المكون الحركي واشتغالاته في عمل المخرج المسرحي

حيدر منعثر

جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول:

اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه..

لا يمكن للمسرح ان يؤكد حضوره الجمالي والمعرفي المؤثر دون ان تتلاحم مجموعة من المكونات السمعية والمرئية والحركية في تاسيس منظوماته المشهدية على مستوى التنظيم والانضباط والدقة التي اذا ما اشتغلت هذه المكونات بحرفية ابداعية وقدرة تخيلية على المتلقي لتحقق ذلك التناغم البصري اللفظي الذي يرتقي بالمسرح كضرورة وممارسة و وجود.

وفي تركيزنا على المكون الحركي واهميته في صناعة العرض المسرحي لانه الجانب الاكثر وضوحاً وتاثيراً في تطابيقه مع الواقع التي ينسجها النص امامنا، وكذلك قدرة المكون الحركي على رسم صور المشاهد وتفاعل المكونات الاخرى معه على اساس ان الحركة المنبثقة والمشيدةفي العرض ان كان ممثل او ضوء او ديكور كلها علامات منتجة داخل بنية العرض.

وما احوج العرض المسرحي الحديث الذي يقدم على خشبات مسارحنا هذه الايام الى تفعيل دور الحركة وتفاعلاتها التشكيلية في خلق رؤى مسرحية منتجة بعد ان كثر التعامل مع الانشاء الحركي للعروض على انه ميزانسين تقليدي لتوزيع الاحجام والكتل على الخشبة بموازنة ساذجة اهملت فيها جماليات الحركة الفنية وانسجامها وتعشقها مع حركة المكونات الاخرى المساندة في العرض.

ثانيا: اهمية البحث:

تاكيده على اهمية المكون الحركي.. في العرض المسرحي.. والحركة المسرحية في عروض المسرح الشعبي خاصة والتي يتعامل معها بعض المخرجين على انها تنظيم شكلي ليس الا... بسطحية الفهم للحركة في المسرح.

فالحركة اليوم هي حياة المسرح الاخرى.. وهي الجانب الجمالي الشكلي الذي لا ينتبه اليه مقدموا العروض المسرحية الشعبية معتمدين على ما ينتجه المكون اللفظي في التاثير على المتلقي.

كذلك الحاجة الى وضع اسس جديدة في فهم فلسفة التكوين الحركي واضاءة الجوانب الجمالية التي توفرها تشكيلات المكون الحركي في العرض المسرحي.

ثالثًا: اهداف البحث:

١. البحث في قراءة جديدة وفاعلة لاهمية الحركة وفلسفتها الجمالية في العرض المسرحي.
٢. تسليط الضوء وبشكل منهجي على مفردات المكون الحركي الاخرى والذي لا يختصر على حركة الممثلين فقط فهناك حركة الديكور وحركة الضوء وحركة الموجودات المرافقة.

رابعاً: حدود البحث:

وظيفة المكون الحركي في العرض المسرحي الشعبي العراقي والنموذج مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز).

مقدمة البحث

الحركة حياة المسرح:

يعتمد فن المسرح في مجمل تركيباته الجمالية والتكوينية البصرية على فعل الحركة فيه، والتي تؤسس على معرفة فلسفية للقوانين العامة للحركة التي يجب أن يعمل بها المخرج، بمعرفة تركيب المجاورات العلامية والتي يتضح مغزى شفراتها الدلالية من تشابك علاقتها المبنية في داخل العرض المسرحي.

هكذا هي الحركة في الفعل الانساني.. نشاط اول.. وهي دليل على الحياة، واذا توقف الكائن البشري.. او فارق الحياة.. نقول: انه لا يتحرك، وهذا اول الادلة واخطرها على الكائن البشري قدفقد حياته، انه بمعنى اخر بلا روح، والعرض المسرحي الذي يخلو من الحركة منسجمة وفعالة وحقيقية– عرض ميت، اذ يمكن الاستغناء عن الكلمات في المسرح ليحيا بالحركة، "فالحركة عي التعبير المباشر عن مبدأ الوجود وبالتالي عن قانون الصراع للحياة البشرية والكون".(١)

يحتاج المسرح الى كم هائل من العلامات والاشارات والدلالات باختلافها ايحاء للوصول الى الامثل والاجمل فيه، ولهذا اكتسب المسرح صفة التعدد والتجدد والتطور لانه في تغير مستمر على وفق متطلبات العصر ورؤاه المتداخلة.

لقد درس المسرحيون الحركة عبر العصور بمنظرها الذي ياتي عن طريق الملاحظة والمراقبة في الحياة بالاضافة الى دراستهم لها على اساس الدافع والباعث النفسي الداخلي، وعد بعضهم ان تكون الحركة في هدفها واتجاهها وعلاقتها بالفضاء الموجودات تأميناً لطبيعة الاشياء. (٢)

ومن هذا المنطلق اصبح للحركة دور ومكانة مهمة واساس في تفعيل كل المحركات الاخرى في العرض المسرحي، والتي تبث علينا حياة اخرى وروح اخرى من خلال العرض.

ان معنى الحركة في المسرح ليست بمعزل عن معنى الحركة في الحياة والطبيعة، فهي تاخذ الى جانب دلالتها الاجتماعية معنى جسديا ومدى في الفضاء المسرحي، وتكون بتناسقها وانسجامها مع مكملات

العرض المسرحي تكويناً متكاملاً متناغماً مع وحدة العرض المسرحي(٣)، تطورت الحركة في المسرح بتطوير المفهوم الفلسفي لها.

ملخص البحث

لقد عزز المجددون فكرة الحركة من خلال فلسفتها، وكان فلاسفة الحداثة في غرب اوربا هم اول من فجرو التجديد في حركة التمثيل،(٤) والتجديد في الحركة لا تعني فوضويتها، بل بقيمتها الانفعالية والتشكيلية المساندة.

" ان المخرج الذي يستخدم الحركة لمجرد ان يستاثر بانتباه المتلقي عليه ان يدرك ان اثارة الانتباه لابد ان تكافئها رؤية ما تنجزه الحركة والهدف من ادائها لان الحركة بلا هدف تشتت الانتباه وتحدث البلبلة، بالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع، فان هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف واضح ومشخص".(٥)

وقد ظهرت لنا عروض مسرحية في واقع مسرحنا العراقي، وخاصة العروض التي تسمى تجريبية بالكثير من الفوضى الحركية غير المنسجمة لا فنياً ولا ايقاعياً، كان يهدف مخرجوها من وراءها شد الانتباه، بلا موضوع أو رؤية واضحة، في حين حافظت عروض المسرح الناطق باللجة المحلية على واقعية الحركة، ولجأت الى التكثيف فيها، والاختصار للتركيز على الملفوظ منها من كلمات، بل ان البعض من تلك العروض حافظت على فوتوغرافية الحركة الواقعية الحياتية بزمنها وايقاعها ووضعتها على اجساد الممثلين وانفعالاتهم وردود افعالهم النفسية كما حدث في عروض فرقة ١٤ تموز الشعبية وغيرها من العروض في منتصف الستينات، وفي موجة ما يسمى بالمسرح التجاري غابت الحركة المسرحية واهدافها واسباب تبنيها النفسي والمسرحي، لان تلك العروض لم تكن تهتم بهذا الجانب بقدر اهتمامها بثبات الممثل امام الجمهور، وهو ينثر عليهم مجموعة من القفشات المضحكة الساذجة، واستطاعت الحركة لبعض العروض المسرحية الشعبية العراقية ان يكون لها تاثيرها الجمالي والفكري فيما قدمه بعض المخرجين الاكاديميين العراقيين في عروض مسرحية ملتزمة اخلاقياً وفنياً.

الفصل الثاني

المبحث الاول

-التكوين الحركي:

ان التكوين الحركي هو مجموع الخطوط الحركية للممثلين وباوضاع مختلفة للاجسام، وانسجامها على خشبة المسرح ضمن تكوينات تشكيلية للجسد، وهي الحركات جميعها التي توضع على خشبة المسرح للحصول على تاثيرات جمالية، على ان الحركات الفنية في المسرحية الواقعية يجب ان توجه ضمن دوافع مقبولة بحيث ترتبط مباشرة بالحوار.(٦)

يتم التكوين الحركي بواسطة الاستمرار او التتابع، بالتوقف او اكتمال الحركة، والتتابع هو المضاد للوحدة، والفن الحركي صيغة غير مكتملة، هناك ثلاثة مباديء يبنى عليها تمام الحركة:

١. ميل الاجسام نحو اجتذاب الاجسام الاخرى.
٢. ميل الاجسام للحفاظ على حالة التحرك.
٣. ميل الفراغ لسحب الاجسام.

وتثر العناصر البصرية بالميل للاحتفاظ بالحركة.(٧)

لان الجسم يمتلك غريزة الحياة وهو المعبر عنها، والحركة هي صورة لهذه الحياة، فان عريزة الحركة داخل الحركة داخل الجسد قد تطورت ومعها رموزها عن طريق العصور، واتسمت باهم خصائصها (الباعث والفعل) الذي يعمل كمركز للجاذبية وينسق بين الجسد والروح، واذا ما دخل الجسم في منظومة الفن وتحديدا البانتوميم... الخ، فانه يستطيع التعبير عن الجمال الصحيح- الجمال الاخر لحركة الجسد التي لا تمنحها الحياة او تكون محرمة عليها.

"فالحركة اساس فن التمثيل لكونها الاساس في الحياة، وحينما تتحول الحركة الى تمثيل تحتاج الى ايقاع وقصة وفعل، لان حركة الجسم في المسرح تمثل الشيء وليست واقعيته، لهذا ارتبطت الحركة بالشعور الدرامي، وكان منبعها العاطفة والايقاع والتوصيل، يتحقق معنى الحركة عن طريق شكلها وايقاعها لان ما يشاهده المتلقي من الحركة هو شكلها والعلاقة بين الاشكال تكون لنا الصورة والمضمون والفكرة"(٨) ولا يمكن الركون الى النشاط الفيزياوي للحركة في الجسد.

"الحركة تقدم يحدث في ان واحد زمنياً ومكانياً، وله صفات سلبيه، واخرى ايجابية وقد تكون الحركة قصدية او عفوية وقد تكون الحركة انسيابية او متقطعة وقد تكون انسيابية منحنية او متعرجة، وقد تكون الحركة عمودية أو افقية ولها سرعة قد تكون سريعة او بطيئة، وتتاثر الحركة باللون والفضاء المحيط بها بالجسم المتحرك وبالزمن".(٩)

فالحركة في التركيب المرئي تشتغل من اجل اغناء الصورة ودلالاتها، وتكتسب خاصية اخرى وهي الزمن ، لان الحركة قائمة على اساس قطع المسافة المعينة في زمن معين، فيكون التركيب المرئي، عبارة عن انشاء (زمكاني) معتمد على الوحدات الزمنية المعروفة والثابتة، والتي بكل معانيها تجسد بالحركة، انها حركة الاشياء التي على الخشبة (الحية والجامدة) وبالارسال الى حركة عين المتلقي والمتنقلة مع تنقل الحركة التي يسيرها الايقاع والزمن.

" تغير اسس التكوين او توزيع الصورة الاصلية، ومن ثم فانها تثير قيماً جديدة غير القيم التي اثارتها الصورة الثابتة من قبل، وعليه فالحركة تمتلك اهمية التاثير في خلق الصورة النتجددة والمعبرة".(١٠)

الايماءات، والوضعيات، والنظريات التي يشملها التركيب الحركي وحتى الصمت المنتج، كل ذلك يحدد حقيقة العلاقات بين الناس، فالكلام لا يفصح عن كل شيء "ينبغي ان يكون هناك تخطيط للحركات يساعد المتفرج على ان يصبح متفرجا ثاقب الحس، وستقوم فانتازيا المتفرج بهذه الطريقة على العمل تحت تاثير نوعين من الانطباع، احدهما بصري والاخر سمعي، وهذا يجعل اختلافا ما بين المسرح القديم والمسرح الحديث في الاخير يكون التعبير البلاستيكي والتعبير الكلامي لكل منهما ايقاعه الخاص، حتى انهما يمكن ان ينفصل احدهما عن الاخر".(١١)

ان التخطيط لحركة الممثل من قبل المخرج ليس انتقاصا من حرفيته ومهنيته، بل ان الارتجال اللحظوي للحركة يضع الكثير من الحركات تحت سقف اللامعنى او التي تخلو من التبرير المقنع لتفاعلها مع كيمياؤ العناصر الاشتغالية المرتبطة بها.

" على المخرج ان يعمل على معالجة العوامل جميعها التي تفضي الى جذب الكتل من الاجسام المتحركة نحو الاجسام الاخرى، وتقدير قوة الجذب وقوة الطاقة والفضاء الواسع الذي يجذب الاجسام اكثر من الفضاء الضيق، والتتابع هو طباع الذي يتصف به تقدم الحركة وانتاجها".(١٢)

المبحث الثاني

حركة الممثل تصميم صوري في المسرح المعاصر:

لم تعد الحركة عنصرا ثانويا بالنسبة للكلمة، كما يعمل على ذلك الغرب القديم والكلاسيكي، الا ان المفارقة تكمن في ذلك الشرقي القديم الذي ادرك اولوية الحركة على الكلمة.

الا ان الكلمة في ترابطها الوظيفي مع الحركة، لا بد من وظيفة محددة للحركة ان كانت من المرجعيات الواقعية او الاستثناءات الطقسية الانشائية– ان تشكل هذه الثنائية (الحركة مع الكلام) مكملا تصويريا فوق خشبة المسرح.

"للحركة بعد (ايقوني) ذلك انها تتماثل وحركات شبيهة تتواجد في العالم، فهي صورة تحاكي مادة مرجعية، وهي لا تقتصر على المحاكاة، بل تسعى الحركة المسرحية كعلامة ان تصف الظواهر، لكن هذا البعد (الايقوني) لا يحسب عنها طاقتها الابداعية لكننا لا يمكن ان نغفل البعد البلاغي للحركة مهما بلغت طاقتها التماثلية فهي بالاساس صورة بلاغية استعارية".(١٣)

لقد دخلت مصطلحات ومفاهيم جديدة على فن الحركة منها (شعرية الحركة) أو (معمارية الحركة) المستمدة من الفعل.

" ان التجديد في المسرح الحديث انبثق من الحركة الايقاعية باحثا عن لغة جديدة ومستقلة استقلالية اللغة المسرحية، وليس مجرد مواجهة للاسلوب الطبيعي للتمثيل، وقد وقف التجديد في الوقت نفسه بالضد من الشكلانية الصورية".(١٤)

فالحركة في التركيب الصوري لها مهام جديدة بالنسبة للمخرج المسرحي الحديث، وذلك عن طريق اعداد وتوجيه الممثل عن طريق واقع جديد ومعقد في البحث عن معطيات جديدة، يقول (غوردن كريغ): "يحلو لي ان اذكر هنا كل شيء انبثق من الحركة حتى الموسيقى، ومسارح كل بقاع الارض، في الشرق والغرب، قد نمت حتى تدهور نموها في الحركة حركة شكل الانسان".(١٥)

ولا يقتصر عمل المخرج مع الممثل على التكوين الحركي، بتصاميماته الجغرافية المعروفة فوق الخشبة، "اذ ان الحركة تكشف عن القصة والشخصية وتساند الفعل وتمهد وتعطي وجهة النظر، ان التتابع والتاكيد والتوتر والايقاع والتنوع في الحركة لابد ان يعكس الوحدة والتناسب والتاكيد والتوازن والايقاع".(١٦)

لقد ظهرت التكوينات الحركية جماليات اشتغالها الطقسي عند المخرجين المسرحيين (بروك في انكلترا) و (كروتوفسكي في بولندا) و (جوزيف شاينا) التي دفعته تحليلاته ومفاهيمه عن الحركة في المسرح الى تناول التناقض بين المسرح الشرقي والمسرح الغربي، وكان يترجم كل الحركات والاصوات والوقفات والتي عدها لغة الاخراج المسرحي، ويدافع بيتر بروك عن فلسفته الحركية في المسرح بقوله، "يوجه الي الاتهام بأنني اسعى في اعمالي للقضاء على الكلمة المنطوقة والحقيقة ان في هذا الاتهام السخيف شيء من المعنى، ان لغتنا التي تختلط مع لغات اخرى في تغيير مستمر، وانها لا تكاد تثري او تغني، ان الكلمة لم تصبح اداة للدرامي كما كانت يوما ما، لاننا نعيش في عالم من الصور، بل هذا لاننا يجب ان نمر بمدة من التشبع والاتخام بالصورة، حتى تنشأ الحاجة من جديد للغة".(١٦)

ان الفهم القديم لخشبة المسرح بوصفها لوحة مسطحة قد استقر في عمق اعمال (مايرخولد) الذي كرس فيها الكثير من قطع الديكور في حركتها مع جسد الممثل لاشغال الفراغ المسرحي.

"كل ما يجري فوق خشبة المسرح يجب ان يظهر بابعاده الثلاث (axonometric projection)، اي ببساطة كما لو كان مرئيا من زاوية مع فتح المجال لاعمال وتشغيل وتفعيل زوايا الرؤية الاخرى المتعددة".(١٧)

لقد استخدم (ارتو) الحركة والايماءة وتعابير الوجه التي لها القدرة الكبيرة على نقل اللغة المحسوسة في العرض،معتمداً في تصوراته الاخراجية على الميثولوجيا بتوظيفها توظيفا طقسياً، فهناك كم هائل من الحركات ترافقها اصوات تحمل قدرة عالية على التناغم بصورتها المركبة "فاختياراته للحركات تكاد تكون جديدة ومدهشة ولا تاتي من فراغ، بل هي ترجمة نابعة من نسيج العرض نفسه تتحيح فرصة للمتلقي لان يحس الاثارة ويتفاعل مع المفردات جميعها التي تتحرك على خشبة المسرح".(١٨)

الحركة اساس فن التمثيل، لانها الاساس في الحياة، وهي عندما تتحول الى تمثيل في مركبات العرض المسرحي تحتاج الى ايقاع وفعل، لان حركة الجسد في المسرح تمثل الشيء، وليست واقعيته في ادق التفاصيل، لو نحتت على جسد الممثل.

" فالجسد يقيس بحركاته الفضاء لا محدود، الجسد يخلق المكان ويحدد الزمان، وعلى الارادة المسرحية اخضاع الحركات وقياسها، لكل حركة روحها، وحركة الروح في المسرح جسد الممثل".(١٩)

اهتم (بروك) بالممثل وبعبارة ادق في جسده، لانه كان يبحث عن الجديد والمثير وغير المتكرر من اسرار الحركة في جسد الممثل، وعده الاساس في العملية، لانه يمتلك تلك الطاقة الهائلة المخزونة، وكان يستعين بحركة الجسد لخلق طقس خاص لعرض مسرحي مبتكر يحمل تركيبات صورية لها دلالات مميزة في ذهن متلقيه، "ان الحركة عندما تحقق درجة عالية من التعبير عن نفسها فليس ان ترافقها موسيقى، والشيء نفسه ينحب على الفن التشكيلي او على الكلمة".(٢٠)

عندما يقوم المخرج المسرحي بالتصميم الحركي عليه ان يهدف الى:

١. توحيد العناصر البصرية والحركية.
٢. توحيد التكوين الدرامي والتكوين الحركي.
٣. خلق التعاون بين الثيمات الدرامية والثيمات الحركية.

التصميم الحركي وعنصر الجسم المتحرك (ممثل او ديكور او انارة او موجودات اخرى) هو تجسيد العناصر البصرية مجتمعة في التصميم الحركي، الحركة الايجابية اقوى من الحركة السلبية والتحكم والتنظيم ممكن"

يعتمد الكثير من المخرجين المعاصرين على تشغيل وتجديد انتاج الحركة والمرفقات المساندة لها من ديكور وازياء وضوء، وحتى موسيقى بتاكيد البعد الكيفي من الفنون تشكيلية كالرسم والنحت بوصفها وسيلة بالغة الاهمية في السرد، اما الكلمة على ما تحمله من قدرة ناويلية تملك دوراً في فك شيفرات العرض الصورية "وبما ان الفنون لا زمانية، فان مسرح الصور لا زماني، يسود فيه البعد المكاني والتجربة الحسية، وعليه فان مسرح الصور مسرح تجريدي، غير انه يؤنسن الاشياء، وهو يعتم على مشاهد يمارس الاستغراق الذهني في فهم وربط الافكار والرموز".(٢٢)

وهناك من يعمل في هذا الاتجاه من المسرحيين العرب، وفي العراق (صلاح القصب) الذي درس هذا التوجه على ايدي مخرجين وسينوغرافيين من امثال (لوفيوجوليو، وساندامانوا)، "وهو يعتمد على اعادة الانتاج للنص المسرحي المكتوب وصياغة سيناريو على وفق افق معرفي معاصر وبعد زماني مكاني جديد مستنقياً مستطلعاً بعض ما فيه من الافكار والرؤى، وعلى اساس هذه العملية يتم اجراء القص واللصق واعادة انتاج مفردات الصور".(٢٣)

بقيت الحركة في المسرح الشعبي العراقي مرافقة وملازمة لطبيعة الحوار وانماط الشخصيات التي يحددها النص المسرحي وظروف انتمائها الاجتماعي والوظيفي داخل بنية العرض، وخاصة عروض اللهجة العامية التي لا تريد ان تبتعد كثيراً عن المفاهيم المألوفة والتقليدية للحركة في احد عينات هذا البحث

مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز)، وعلى الجانب الاخر هناك عروض كانت مواضيعها حياتية شعبية، الا انها استثمرت اللغة الشعرية وتأويلاتها في تكوينات حركية تجريبية.

المبحث الثالث

المنظر المسرحي وملحقاته مكون حركي:

لم يقتصر العمل على تاسيس انظمة جديدة للحركة المسرحية على انشائها التركيبي في تصورات المخرجين المصممينعلى مركز الممثل وجسده وانتقالاته فوق الخشبة، وما يحققه الحضور الفيزيائي الايماهي لجسد الممثل.. بل كان لحركة ما يحيط بالممثل مكملاً ونسقاً لاشغال الاخر، وهي رؤى تجاوزت حدود التصور التقليدي لاهمية الحركة وضرورتها الواقعية التقليدية على خشبة المسرح.

لم يعد الممثل هو المتحرك الوحيد وسط جماد وسكون ما يحيط به من اثاث وديكور ورسوم ومعلقات، فالمكان في هذا المسرح افتراضي، وهمي يجنح نحو تهشيم المتحفية فيه، والتحنيط الشكلي الساكن، مجرد خلفية لتبرير وجوده هنا وليس هناك.

"ان بناء الفضاء المسرحي هو الشيء الاساس في الاخراج، هذا الفضاء فضاء تشكيلي، يخضع بالتالي للقوانين الخاصة بالرسم، النحت، والمعمار، الا ان هناك فرقا واحداً، في الاخراج لا بد ان ناخذ في الاعتبار المنظر المسرحي، يجب ان تكون مجموع الانشاءات، والحوامل، والديكورات، لوحة تتفق وقوانين الانسجام، كما هي الحال الرسم تماما".(٢٤)

ان جماليات الحركة في قوتها واتزانها ورشاقتها مقرون بذلك الفهم المتقدم الذي يستطيع المخرج ان يرسمه من خلال تناغم وانسجام خطوط حركاته لكل ما موجود على الخشبة.

"في البدايات الاولى لظهور سلطة المخرج المطلقة في المسرح، كانت علاقة العرض المسرحي وطيدة بـ(السيميولوجيا) (علم الدلالة والرموز والاشارات)، ومع بداية القرن العشرين بدأ الامر اكثر وضوحا وتاكيداً ومباشرة مع اعمال (كريغ، ماير هولد، راينهارت، فاختنكوف، تايروف، ابيا)، حيث كان جوهر لغة عروضهم المسرحية يعتمد الرمز والاشارة والتركيب الصوري الحركي جسداً وموجودات".(٢٥)

واذا قلنا ان العروض المسرحية في الوقت الحاضر تتخذ شكل تصميمي جمالي شامل يضم كل عناصر التصميم فهذا ليس بالجديد، ومنها واهمها تصميم المناظر (الديكور المسرحي)، فتصاميم العصر الكلاسيكي والعصور الوسطى للمناظر ما زالت تشكل حالة من التفردوالابتكار في زمنها،وكان الجمهور الذي يشاهدها يتعامل معها ويقرأ التصميم وكانه نص مرئي، الا ان مشكلة المصمم في تلك العصور لم يستطع ان يحقق تاثيرات منظورية جيدة في كل الزوايا، وكانت افضل زاوية هي (المقصورة الملكية)، الا ان كتاب الدراما قدموا ارشادات مسرحية عن المشاهد اكثر بكثير من سابقيهم حيث وصفوا الديكور ةاستخدموا التوترات التقابلات التي تظهرها البيئة المسرحية المحيطة بالاحداث.

"أن وظائف المنظر تعمل وكأنها مؤشر للمكان، وتعليق على الاحداث وسلسلة تقارب تحدد مسار المسرحية،ان الديكور المسرحي ليس مجرد اعادة تاكيد للمعلومات، بل اداة لتساعد الجمهور لفهم معنى المسرحية، فهو جزء اساس في ادراك وفهم المسرحية".(٢٦)

اذ كانت المناظر المسرحية تعمل كذلك، فاول ما ينبغي لها ان تحققه ان تنقل للجمهور ما يمثله الممثلون، الا ان الديكور المسرحي اتخذ اشكالا متنوعة ليعالج المطالب المشتركة لمزيد من الواقعية وحرية الحركة الديكورية والتغيرات المشهدية بجانب التماسك المطلوب، وكان احد الاشكال التي تطورت بسبب الاهتمام بالدقة التاريخية وايهام الحائط الرابع وشروحات (ابسن) الواقعية الاجتماعية هو (المنظر الصندوق – box–set) الذي هيمن على ثمانينات وتسعينات القرن التاسع عشر، كمنظر داخلي مفصل، ولا تزال هذه المناظر مستخدمة على نطاق واسع.(٢٧)

هكذا مر المنظر المسرحي بتطورات وتجديدات على مستوى التصميم والافكار التي يراد للمنظر ان يزرعها فينا، فلقد سيطر المنظر الواقعي برسوماته وتصاميمه الواقعية على خشبات المسارح في اوربا، وكذلك واقعية الديكور في المسرح العربي عموماً، وكانت اهم التطورات في اعطاء المنظر المسرحي مساحة اشتغال اعمق وادل هي ما اظهرته ردة الفعل تجاه الواقعية ذاتها كهدف رئيسي ومطلب تصميمي، فغادر المخرجون الابعاد الثلاثة للتصميم، وفكرة الزرع الحر للمنظر، وغيرها من الافكار التصميمية المنظرية، وليتحول المنظر الى مكون حركي وليس مجرد خلفية، هذا المكون يدعم الفكرة ويعالج المضمون ويغذي الرؤية الاخراجية للعرض.

في المسرح العراقي حافظ المخرج المسرحي على اتزان والتوافق بين مسرح الكلمة ومسرح الصورة، اذ ان بدايات المسرح العراقي اخراجيا لا تتعدى المهارة الادائية الصوتية ونظام الحركة الواقعية الفوتوغرافية على خشبة المسرح مع مفردات اشتغالية واضحة وتقليدية في فضاء مسرحي (ايقوني) عن طريق قطع ديكور اكثر ما تكون خلفية، ومنظرا يحمي ظهر الممثل من الخلف "ومع عودة مجموعة من المخرجين والدراسين من خارج العراق وتلقيهم التعليم الاوربي والتاثيرات الجمالية والصورية التي اسست مصادر جديدة لمعارفهم الثقافية والمسرحية عموما، تغير الامر ، فمنهم من اراد ان يحاكي التجربة الاوربية وتحديدا ما نتج عنها في البلد الذي تلقى الدروس فيه، فكان شكلا جديدا مبهرا، لم يعتمد على مشاهدته المتلقي العراقي، فانبهر به المتخصص، وبقي غريبا عنه المتفرج"(٢٨)، وحاول بعضهم الافادة من اليات الاشتغال ووضعها في حوار مسرحي وتم تعريقه، او عراقي ووضعه صوريا في فضاء غربي، الا ان الواقع لا يخلو من اجتهادات لرؤى مسرحية متقدمة نهضت بالظاهرة الاخراجية العراقية، سناتي على اختيار احدها في بحثنا كعينة مسرحية تواصلت مع التقدم والاكتشاف الذي يضع المسرح دائما في مقدمة المنتج الثقافي الانساني.

وهي عروض مسرحية، حققت التزاما فنيا في حدود البحث عن الجديد واللاتقليدي والمستنسخ، وكذلك اخلاقيا، في انتمائها الفكري والجمالي للبحث عن هوية للعرض المسرحي الحديث، وفي العرض ذاته يؤكد محلية الشكل في تصور استقرائي لبنية العرض المسرحي الذي يبحث عنه المتلقي، اذا ما توافرت القناعةوهذا ما يلزمه ابتكار ورؤية جديدة للحياة التي نريدها على الخشبة.

" ان الجمال ينكشف في الحركة تارة، وفي الاحساس تارة اخرى، وفي العواطف تارة، الصفة الاولى من صفات الجمال في الحركة هي القوة، نشعر بلذة فنية حيث نحس بقوتنا، والصفة الثانية من صفات الجمال في الحركة هي الانسجام والايقاع والوزن، ملائمة الحركة لبيئتها وغايتها، كل متحرك يلاقي حين يجتاز بيئة ما، مقاومات كبيرة ام صغيرة، والنظام والترتيب اقتصاد في القوة، الصفة الثالثة من صفات الجمال في الحركة هي الرشاقة".(٢٩)

لا يمكن لاي عرض مسرحي وان اختلفت اساليب تقديمه بتجاهل مثل تلك الصفات، المؤثرة في تاسيس الحركة وجماليتها، ولا يقتصر الامر في تحديد وجود صفات القوة والانسجام والايقاع والوزن، واخيرا، الرشاقة في التصميم الحركي لجسد الممثل خاصة ان كان هذا الجسد محددا في حركته الواقعية، اذ ان تلك الصفات شروط جمالية لحركة الديكور في قوة خطوطه وتصميمه وانسجامه مع الممثل واللون والاضاءة في خلق ايقاع ووزن ملائم ومن نسيج مفردات العرض وكذلك تلك الرشاقة التي يحتاجها كل عرض، رشاقة كل شيء، رشاقة الفضاء عموماً.

الدراسة السابقة:

قام الباحث بالتقصي والبحث في مراجعة الاطاريح والرسائل الخاصة بالماجستير والدكتوراه، وتحديداً في تخصص الاخراج المسرحي، والتي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث فوجد في احد المباحث، رسالة ماجستير (حداثة المعالجة الاخراجية للنص المسرحي العراقي) والذي جاء بعنوان (مرجعيات النص المسرحي العراقي الشكل والمضمون) ل(عواطف نعيم)، او المبحث الثالث من اطروحة الدكتوراه للباحث (حميد علي صابر) التي بعنوان (الماهية الصورية في العرض المسرحي العراقي) والتي تحدث فيه الباحث عن اشكالية التكوين الصوري للمسرحيات المختارة.

<u>الفصل الثالث:</u>

اجراءات البحث

١- عينة البحث:

اختار الباحث تجربة المسرحي للدكتور (عوني كروني) مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) كنموذج للمغايرة المكون الحركي للمسرحية الشعبية.

٢- ادوات البحث:

اعتمد الباحث على:

أ- مؤشرات الاطار النظري.

ب- مشاهدة الباحث للعرض.

ج- ما توفر من كتب ومجلات تخدم غرض البحث.

د- المقابلة الشخصية.

٣- منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي مناقشة مادة البحث.

٤- مبررات اختيار العينة:

أ- لما حملته مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) من نضج واهمية جمالية كاحد عروض المسرح الشعبي المتميزة.

ب- المغايرة والفلسفة الجمالية التي حملها المكون الحركي في العرض.

ج- تفاعل المكون الحركي مع المكونات الاخرى المساندة.

مسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز" ١٩٩٧

تاليف: فاروق محمد

اشعار: عريان السيد خلف

اخراج: د. عوني كرومي

هل كانت عناصر المرئي البصري داعمة للفكرة، وكيف عملت على ذلك؟

ان المتغير الذي سعى اليه المخرج باختيار مكان العرض قد حقق اغراضه من ناحية الشكل العام، والذي هو بعيد عن تقليدية البناء المعماري للمسرح التقليدي، مسرح وصالة وجمهور، وهذه المغايرة كانت تهدف الى موقع مغايرة للقاء مع المتفرج، بدءاً من توزيع الحضور من الجمهور الى فريقين كل فريق يتناوب على احد الغرفتين اللتين كل ممثلة فيها على حدة ثم عملية التبادل بين الموقعين، انها حرية التلقي وحرية متاحة للمتفرج غير ما اعتاد عليه، هذا ما كان يعمل من اجله (غروتوفسكي)في عروضه لا سيما في تعامله مع البيئات الاصلية لتلك العروض والتي يشترك يها جمهور الصالة، ويترك لهم الحرية فياختيار مواقعهم ومكان وقوفهم وجلوسهم، كانت المساحة التي وفرها العرض غير ذات قياسات محددة او معروفة مسبقاً، عند المتفرج حين دخوله مكان العرض، ولعب العرض على الاجواء التي يوفرها المكان كعلامات مرئية بالاضافة الى بعض القطع الديكورية البسيطة والاكسسوار الذي تبنى عليه بعض المقاطع التمثيلية في النص، مثل الاشرطة الغنائية، الرسائل، الشموع، جهاز بث الاسطوانات المتحجر وهكذا، ولان التسلسل الحكائي الدرامي، التقليدي، غير موجود في النص ومن ثم العرض، كانت عناصر المكون المرئي تترجم الفكرة وتقدمها من دون التواءات او منحنيات حركية او بصرية.

الازياء: طغى على ازياء الممثلين اللون المحايد عن الحبيبة (مريم) ولم يكن هناك اي زخرفة او اضافات تزينية بالنسبة للملابس (راجحة)، وضعت وشاحا له الوان داكنة على كتفيها، وثوب لـ(مريم) تردي اللون بسيط بلا رتوش او تزينات، فالوضع المادي بالتاكيد لا يسمح لهن بارتداء ازياء او قطع اكسسوارية غالية الثمن.

الماكياج: لم تضع الممثلتان ما يثير الانتباه، فيما يتعلق (بالماكياج)، بل اكتفتا ببعض التجميلات البسيطة التي لا تذكر كعلامة واضحة، رغم ان الحبيبة بدت اكثر استعداداً لاستقبال الحبيب القادم من خلال بعض المساحات التجميلية على بشرتها وحمرة شفاهها واضحة.

الاضاءة: غلب على الاضاءة من لحظة دخول الجمهور اللون الرمادي القاتم والوان العزلة والمساحات الضوئية المعتمة والتي اثارت جواً نفسياً يوحي بالكابة والحزن، وكان مصدر الاضاءة الاخر (الشموع) ذات تاثير ودلالة واضحة من خلال انطفائه التدريجي اثناء العرض.

هل كانت عناصر المكون الحركي داعمة للفكرة وكيف عملت على ذلك؟

من المتغيرات في (بنية العرض) في الجانب الحركي (حركة الجمهور) في تنقلاته مع الممثلين او ملاحقته للحدث، فالمكون الحركي الاول كان –الجمهور– المتلقي، اذ تحرك باتجاه غرف الممثلين كل منهما في غرفة، هن ثابتتان، والجمهور يتحرك، وهذا دعم الفكرة بل ان الفكرة عموماً افادت هذا المتغير او الانشاء الجديد للتكوين الحركي للعرض، بعد ذلك بقي الجانب الثابت في المكون الحركي، هو (المكان) مكان العرض –بيت السنك– بجدرانه وسلالمه وابوابها التي تؤدي الى غرف لا نراها، والجانب الذي يتحرك بعد ذلك هو الممثل وهو اراد ان يحرك المكان بحركته، واضافة دلالات اشارية لك جزء فيه. (الباحة، السلم، ابواب الغرف، الشبابيك) ليس هناك ديكور يتحرك او يتغير او يستبدل، بل هناك جدران توحي باضافة بعض العلامات عليها، وحركة الضوء بانسيابية درجات لونية خافته، وليس هناك من شدة في الاضاءة او مساحات لونية طاغية.

حركة الممثل في هذا العرض هي التي حركت بقية مفردات المكون الحركي، بعد ان تقبلنا واقع البيت كمعمار مفروض على انه بيئة العرض ومكان الاحداث. " اعتمد المخرج بعض التكوينات الحركية من حركة بعض المنحوتات العراقية لاعطاء دلالات كالانتظار، الخوف، الحب، الهروب، بالاضافة لوجود لوحة لـ(علي طالب) كانت معلقة على احد الجدران بجوار مراة بالمقابل من الجمهور تنعكس فيها وجوههم".

تفاعل عناصر العرض الدرامية مع المكونات.

هل كانت عناصر المكون السمعي داعمة لعناصر العرض الدرامية؟

النص: شخصيتان نسائيتان تذكرنا ب(استراجون وفلادمير) بيكيت، تحتضران تحت ضوء رمادي قاتم في اطار مسرحي خالي من الحبكة التقليدية والخط الدرامي بشروطه المعتادة، العرض قدم النص على انه المكون السمعي الاهم والمحرك لعناصر العرض الدرامية الاخرى، بل ان العرض عموماً اعتمد النص والحوار وما اضيف له من اشعار كبناء صوري دائري ينتهي من حيث بدأ.

القاء الممثل: اعتمد العرض على التنويعات الصوتية لكلا الممثلتين، وقدرتها على استنطاق المشاعر بوجدانية المرجع التاثيري للحوار في النص، "وجاء القاء مفعما بالعاطف والنزوع الى البكائية الخاصة عند (مريم) الحبيبة، والتي كسرت حدتها ونشيجها، الطبقة الصوتيه التي ادت بها الممثلة لشخصية (راجحة) بسبب من دفء الصوت عندها"، وكذلك لاجل التنويع في تاثيرات المكون السمعي المتعلق بالقاء الممثلين، بل ان الألقاء الصوتي خدم الفكرة في جانبها الوجداني العاطفي، الا انه بقي ملازما للانتقالات كافة التي اراد العرض ان يدخلنا اليها، وهذه مشكلة كبيرة في اليات الاداء الصوتي عند الممثل العراقي.

الموسيقى والمؤثرات: ايقاعية الشعر المصاحب للحوار كان نغماً اخر، اعطى العرض تنويعاً لفظياً وايقاعياً مختلفا عن الحوار وسجالات التمثيل المتبادل، لهذا فان العرض استعاض عن الموسيقى بذلك، اذ لم يكن هناك ما يلفت الانتباه لوجود موسيقى خاصة للعرض او مؤلفة لاجله.

هل كانت عناصر المكون المرئي داعمة لعناصر العراض الدرامية؟

الديكور: ثابت غير متحرك –مصمم من قبل– اشتغل العرض على وجود ومعمارية المكان، والاشتغال جاء من خلال استثمار المعمار وتكويناته وقد دعمت الية التعامل مع الفضاء العناصر الاخر للعرض الدرامي

الضوء: زادت مساقط الاضاءة بتوزيعها المحدد والمركز اذ لم يتم كشف المكان، في شدة ضوئية كبيرة، بل اعتمدت الاضاءة على على التركيز على موقع الحدث –التمثيل– مع الاعتماد على شحوب الضوء في تاكيد حالة الحزن والعزلة الزمكانية التي تعيشها الشخصيتان، فحققت الاضاءة تناغماً مرئيا، مع الموضوع وسندت العناصر المقدمة.

الازياء: على بساطتها وعدم تزيينها الزخرفي التكويني، جاءت محاكية لطبيعة الشخوص، من حيث انسجامها مع الانفعال والحالة النفسية التي تتحكم بهما، وقد قدم العرض ازياءه على انها مكمل شكلي، وليس فيه ما يشير الى دلالة زمانية او جغرافية محددة.

الملحقات: اعطت تلك الملحقات (الاكسسوارات) هوية تعريفية لطبيعة الشخصيتين من حيث المكان والمرجعية لكل منهما، (الشرير المهجور، الكرسي الهزاز، صينية ضخمة فيها شموع، مراة، صور معلقة بلا وجوه، رشاش ماء ورد، ياس، ساعة متوقفة، ابواب مغلقة).

هل كانت العناصر المكون الحركي داعمة لعناصر العرض الدرامية؟

حركة الممثل: حركة الممثل في هذا العرض دوائر ومنحنيات اكثر منها مستقيمات تدور بنا مع المشاعر والافكار، وهي حركة الرجوع الى نقطة البداية والى الركود الذي انطلقت منه، وحتى عندما تحدث حالات من الاحتجاج والتنافر، بين الشخصيتين تكون ساحة الحركة محورية، وهي صورة الحركة العاجزة المجهضة اللامجدية التي لا تول الا الى النقطة الاولى نفسها، وهذا قدم تبريراً للحالات النفسية التي تعيشها الشخصيتان من ارتباك ويأس.

حركة الديكور: تحرك مكان المؤنث اصلاً بتحريك الممثلين، لا ديكور يتحرك في فضاءات ومساحات من بناء صلب بواقعيته الحياتية، وهذا اعطي من جهة مصداقية واقعية حميمية ومن الجانب الاخر الغيت الايهام المسرحي المتعلق بالديكور كتصميم افتراضي فني يحقق للمتفرج متعة الانبهار والاندهاش بحركته وتغيره والوانه.

حركة المجاميع: لم يكن في العرض سوى ممثلتين تقاسمتها كل ما في المسرحية من حوار وفكرة وموضوع وحدث متشظي كافكار بصيغة ترنيمات او تداعيات ومناجاة ميلودرامية.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

١. تشتغل عناصر الدراما من خلال ثلاث جوانب للعرض المسرحي:

أ. الجانب المسموع.

ب. الجانب المرئي

ت. الجانب الحركي

٢. كي تحقق العناصر الدرامية اشتغالاتها في العرض المسرحي ومنها (الحركي) لابد من ان يكون النص الدرامي دور في عملية تحويل التصميم الى ذهن المخرج ومدركاته وقدراته الاخراجية.

٣. لا تشتغل عناصر الدراما بالشكل الصحيح الا بعد تحليل النص المسرحي من زوايا مختلفة تحليلا عميقا ودقيقا على مستويات مختلفة.

٤. اشتغلت العناصر ومنها (الحركي) كمكون اساسي ومهم على مستويات التشكيل الجمالي للعرض في عرض (ترنيمة الكرسي الهزار) وبذلك كان المكون الحركي اساسيا في البناء والتصور الاخراجي.

<u>الاستنتاجات</u>

أ. المكونات السمعية والمرئية والحركية في تشكيل بنية العرض الدرامية الجمالية هي المرتكزات الفنية التي لا يمكن ان يشتغل من دونها العرض المسرحي الشعبي، وهي مكونات اذا ما وظفت ضمن

رؤية اخراجية واضحة، لها دور مهم ومكمل لاهمية النص والحوار في العرض المسرحي الشعبي من خلال طرق اشتغالها الصحيح والمؤثر والذي يتطابق مع مفهوم العرض المسرحي الشعبي.

ب. مرت المسرحية الشعبية في العراق بمراحل مختلفة، اذ بدات بنقل الواقع على المسرح على ما هو عليه، ناقلة لطبيعة احداثه وشخوصه، بالوافد من نتائج المسرح المصري نصوصا وعروض، اذ غلب عليه الطابع الميلودرامي الشجني ثم تحولت مع المتغيرات التي تحوليت لحقت بالواقع.

ت. الاساليب الاخراجية الفنية على اختلاف وتنوع كل منها للمخرجين في تاريخ المسرح الشعبي العالمي، والذي غايته الانتماء لهذا المسرح من قبل الجماهير وتقبل طريقة تقدمية للمواضيع الانسانية الشعبية التي تعي بهموم الناس فكانت قيمة التنافس تكمن في خلق ذائقة جماهيرية شعبية واعية متقدمة، تقدم المسرح على انه الصوت الاخر الكامن في اعماق كل منهم، فكانت عوامل تاثير هذا المخرج عن الاخر تحددها طبيعة تفهمه العميق لحاجات الجماهير وكيفية التحدث بلسانهم بطرق قنية لا تبتعد كثيراً عن مدركاتهم وفهمهم ةفي الوقت ذاته لا تنحط الى اسفل مدركاتهم العقلية والانسانية واحاطها.

ث. كل المفاهيم والاراء التي تبناها مؤلفوا ومخرجوا وكتاب النقد في (المسرح الشعبي) كانت تسعى الى زيادة الرقعة الجماهيرية لابناء الشعب لممارسة المسرحية، وكيفية الالتجاء الى الاساليب والطرق الفنية والشعبية، كان الهدف ان يصل المسرح الى كل الناس ولا ينحسر عن فئة من دون اخرى.

الهوامش:

١- بياتلي، قاسم: حورات المسرح معلموا المسرح في القرن العشرين، الشارقة، وزراة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٢ ص ١٠٨.

٢- ينظر: كرومي، عوني: الحركة في المسرح، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، منشورات وزارة الثقافة، العدد ٧، ١٩٨٥, ص٦.

٣- ينظر: المصدر نفسه، ص٧

٤- ينظر، مهدي عقيل يوسف، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، وزارة الكتب والطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص٤٤.

٥- جالاوي باريان، دور المخرج في المسرح، مصدر سابق ص ٢٩٤.

٦- ينظر: دين، الكسندر: العناصر الاساس لاخراج المسرحية، مصدر سابق، ص٢٤٧.

٧- ينظر ستاوب، اوغست: ابتداع المسرح مصدر سابق تحت الطبع.

٨- ينظر كرومي عوني: الحركة في المسرح مصدر سابق ص٥

٩- ستاوب، اوغست: ابتداع المسرح مصدر سابق، تحت الطبع.

١٠- كاشي ناجي: عمل المخرج والممثل في تجسيد العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٩ ص ٨٨.

١١- اوجينيو باربا: زورق من ورق، عرض لمبادئ الانثربولوجية المسرح، قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ٢٠٠٦ ص٢١٢.

١٢- ستاوب اوغست : ابتداع المسرح، مصدر سابق، تحت الطبع.

١٣- ينظر، محمد مؤمن : نحو مقاربة علاماتية لاداء الممثل المسرحي، مصدر سابق ص١٣.

١٤- ينظر بياتلي قاسم: مصدر سابق ص١٣

١٥- المصدر نفسه، ص١٦.

١٦- ينظر بروك بيتر: المساحة الفارغة، المصدر السابق، ص٦٨

١٧- كوزنيتسوف اراست: السينوغرافيا ومزاحمة الممثل، السرد والمسرح، اشرف الصباغ، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة/ ٢٠٠٠, ص١٢٥

١٨- المبارك عدنان، اصول المسرح المعاصر وواقعه الراهن، مجلة افاق عربية، س٤ ع١٠ بغداد، مؤسسة رمزي للطباعة، ١٩٧٩، ص٩١.

١٩- كرومي عوني: الحركة في المسرح، مصدر سابق ص٥.

٢٠- بروك بيتر: المساحة الفارغة، مصدر سابق ص٤

٢١- ستاوب اوغست: ابتداع المسرح، مصدر سابق، تحت الطبع.

٢٢- قلعة جي وعبد الفتاح: المسرح واتجاهات ما بعد التجريب، مجلة فنون الