية الفنية والجسد الذي تبنته آنيا .
- توضيح آليات التناغم وأثرها على الحركة والتعبير الأدائي للمثل .
- توضيح آليات التلقي في ظل وجود التناغم الأدائي ، وأثر ذلك على المتلقي ضمن الشروط الزمكانية ودوره في العملية الإبداعية المسرحية .
- توضيح شروط تحقيق العمل الإبداعي لإنتاج حركة معبرة عن الشخصية على المسرح .

أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث من إلقائه الضوء على إشكالية التواصل بين الشخصية داخليا ونفسيا وتصرفاتها الحركية ضمن النطاق المسرحي ، ومعرفة أدواتها وأهميتها لتحقيق الظهور الأمثل لهذه الشخصية وبالتالي تلقيها من قِبل المتلقي بشكل سليم مما يسمح لها بتحقيق نطاقها وشكلها الإبداعي .

المبحث الأول : التناغم الأدائي المسرحي بين المفاهيم والإرهاصات

التناغم الأدائي هو الحلقة الأساسية التي تصل بين بناء الشخصية الفنية وتحققها الحركي على خشبة المسرح ولها شروط خاصة لتظهر بالشكل المطلوب وهو ما سنناقشه فيما سيأتي :

المطلب الأول : مفاهيم التناغم الأدائي والاحساس الداخلي والحركة الخارجية المسرحية وشروط العلاقة الناجحة بينها :

المسرح فن متكامل يتكون من عناصر متآلفة متعددة منها النص والكلمات والأغاني ربما والحركة والممثلين وحوار ويجري ذلك ضمن ديكور خاص ملائم ، ويجري الأداء التمثيلي قرب جمهور من المتفرجين. (٢)

الحركة المسرحية : " هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء ، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل "(٣)، ونرى أن الحركة المسرحية هي التتويج النهائي لمراحل متعددة أهمها تعميق وتأصيل الشخصية في نفس المتلقي ، تليها مرحلة التواصل بين الجسد والفكرة والشعور الداخلي القادم من تماهي وقتي بين الشخصية الممثلة وبين المؤدي نفسه على خشبة المسرح ، وهذه الحركة هي جزء أساسي من النص شأنها في ذلك شأن الحوار ، وهي العنصر الذي يجسد حيويته بشكل مادي ينوع فيه المتلقي بين الاستيعاب العقلي والرؤية المادية للحدث أمامه .

والتناغم اصطلاحا هو : " أن تنتظم أجزاء الشيء وتأتلف وظائفه المختلفة فلا تتعارض ولا تتنافر بل تتفق وتتجه الى غاية واحدة، فهو وحدة في كثرة أو تأليف موافق وتركيب جميل وترتيب متناسق "(٤) .

والتناغم الأدائي في المسرحية هو أن يكون هناك تواصل سليم يؤدي عمل حلقة انتقالية وجسر تمر عبره النوتات الانفعالية وتترجم العلامات السيمائية الشعورية إلى أفعال وحركات جسدية لتأتي متوافقة تماما بشكل أو بآخر مع واقع الشخصية الداخلي وأجوائها النفسية .

لا بد أن يؤثر التناغم بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية على الشخصية المسرحية وحركاتها ، ويعطي صفة النضج على هذه الحركات بسبب التلاؤم الذي يحصل في حال وجود الاتصال الصحيح بين الشخصية ومشاعرها وبين الحركة التعبيرية ، وإن الممثل لا يحقق هذا التناغم بطريقة سهلة بل توجد أدوات متعددة تساعده في ذلك عليه أن يستغلها بعد أن يحددها ويعرفها جيدا ويكون الوعي النقدي لها بوصفه فنانا وأحيانا هذه الأدوات تكون موجودة في النص نفسه " ولا شك في أن تنويع الأساليب السردية والدرامية في تقديم الشخصية يغنيها ويغني القارئ والمتفرج بالأحاسيس والانفعالات والعواطف الجياشة"(٥) ، إلا أن بعض هذه الأدوات يكون داخل الممثل نفسه من استعدادات فطرية وغير فطرية أنماها بالتجربة والمهارة والقدرة على فهم الشخصية سايكولوجيا وعقليا ، والقدرة على تقمص الشخصية ومن ثم إخراجها للعلن للمتفرج بواسطة أدواته وأهمها التناغم الحساس بين الشعور وبين الحركة ، ويحتاج الممثل المسرحي لتفعيل هذا التناغم إلى ما يسمى بـ إنجينيوم (٦) والتي تشير إلى مستوى رفيع من الموهبة الفطرية ، وهي أشبه باتصال فعال بين عناصر العمل الإبداعي

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

للشخصية فإذا تم الاتصال تم الإقناع للمشاهد بنسبة كبيرة وهو ما يريد الممثل إيصاله للمتلقي بالدرجة الأولى الاقتناع أو ما يسمى بتحقيق الاستغراق ، وهو عنصر أساسي وهام من عناصر العملية الفنية المسرحية ، وهو شد المتلقي بشكل تام للعملية الإبداعية أمامه ، وجعله ينسى المكان والزمان الواقعيين ويصدق أنه في جر المسرحية فعلا وينتقل إلى هناك مكانيا وزمانيا[٧] ويدخل الجو الموجود وينسى الواقع وهي من أشد حالات التأثير فقي المتلقي ، وهو ما يوصل إلى نجاح المسرحية والعمل الفني لأنه يصل إلى المتلقي ويشعر به وينفعل به ، ولا بد لإحداث ذلك من :

تحرر الجسد واستقلاله وتماهيه

"إن جسد الممثل يعتبر مادة تعرض الناحية الخارجية للفعل ، بينما دواخل الممثل (العقل والإدراك) فتعتبر مادة تعرض الناحية الداخلية للفعل ذاته"[٨]، ولا بد من تحرر الجسد أثناء تأدية الحركة الخارجية ، وهذا التحرر يأتي من التناغم بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية التي تطلق العنان للجسد بسبب هذا التماهي الحاصل ، فبعد أن يستكمل الممثل بناء الشخصية بحسب النص ولكن وفق فهمه الخاص ويضفي عليها مزيدا من الوضوح والإيحاءات تنطلق الحركة من الداخل إلى الخارج عند الممثل بشكل سلس وفعال ومؤثر ومحقق للوظيفة الفنية والتواصل الفعال ، والإيماء جزء من الإيحاء الجسدي الممارس من قبل الممثل المسرحي على الخشبة والإيماء يكون مؤثرا في المتلقي لأنها تعتبر ضربا أساسيا لإبانة الجسد وتوضيح الفعل القائم في فضاء التلقي ، والإيماء عادة لا ينفصل عن أثره بوصفه عنصرا فنيا ملازما له ومنبثقا عنه والتأثير يعمق حالة الاتصال بين الفضاء النصي والمتلقي والممثل ، وهي ترتبط بحركته وإتقانها ارتباطا وثيقا ، وهي توكيد جسدي للفكرة أو حتى الشعور[٩] ، ولا بد لاستقلال الجسد وحركاته عن طبيعة الممثل الأصلية وعن تفكيره الخاص ، بمعنى أن الاستقلال يجب أن يتم بفعل الانصهار الجديد مع الشخصية التمثيلية ، وهذا الاستقلال لا يلغي شخصية الممثل الأصلية بل يمهر الشخصية التمثيلية بطابع الممثل ولكن دون ظهور شخصيته الأصلية أي تدخل بوصفها إغناءً لا ظهورا أساسيا ، وبعد الاستقلال يحدث التماهي ، فيجب أن يخرج الممثل من كونه نفسه وشخصيته بالقدر الذي يسمح للشخصية المسرحية أن تأخذ حيزها الوقتي ، وبذلك يحقق عبقريته[١٠] الفنية ، والتي لا يمكن أن تتحقق فقط بالموهبة بل هي بحاجة ماسة ، وللتحرر من الجسد بل من أسر المسرح بمساحاته وجاذبيته وقوانينه الفيزيولوجية لا بد من مقاومة الممثل لذاته وللقوانين التي تجذبه سلبيا بعيدا عن تحقق النص وطاقات الشخصية ، وهذه المحاولات وهذه الطاقة الإيجابية المتبقية بعد تصادم الطاقة السلبية المقيدة مع الطاقة الإيجابية للمثل وإبداعه من جهة وطاقة الشخصية التي تساعده إن تبناها على الاستعانة بطاقاتها بشكل أكبر فبعد التصادم تتبقى له طاقة إيجابية تمكنه من إخراج الفكرة على هيئة حركة جسدية[١١].

التواصل مع النص والحالة

لا بد من التواصل مع النص والحالة من أجل إنتاج الحركة المثلى للشخصية المسرحية ، فالنص عنصر أساسي يحدد ويسهل عملية فهم الشخصية وطريقة تصرفها وهو الحاكم الأول للشخصية ، ولكننا نعلم خصوصية المسرح وفي كثير من الأحيان يضطر الممثل المسرحي إلى الارتجال كلاما وتعبيرا ومشهدا وحركة ، وهذا الارتجال يحتاج إلى ماهو أبعد من النص ، إنه يحتاج الدخول الكلي في الحالة الفعلية للشخصية وتوقع كيفية تصرفها في مواجهة الأحداث المتناقضة ربما حتى مع النص المكتوب من أجل البقاء في الحالة والحفاظ على العمل الفني ، فإتقان النص والحالة يشكلان المعبر الأساسي لتحقيق التناغم الأدائي بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية بمستوياتها المتنوعة ، ولا ريب أن الممثل لا يجب أن يهمل أي جانب من جوانب التواصل الإبداعي فمثلا عليه أن يستغل مختلف أدواته للتعبير عن الحالة فعليه أن يطوع الصوت والحركة معا وليس واحدا منهما فقط ، بل هما كل ملتحم في أجواء النص الإبداعية وهما يرتبطان أيضا بالنص واللغة فيه " وكثيرا ما يعتمد نجاح التواصل اللغوي على التعبير الجسدي جنبا إلى جنب مع التعبير الصوتي "[١٢].

التواصل مع الذات والمتلقي

إن مهمة التواصل وإبقاء المتلقي مشدودا في العملية الفنية المسرحية أمر صعب بلا شك ، وهنا يأتي دور المتلقي بعد توضيح دور الممثل في لفت نظر المتلقي وبث إشارات مباشرة وإيحائية لشغل المتلقي[١٣] ، لا بد من التواصل مع المتلقي في أثناء تأدية الحركة الخارجية

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

مهما كانت ، بمعنى يجب مراعاة هذا المتلقي بوصف العرض المسرحي عرضا مباشرة موجها للجمهور الذي يحضره آنذاك ، فهذه الحركة يجب أن تبدو مقنعة له ، أو مثيرة للانفعالات عنده ، بمعنى أن مسرح الطفل على سبيل المثال في تأدية الحركات يختلف عن مسرح الكبير أو المسرح الموجود في الأماكن الشعبية يختلف عن المسرح الموجود في المدينة أحيانا ، فيجب مراعاة بيئة وذوق كل مسرح ومتلقٍ ، وهذا لا يعني تطويع الشخصية بالكامل لأهواء وفهم المتلقي ، لكون المتلقي أصلا متعددا وليس واحدا ، ولا يمكن الجزم بميوله وخبراته ومعارفه ، ولكن يجب مراعاة ذوق هذا المتلقي عموما ولا نقصد هنا اختيار النص ومساره لأنها وظيفة المؤلف ، كما لا نقصد هنا اختيار نوع المسرحية لأنها وظيفة المنتج والإداريين وإن كان للممثل أن يختار بالطبع المسرحية التي يقتنع بها في المكان الملائم ، ونقصد بذلك هنا مراعاة المتلقي في تخفيف أو زيادة أو تطويع بعض الحركات وبعض ردود الفعل لتكون في الحد المقبول والممتع بالنسبة له من غير المساس بجوهر الشخصية ، وذلك لمعرفته هو لأي جمهور يتوجه ، كما أن مسرح الطفل على سبيل المثال تتطلب من الممثل أن يمثل الشخصية نفسها بمزيد من الوضوح ، وبقالب خاص يختلف عن تمثيل الشخصية نفسها لمسرح الأكبر ، فشخصية الخدّاع على سبيل المثال تختلف في حركاتها وأصواتها وسكناتها ونغمتها ونظراتها في مسرح الطفل عن بقية المسارح ، ولا شك أن النص يكون هو القائد والطريق للممثل ، ولكنه لا يكفي لأننا أشرنا أن الممثل هو من يقوم بصنع الشخصية بشكل فعلي وملء الفراغ ، والنص إرهاص للشخصية والحركة فقط ، مع مراعاة " الملحقات التي تقترن بالشخصية التي توظفها لتكون جزءا من الفضاء المسرحي ، وتأخذ دورا في الفعل المسرحي ، والوظيفة الجمالية للملحقات لا تتبلور إن كانت المحلقة منفردة معزولة في الفضاء ، لأنها لا تكون كأي شيء موضوع في مكان بل إن جمالية الملحقات تتبدى من خلال فعلها وعلاقتها مع مجمل عناصر الشخصية "[١٤].

المطلب الثاني : إرهاصات التناغم الأدائي المتقن بين الإحساس والحركة الخارجية ومقوماته :

إن التقنيات (الصوت ، اللون ، بناء الشخصية داخليا ، بناء الشخصية شكليا وتعبيريا) هي التي تشكل إرهاصات تشكل عمل فني يصل للمتلقي وسنتناولها بالشرح :

الصوت :

" إذا كانت طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيها في تكوين جديد جمالي مركب ، فإن كلا من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من الصواع الجدلي "[١٥].

يعتمد التناغم في حدوثه على مختلف الأصعدة الإبداعية على الصوت في العرض المسرحي ، فمثلا الموسيقى لا تؤثر فقط في المتلقي بل هي أيضا تحفز التناغم الداخلي بين الشعور والحركة لدى الممثل نفسه عنه طريق تأجيج وتقوية العاطفة بما لها من أثر قوي على اللحظة الإبداعية ذاتها ، فهي تسهم أولا في تأجيج المشاعر وتفعيل الحركات من جهة ، كما أنها تؤثر على قوة التناغم ودخول الممثل في شخصيته وبالتالي إتقان ردود فعلها المختلفة ومنها الحركية ، وتؤثر على المتلقي نفسه ، " فالموسيقى تتفاعل مع الممثل وتحسن من أدائه "[١٦] لا بد من الاعتراف أن التقنيات من أهم الوسائل التي تساعد الممثل المسرحي على الدخول في الشخصية المرادة ، وبالتالي تبني ردود فعلها التعبيرية الحركية بشكل متناسق معها ومع طبيعة المسرح ومع طبيعة المتلقي ، ولا شك أن الصوت من أهم تلك التقنيات ، فلا بد للممثل أن يتقن نغمة الصوت الملائمة للشخصية ويجعلها متلائمة مع الإحساس بالشخصية من جهة ، وبين أطباع الشخصية وزمنها وبيئتها وخلفيتها الثقافية[١٧] وطبيعتها الشعورية الخاصة من جهة أخرى ، ولا بد من إتقان طبيعة الصوت الملائمة فليست كل الشخصيات تحتمل أن يحتفظ الممثل بصوته نفسه وبطريقة كلامه ولكنته ، بل لا بد للتعبير الحركي الصوتي والتعبير الصوتي المرافق للحركة أن يكون ملائما ومنسجما مع الشخصية وما يريد النص تقديمه من ورائها وهذا ينطلق من فهم الشخصية في الأصل لتبنيها بشكل كامل فالحركة لا تكون كافية دون التعبير والصوت الملائمين ، وهما جزء من الحركة الخارجية للشخصية ، وينعكسان من تناغم داخلي بين الممثل والشخصية عن طريق وضع الذات مكانها والاعتقاد أن الممثل هو فعلا هذه الشخصية وبذلك تطرح على المتلقي بشكل عفوي ومقنع ويخرج الصوت بطبقته ونغمته ملائما للشخصية المثارة .

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

اللون

" اللون طاقة مهمة جدا على الصعيد التواصلي والإيحائي ، " فللون طاقة وتأثير فسيولوجي"[١٨] لا شك أن اللون من أهم الأشياء التي تساعد على إخراج الحركة التعبيرية الصحيحة على خشبة المسرح ، فاختيار الألوان والأزياء الملائمة لا يجب أن يتم فقط بحسب تلك الفترة التي كانت بها الشخصية أو بيئتها أو مستواها الاجتماعي أو النسق الثقافي الذي تبنه ، بل لا بد أيضا من مراعاة الشخصية ونسيجها الدرامي النفسي الخاص في اختيار اللون المناسب لها والمنسجم مع كل ما ذكرناه آنفا وكذلك يعبر في الوقت نفسه عن طبيعة الشخصية ويساعد المتلقي على فهمها بشكل أوضح ، فإذا كانت الشخصية لفتاة رقيقة وكانت تلك الفترة والمستوى الاجتماعي والثقافي يؤهلها لانتقاء ما تريد من ألوان فلا بد من مراعاة طبيعة الشخصية ومايراد إظهاره إن كان الحزن فالأبيض أو الأسود أو الرمادي وإن كان الغموض يمال عادة إلى الرمادي وإذا أريد التوكيد على النعومة والضعف اختير الزهري وإن أريد التعبير عن الروحانية اختير الأرجواني وهكذا ، فلا بد أن يستخدم علم اللون الإيحائي في تدعيم حركة الشخصية الخارجية وتعبيرها عن داخل الشخصية من خلال إحداث تناغم قوي على الصعيد الظاهر والخفي بين مستويات الشخصية الداخلية والخارجية ليأتي الإيحاء أقوى ، وكما هو معروف فإن الإيحاء يكون عادة أقوى من التصريح المباشر ، فالفتاة على سبيل المثال لا تبدو رقيقة فقط من خلال الصوت والحركات ولكن أيضا من خلال اللون الذي ترتديه والذي يوحي ببعض الأشياء الخفية عن الشخصية ، فلا بد من استغلال سيمياء اللون والبقع الضوئية اللونية المتماهية مع الإحساس المنبثق منها والمعبر للمتلقي فاللون يشكل حلقة تواصلية فسيولوجية تتناثر في نفس المتلقي محدثة صدى يماثل الكلمات ، وقناة اتصالية بين الحركة ومعبراتها الشكلية وداخل الشخصية نفسها التي يعبر عنها الممثل على خشبة المسرح والمتلقي ، وبالتالي يكون اللون وحتى لون الإضاءة نفسه داعما للحركة الجسدية لا بل جزءا منها وأحيانا معادلا لها في غيابها يجسدها على أصعدة عدة ، فإضاءة بقعة ما باللون الأحمر على سبيل المثال قد تضفي المزيد من إيحاء العنف على الحركة لتمثل القوة والانطلاق والعنف[١٩] .

بناء الشخصية داخليا

لا بد من بناء متقن للشخصية الداخلية ، لأن الحركة الخارجية المسرحية في الواقع ماهي إلا صدى للبناء الحقيقي الداخلي ، أي لا بد من وجود أساس داخلي بنائي سليم حتى تخرج الحركة الخارجية للشخصية المسرحية سليمة ، ويجب على هذا البناء أن يكون دقيقا ومتقنا لأن الممثل عليه أن يتبناه طيلة فترة الأداء المسرحي التي قد تطول ، كما أنه مضطر أن يحفظه بسبب وجود مواعيد محددة للعرض المسرحي التي لا بد أن يتقيد بها ويكون قادرا على استحضار الشخصية بسرعة وفعالية كل مرة وعلى امتداد العرض ومألا يتأثر بالعوامل الخارجية خارج خشبة المسرح بل يجب أن يبقى منسجما في شخصيته ، " والممثل لا يخلق الشخصية المسرحية فحسب ، بل يضيف إلى ذلك كما كبيرا من المهام والأهداف ، وهو في الوقت نفسه لا ينسى أنه على خشبة المسرح ، وهكذا فإن الجسد والإدراك لدى الممثل واللذان يشكلان كلا واحدا لا يتجزأ ، هما في الوقت نفسه ملك للمثل المبدع وللشخصية التي يلعبها ، وفي هذا كله تتجسد ازدواجية اللعبة المسرحية "[٢٠] .

والبناء الداخلي هو الذي يحدث التناغم فيما بعد بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية ، بل هو المسؤول عن توليد الأحاسيس الخاصة بالشخصية من خلال فهمها وفهم ظروفها الموجودة في النص وربما حتى التي يتخيلها ويضيفها الممثل نفسه ، بمعنى أن الممثل لا يجب عليه أن يكون نسخة من الشخصية ، بل يحق له أن يكوّن نسخته الخاصة من الشخصية ولكن ضمن إطار الشخصية ، ويحق له أن يترجم فهمه الخاص لأحاسيس الشخصية وأفكارها وتوجهاتها ولكن دون خروج تام عنها ، وهذا ما يجعل العرض مختلفا في الحركة الخارجية التعبيرية بين ممثل وآخر للشخصية نفسها وهو ما يسمى شخصية الممثل وطريقته وإتقانه ، بمعنى أن النص يمكن أن يشير إلى بعض الاختلافات في الصوت ، وإلى بعض الصفات الداخلية للشخصية ، ولكن البناء الواقعي هو للمثل لأنه هو من ينسج ويخرج هذه الشخصية إلى الواقع ويملأ فراغاتها وبالتالي يصبح كل ممثل وفق هذا شريكا في العمل التأليفي بقدر المؤلف نفسه ربما ، بل هو المسؤول عن إنجاح المسحية بحسب فهمه للشخصية وخلق أحاسيسها وترجمتها بشكل حركة خارجية تصل إلى المتلقي بأكبر قدر ممكن من الإتقان

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

والاحترافية وهو ما يحصل عن طريق التناغم المتكامل ، وهذا التناغم يحصل من خلال موهبة الممثل التعبيرية والحركية من جهة ، ومن خلال قدرته على بناء الشخصية وأحاسيسها ، والأهم قدرته على إحداث التناغم والتناسب بين هذه العواطف والأفكار الداخلية وبين الحركة الخارجية وهذا التناغم يأتي بشكل طبيعي من خلال إتقان الأمرين معا فهو نتاج وجودهما في الواقع كما نحسب ، " فالممثل في أدائه للشخصية بكل تفاصيلها وأفعالها الداخلية والخارجية يعتبر خالقا لهذه الشخصية وفي ذات الوقت مجسدا لما خلق "[٢١].

المبحث الثاني: أثر التناغم الداخلي بين الاحساس الداخلي والحركة الخارجية على المتلقي والعمل والممثل

لا شك أن حصول بناء سليم للشخصية وقدرة الممثل على تقمصها أمر مهم لنجاح العملية الفنية على صعيد المسرح مما ينعكس بشكل إيجابي على حركة الممثل ويتعمق بالتالي بحركة فنية مرتدة مجددا على بناء الشخصية الذي يتماسك أكثر بعد الأداء ، كما أن هذا ينعكس أيضا على المتلقي والعمل بشكل عام فيما بعد ، وهو ما سنناقش فيما يلي :

المطلب الأول : أثر التناغم الداخلي بين الاحساس الداخلي والحركة الخارجية على التلقي الحر .

إن العملية التواصلية تحتاج إلى رسالة أو شفرة تنطلق بشكل علاماتي صوتي أو حركي أو كلاهما معا وفي المسرح يرسل الممثل صورا حركية إلى عين المتفرج يستقبلها المتلقي كما يشاء ولكن ضمن حدود معينة ، ولا يمكن أن تكتمل الرسالة أو الفن دون المتلقي المحلل لهذه الشفرة ولذلك فإن له دورا كبيرا في العملية الإبداعية [٢٢]، لا شك أن التواصل يتم على نطاق أوسع من مجرد الشكل الظاهري ، بمعنى أن هناك إحساسا خفيا يظهر في طريقة الأداء المسرحي على الممثل ، وهو أشد منه في أماكن الأداء الأخرى لأن هناك ما يسمى بالمونتاج أو الحذف بينما الممثل يجب أن يكون على خشبة المسرح في أوج التحامه الشعوري مع الشخصية ، وأن يتلبسها بشكل ينفصل فيه عن ذاته لينتج ويستحضر إرهاصات الشخصية المسرحية التي يعتنقها ، وهذا يؤثر على التلقي الحر للشخصية المستقبلة للحركة والأداء المسرحي ، فلا شك أن المتلقي يتلقى العمل المسرحي بشكل حر ، وبشك يتداخل وينصهر مع مدخلاته المعرفية بتنوعها لدى المتلقين ، فالمستوى الثقافي والاجتماعي وحتى المزاج يؤثر في طريقة تعاطي المتلقي مع الشكل الذي يراه ومع العاطفة التي يتلقاها ومع الصراع الكائن أمامه ، وبالتالي يمكن للحركة الخارجية (نفسها) أن تلقى في مواضع مختلفة من نفس المتلقي بحسب حالة التلقي الخاصة به ، وكما أنها يمكن أن تختلف اختلافا جذريا بين متلقٍ وآخر ، وعليه يمكن القول إن للمتلقي دورا أساسيا في ترجمة التناغم وفهمه ، وفي تحقيق الأثر المرغوب ، وأن له دورا أساسيا في جعل القيمة الفنية الحقيقية محدثة وفاعلة ، وكما نعلم فإن الانفعال والفاعلية من أهم مصطلحات وأهداف العمل الفني المبدع ، ولكن يبقى التساؤل حاضرا فيما إذا كان ذلك يجعل المتلقي هو سيد العملية الفنية ، لا يمكن أن يكون المتلقي هو السيد في العملية الفنية لأن العمل الفني يقوم بمعزل عنه ، بمعنى أن العمل الفني والتعبير الأدائي والتناغم إذا وجد فهو يبقى بمعزل عن المتلقي بمعنى أنه موجود قبل وجود المتلقي ، وهذا في العمل الفني عموما ، ولكن لا ننكر أن للمتلقي والتلقي الحر الدور الأساس في إخراج وفهم الإبداعية ومدى الكمال في العمل الفني والتناغم الأدائي ، وبذلك يصبح المتلقي شريكا في إنتاج العمل الفني لأنه هو المقصود به ، وهو الذي يجعل التناغم موجودا فعلا من خلال الاعتراف به ولو ضمنيا ، ومن خلال تحقيق المتعة والشعور وليس الفهم هنا شرطا أساسيا بل تكفي عتبة الشعور الفني من أجل إنتاج حقل إبداعي وتوكيده ، ولما كان التلقي شريكا أساسيا في عملية الإبداع الفني المسرحي فلا بد من مراعاته بوصفه طرفا أساسيا من أطراف عملية الرسالة الفنية والتي هي : المرسل والرسالة والمتلقي ، وهنا نشير إلى أن العمل الأدبي يمكن فك رموزه الإيحائية الموجودة في الأنساق المتداخلة على عدد من الأكواد الموجودة في العمل الفني نفسه وعن طريق فظ هذه الشيفرات المتداخلة يمكن إنتاج عملية اتصال أكبر على صعيد طرفي العملية الإبداعية وهما المرسل والمتلقي [٢٣] ، وبالتالي ووفقا لهذه المعادلة يصبح المتلقي شريكا في العمل المسرحي الفني ، وحتى في حركات وانصهار الممثل على المسرح من خلال عدم عبثية التلقي ، وإتقان دور المتلقي المثقف ، والواعي ، المدرك لطبيعة المشهد والمعنى والشعور خلف الحركات ، وبذلك يتكلل فعلا مايفعله الممثل

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

المسرحي على خشبة المسرح من التناغم بين الإحساس والحركة .

وهنا لا بد أن نرصد شيئا مهما في إشكالية التلقي الحر ، فربما هناك بعض النصوص المبدعة التي كتبت لكل زمان ومكان، بمعنى أنها متحررة من أسر الزمكان[٢٤] المحدود ، وهي صالحة في أوقت وقت وعلى أي خشبة مسرحية ولكن الزمن والمكان هنا أكثر ما نقصد به هو تأثيره على المتلقي ذاته ، فالمتلقي ينبثق من المفاهيم الثقافية والاجتماعية والأخلاقية والشعورية والتعبيرية بمعنى أن التناغم الداخلي للمثل المسرحي وطريقته في الإتيان بالشخصية وحركاتها كما تظهر للمتلقي يجب أن تكون مختلفة كل مرة بحسب الموقف الشعوري من ناحية ومتلائمة مع المتلقي وزمنه وثقافته و مايطلبه من المسرح ، وسنتناول كل واحدة من الأفكار السابقة بالشرح :

متلائمة مع المتلقي وزمنه وثقافته وما يطلبه من المسرح :

إن للنص المسرحي مكانه الأصلي المتخيل أو الموجود ، وللمسرحية حيزها المكاني الخاص " فالمكان المسرحي واقع معقد للغاية .. فهو من ناحية مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون على خشبة المسرح أو يجلس فيه المتفرجون ، ومن ناحية أخرى هو مكان مجرد يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض "[٢٥] .

و للنص المسرحي زمنه الأصلي وزمنه الخاص أيضا[٢٦] وكذلك للمتلقي زمنه الذي يعايشه بمختلف تداعياته وانعكاساته وأنساقه فالمتلقي في أغلب الأحيان أسير زمنه ومعايير زمنه والأشكال الثقافية والتعبيرية السائدة في زمنه الخاص ، فالأنساق الثقافية تختلف من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، بمعنى آخر يجب أن يُراعى البعد الزمكاني في ضبط الحركة وصدورها عن تناغم مع الشعور المنطلق من الشخصية المتلبسة والمُمثلة على خشبة المسرح ، بمعنى أن لكل عصر ثقافته ومعاييره التي تختلف بين وقت ووقت ، وقد تصل إلى الاختلاف الجذري وبعضها ثابت في الجوهر ومتغير في الشكل العام كالتعبير عن الحزن أو السخرية ..إلخ ، وبالتالي فإن الممثل المتشرب للشخصية يجب أن يعبر عنها هي لا عن عصره هو وشخصيته هو وبالتالي هذا التناغم ليس تناغمه هو ، بمعنى أن التناغم هنا يجب أن يكون على محورين أساسيين :

أ – محور التناغم بين الشخصية والحركة الملائمة لها :

فإذا كانت الشخصية بشكل عام على سبيل المثال شخصية متحجرة شعوريا أو قاسية وسمعت خبرا محزنا فلا بد أن يكون هناك تناغم بين الشخصية وحركها وردود فعلها مسرحيا مثل عدم إبداء الحزن الشديد ، أو مراعاة الوضع الملائم ، بمعنى أنه قد تظهر الحزن في حالو الخداع والزيف وهنا الأمر يعود لطبيعة النص هل هي شخصية ناجحة أو فاشلة في إبداء هذا الحزن أو رد الفعل وهل يريد النص إظهارها مصطنعة أم لا ، وبذلك يجب أن تتناغم المشاعر للشخصية مع المطلوب من الممثل وحركته لإنتاج الفشل التعبيري عن الحزن أو الإتقان أو .. ، بمعنى أن التناغم هنا يكون على مستويين أيضا ، الشخصية ، والمطلوب في النص من سير للأحداث ، وإظهار للمتلقي ، وهنا لا ننسى أن " فصل ما هو داخلي عما هو خارجي أمر مستحيل ، وإن الناحيتين الداخلية والخارجية للفعل تشكلان معا الفعل الإنساني ، فالمسرح يجب أن يعرض سلوك الشخصية المسرحية بكامل تفصيلاتها كاشفا في الوقت نفسه عن أفعالها الداخلية والخارجية "[٢٧]، ولا بد أن نعلم أن هناك فضاء خاصا يبنى عن طريق القول والنص وهو ما يمكن أن نطلق عليه اللفظ السياقي المنتج لحالة الفضاء الاتصالي نفسه وهو يشكل حلقة وصل بين فضاء النص الأصلي وفضاء القارئ زمانيا ومكانيا وحتى على صعيد الحيز الثقافي وبالتالي تنصهر البنى الذاتوية المحرضة على التماسك والتآلف بين عناصر البناء الإبداعي المتنوعة[٢٨] ، وهذا الفضاء الذي نتحدث عنه ضروري جدا لخلق الفهم والتواصل بين المتلقي والحركة على المسرح بوصفه جزءا مهما من العملية الإبداعية والتعبيرية والإيحائية في العمل المسرحي ، وأخص خصائصه التعبيرية .

ب – محور التناغم بين العصر وطريقة تعبير الشخصية :

بمعنى أن طريقة حزن المرأة أو ردود فعل الصدمة تختلف في طريقة تعبير المرأة بين المرأة المعاصرة والمرأة في العصور الوسطة في أوروبا ، ورد فعل المرأة العربية غير الأوروبية ، ولا نقصد هنا فقط لغويا

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

فقط وعادة ، بل نقصد أيضا النسق الثقافي المؤطر لكل بلد ومكان وزمان وهو ما يجب أن يتناغم بشكل كامل منتجا الحركة الملائمة للشخصية على خشبة المسرح والتي تتصف بحساسية مذهلة نظرا لضرورة التناسق والتناغم الكامل بين الممثل والشخصية لطول فترة التمثيل وعدم التقسيم إلى مشاهد قصيرة كما في التصوير التلفزيوني المُمَنتج ، ولا بد للحركة أن تكون ظاهرة حتى لو كانت مخفية في الأصل في المسرح ، فقدرة الكاميرا على التركيز على المخفي لا تعادلها قدرة المشاهد العادية ، ففي التلفاز أو السينما تكون الصورة والمشهد المراد مركزا عليه بطريقة كأنه يقدم لكل مشاهد بصفة خاصة ووضوح ، ولكن في المسرح تراعى الأبعاد وعدم قدرة النظر العادي على التقريب والتبعيد والتركيز والرؤية المحدودة ، كما أن استخدام وإظهار الأدوات والخدع يكون أقل كفاءة في المسرح وأكثر إنسانية وتماسا مع معطيات وعوائق الواقع ، ولكن هو من الناحية الأخرى أيضا أكثر تماسا مع التجربة الفعلية للمتلقي وبالتالي يؤثر بشكل يختلف عن السينما أو التلفاز لأن طريقة التلقي تختلف ليشعر المتلقي هنا أنه ليس فقط أمام عرض ما ، بل تجربة حية يوضع هو داخلها فعليا وهو شعور لا يمكن أن ينقل فقط بالمؤثرات والخدع العادية الممارسة من قبل الوسائل الأخرى التي لا تعادل الواقع .

المطلب الثاني :أثر التناغم الداخلي والحركة الخارجية على سيرورة العمل وصيرورته .

التناغم الأدائي بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية يؤدي إلى سيرورة العمل الفني بشكل سليم ودون حدوث حواجز بين المتلقي والممثل والعمل الفني تحول دون التلقي المبدع للنص ، فهذا التناغم هو المكلل لوجود نص إبداعي وخلق شخصيات إشكالية وفهم الممثل للدور المناط به ، ولا بد أن عملية المسرح وعمل الممثل يقترن بالمحاكاة التي تكون بالخيال والذي هو قوة من القوى العقلية الموجودة في الإنسان [٢٩]، أي محاكاة الممثل للشخصية ومحاكاة المسرحية لواقع ما وبما أنَّ عمليّة صياغة المعطيات في المحاكاة مرتبطةٌ بكيفيّةِ إدراك الممثل لموضوعه، فبدهيٌّ أن تكون المحاكاة فعلاً تخيلياً يجسّد وقع العالم على مخيلة المبدع، وبذلك تكون تلك المحاكاة إنتاجا جديدا يتطلب تناغما خاصا بالممثل في أثناء الحالة على خشبة المسرح ، وهذا التناغم هو ما يحكم على سيرورة العمل الفني المسرحي بالنجاح أو الفشل ، لأنه المسؤول في المرحلة النهائية عن مزج المكونات الإبداعية معا في قالب جميل ومبدع ، ورغم أساسية المكونات من نص مبدع ، وبراعة تأدية وحركة إلا أن هذه المكونات لا تقنع أو تصل بالعمل الفني إلى المتلقي دون تناغم يجمعها معا ويقدمها بشكل حركتها النهائية على المسرح .

أما عن صيرورة العمل المسرحي فهو مرتبط بالمقام والذي يعرف بأنّه جملةٌ الظروف العامّة التي يتنزّل فيها الخطاب، ويتركّب من المتكلم والمستمع ومن أنساقهما المعرفيّة والإراديّة والتقديريّة، ومن علاقاتهما التفاعليّة المختلفة فإنّنا نكونُ أمام خطابٍ تواصليٍّ يمتازُ بخصائص بنائيّةٍ وبراغماتيّةٍ تجعلُه مختلفاً عن غيره من الخطابات السرديّة والحكائيّة. وبالتالي فإنَّ مقاربة هذا النوعِ من الأعمال سوف تكون مختلفةً، لأنَّ التعاملَ النقديَّ في هذه الحالةِ سيكونُ مع نوعٍ خاصٍّ من التخاطب مع المتلقي لأنه خطاب مباشر يعتمد على وسائل حسية وإيحائية يجب أن تكون متناغمة وعفوية لا تكلف فيها من جهة التأدية المسرحية للعواطف الموجودة عند الشخصية وحسب سيرورة النص نفسه ، وهنا يجب أن ينظر الممثل إلى الحركة والصوت واللغة الصادر عن الشخصية التمثيلية بشكل تداولي أي النظر إلى اللغةِ والحركة بوصفها كلاماً وفعلا حيّاً، منجزاً في سياقٍ معيّنٍ يتلقّاه المتلقي بإدراكِه وشعوره، محاولاً فهم رموزِهم وإشاراتهم من خلال ما ينتجُه الخطابُ من آثارٍ سلوكيّةٍ تنقل الملفوظَ من الوجودِ النطقيِّ إلى الوجودِ الفعليِّ، ويتحوّلُ فيه المجرّدُ إلى محسوس، وبهذه الرواية تتوطّدُ دلالاتُ الكلام بقرائن اللغة وأحوال المقام من : حركات جسميّة، وتنغيمات صوتيّة، وثقافة سائدة تؤطّر الفعلَ المنجز.[٣٠]

وبشأن الصيرورة المسرحية فهي بحسب بعض الآراء لا تتكرر بلحظة العرض ذاتها ، ولكن ليس معنى ذلك أنها تتحول إلى العبثية والضياع ، بل هي تبقى من خلال فعلي التأثر والتأثير ، بمعنى أن الفعل الإبداعي المسرحي يتأثر قطعا بتلقي الجمهور من ناحية ، وهو يستمر بفضل الأثر الجمالي الباقي في المتلقي ، ومن خلال الوعي الشعوري للمتلقي والانفعالي ، ومن خلال ترسبه في اللاوعي ، ولكن كون الفعل المسرحي غير متكرر بنفس الزخم أو الطريقة ذاتها لا يعني هذا نفي العمل الفني تماما وعدم تكراره وإن كان بصيغ مختلفة

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

قريبة الاختلافات إلى حد كبير أحيانا بين كل عرض وآخر ، وهكذا يمكن للعمل المسرحي وحركته أن تتطورا مع كل أداء مسرحي وحركي للشخصية التي يتبناها ويجسدها الممثل وذلك بفضل التطور الإبداعي أو الترسخ في الشخصية ذاتها ، إذن " فن الممثل فن لحظي ولا يتكرر أبدا بذات الصورة ، وفي حقيقة الأمر ما إن ينتهي العرض لا يبقى إلا الانطباع لدى الجمهور المشاهد ، وهذا العرض الذي مر وانتهى تستحيل إعادته بذات الدقة والأحاسيس والطاقة الداخلية ، وسيكون عرضا مشابها ولكن حتما سيختلف كل مرة "[٣١] .

الاستنتاجات :

يمكن لنا في النهاية أن نصل إلى عدد من النقاط المهمة وهي :

- التناغم الأدائي يستلزم عناصر مهمة من أهمها البناء السليم للقالب الشعوري للشخصية التمثيلية والقدرة الجسدية والتحرر الجسدي القادر على فعل وتحويل الطاقة الشعورية إلى حركية .
- التناغم الأدائي يحقق التماهي الفعلي بين الشخصية التمثيلية والممثل مما يسهم في إمكانية تبني حركاته على المسرح والغوص في عمق الشخصية .
- التناغم أمر ضروري حتى يبقى الممثل في خضم الشخصية طيلة وقت المسرح دون هفوات قاتلة لعمل الفني وذلك بسبب اختلاف طبيعة المسرح .
- للمتلقي دوره الأساسي بوصفه أحد أهم أطراف العملية الإبداعية .

الهوامش :

١ - أشكال المسرح وتطوره ، سمر فايز صادق ، دار النزهة ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٩م ، ص ٢١ .

٢ - ينظر : مقاربة سيميولوجية بين المسرح كفن متكامل وخيال الظل (القراقوز) جماليات الفرجة في المسرح التقليدي ، أ. باية كاهية ، جامعة محمد بو ضياف ، المسيلة ، د. ت ، ص ١٣٢ .

٣ - نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ، ط١ ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠م ، ص ١٨٥ .

٤ - التناغم اللوني في البيئة الحضرية ، د.وحدة شكر الحنكاوي ، ندى عبد المعين حسن ، المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، العدد ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ ، تشرين الأول ، ٢٠١١ م ، ص ٣ .

٥ - دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية ، محمد بري العواني ، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠١٣ م ، ص ١٥٠ .

٦ - ينظر : الفنان الخارق عبقريا وجهة نظر القرن السادس عشر ، مارتن كمب ، العبقرية (تاريخ الفكرة) ، تحرير : بينلوبي مري ، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد ، مراجعة : د. عبد الغفار مكاوي ، إصدار عالم المعرفة ، الكويت ، إبريل ٢٠٠٠م ، ص ٦٠ .

٧ - مكان النص : يتجسد المكان بنية كما يتجسد سياقا لأن النص يرتبط بالمكان نصا وموضوعا ، زمان النص : يمثل العنصر الزمني الذي نجده متوفرا في النص ، ينظر : أفعال الكلام في رواية الأسود يليق بك بحث في التشكل التداولي السردي ، إعداد الطالبة : سناء صحراوي ، إشراف الأستاذ : عبد الكريم شبرو ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة حمه خضر - الوادي – السنة ٢٠١٣ م – ٢٠١٤ م ، ص ٦١.

٨- المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ، حرره وقدم له : ب . ي . زاخافا ، ترجمة أكثم وهيب حمادة ، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، الجمهورية العربية السورية ، ٢٠١٢ م ، ص ٥١ .

٩- ينظر : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ألكسي بوبوف ، ترجمة : شريف شاكر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سورية ، ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

١٠ - يصف كارلايل العبقرية بأنها القدرة الفائقة على تجشم العناء ، ينظر : العبقرية والتحليل النفسي فرويد ويونغ لـ أنطوني ستور ، العبقرية (تاريخ الفكرة) ، ص ٥٠٣ .

١١ - ينظر : طاقة الممثل ، تافياني فرديناندو ، ترجمة إليان ديشا ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٩م ، ص ١٣٠ .

١٢ - نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ،ص ٢٢١.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

١٣ - ينظر : نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ،ص ٢٢٣.

١٤ - الرمز والترميز في العرض المسرحي ، م.د. حبيب ظاهر حبيب ، م.د. فاتن جمعة سعدون ، نابو للبحوث والدراسات ، د. ت ، ص ١٣٦ – ١٣٧ .

١٥ - نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ،ص ١٨٣ .

١٦ - الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن صابر أنموذجا- ، إعداد : مراح مراد ، إشراف : د. رأس الماء عيسى ، جامعة وهران ، قسم الفنون الدرامية ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، السنة الجامعية ٢٠١٣ – ٢٠١٤ م ، ص ٥٢ .

١٧ - الثقافة هي الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادة وكل المقومات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع ، جماليات ، العدد ٣ ، ديسمبر ٢٠١٦ م ، تصدر عن مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية ، جامعة عبد الحميد بن باخيس مستغانم ، ص ١٠٥ .

١٨ - الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن صابر أنموذجا- ، إعداد : مراح مراد ، ص ٢٤ .

١٩ - ينظر : الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن صابر أنموذجا- ، إعداد : مراح مراد ، ص ٢٤ – ٢٥ .

٢٠ - المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ،ص ٥٢ .

٢١ - المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ،ص ٥١ .

٢٢ - ينظر : نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ،ص ٢٢٢.

٢٣ - ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ١٤٦ ، ١٩٩٦ م ، ص٨٦ .

٢٤ - الزمكان مصطلح يقصد به ارتباط الزمان مع المكان فوفق نظرية آنشتاين فإن الزمان هو نتاج حركة المكان ، ولا وجود مستقل له ، وبالتالي فمصطلح الزمكان هو تعبير دقيق عن الوجود الزماني والمكاني ، وقد استخدم في الفن للدلالة على الزمن والمكان الفني ، ينظر : الفن بين الزمان والمكان وجدلية التداخل ، د. حميدة الطاهر ، دار النزهة ، مصر ، ٢٠١٢م ، ص٢٠٩ .

٢٥ - مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد أحمد، في مجلة عالم الفكر، عدد (٤)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، ١٩٨٥ م،ص.٨٧

٢٦ - هناك ما يسمى بزمن الحدث المسرحي فكل نص يباشر علاقات تختلف درجاتها حدة وخفة مع الزمن الحقيقي الذي يفترض أن يمثل الحدث الماثل في الشريط النصي ويحرص فيه المؤلف أن يبدو واقعيا من خلال الإيهام ، ينظر : سيميائية النص الموازي (الفرعي) في المسرح الجزائري الحديث – مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا ، إعداد : فرجان نبيلة ، إشراف د. مجناح جمال ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، السنة ٢٠١٤ م – ٢٠١٥ م ، ص ١٥٢.

٢٧ - المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ،ص ٥١ .

٢٨ - ينظر : العرض والمخرج ، بوبوف ألكسي ، الحياة المسرحية ، الأعداد ٢٤ -٢٥ ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، ١٩٨٥ م ، ص ٤٣ .

٢٩ - ينظر : مقاربة سيميولوجية بين المسرح كفن متكامل وخيال الظل (القراقوز) جماليات الفرجة في المسرح التقليدي ، أ. باية كاهية ، ص ١٣٣ .

٣٠ - ينظر : تداوليات الخطاب وضوابط الرواية والتلقي، محمد إبراهيم علي محروس، مجلة علوم اللغة، القاهرة ، دار غريب، مجلد١٠، عدد١، ٢٠٠٧م، ص١٦٢ومابعدها.

٣١ - المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ،ص ٥٣ .

المراجع

١. الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح – تجربة جمال بن صابر أنموذجا- ، إعداد : مراح مراد ، إشراف : د. رأس الماء عيسى ، جامعة وهران ، قسم الفنون الدرامية ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، السنة الجامعية ٢٠١٣ – ٢٠١٤ م .

٢. أشكال المسرح وتطوره ، سمر فايز صادق ، دار النزهة ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٩م.

٣. أفعال الكلام في رواية الأسود يليق بك بحث في التشكل التداولي السردي ، إعداد الطالبة : سناء صحراوي ، إشراف الأستاذ : عبد الكريم شبرو

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة حمه خضر - الوادي – السنة ٢٠١٣ م – ٢٠١٤ م .
٤. بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ١٤٦ ، ١٩٩٦ م .
٥. تداوليات الخطاب وضوابط الرواية والتلقي، محمد إبراهيم علي محروس، مجلة علوم اللغة، القاهرة ، دار غريب، مجلد١٠، عدد١، ٢٠٠٧م.
٦. التكامل الفني في العرض المسرحي ، ألكسي بوبوف ، ترجمة : شريف شاكر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سورية .
٧. طاقة الممثل ، تافياني فرديناندو ، ترجمة إليان ديشا ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، مصر ، ١٩٩٩م .
٨. التناغم اللوني في البيئة الحضرية ، د.وحدة شكر الحنكاوي ، ندى عبد المعين حسن ، المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، العدد ٢٢ – ٢٣ – ٢٤ ، تشرين الأول ، ٢٠١١ م
٩. الثقافة هي الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادة وكل المقومات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع ، جماليات ، العدد ٣ ، ديسمبر ٢٠١٦ م ، تصدر عن مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية ، جامعة عبد الحميد بن باخيس مستغانم .
١٠. دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية ، محمد بري العواني ، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠١٣ م .
١١. الرمز والترميز في العرض المسرحي ، م.د. حبيب ظاهر حبيب ، م.د. فاتن جمعة سعدون ، نابو للبحوث والدراسات ، د. ت .
١٢. الفن بين الزمان والمكان وجدلية التداخل ، د. حميدة الطاهر ، دار النزهة ، مصر ، ٢٠١٢م .
١٣. سيميائية النص الموازي (الفرعي) في المسرح الجزائري الحديث – مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا ، إعداد : فرجان نبيلة ، إشراف د. مجناح جمال ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، السنة ٢٠١٤ م – ٢٠١٥ م.
١٤. العبقرية (تاريخ الفكرة) ، تحرير : بينلوبي مري ، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد ، مراجعة : د. عبد الغفار مكاوي ، إصدار عالم المعرفة ، الكويت ، إبريل ٢٠٠٠م .
١٥. العرض والمخرج ، بوبوف ألكسي ، الحياة المسرحية ، الأعداد ٢٤ -٢٥ ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، ١٩٨٥ م .
١٦. مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد أحمد، في مجلة عالم الفكر، عدد (٤)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، ١٩٨٥ .
١٧. مقاربة سيميولوجية بين المسرح كفن متكامل وخيال الظل (القراقوز) جماليات الفرجة في المسرح التقليدي ، أ. باية كاهية ، جامعة محمد بو ضياف ، المسيلة ، د. ت ، ص ١٣٢ .
١٨. المنهج العملي في تربية الممثل ، تأليف : يو . ا . كريني ، حرره وقدم له : ب . ي . زاخافا ، ترجمة أكثم وهيب حمادة ، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، الجمهورية العربية السورية ، ٢٠١٢ م .
١٩. نظرية العرض المسرحي ، جوليان هلتون ، ترجمة : نهاد صليحة ، ط١ ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠م .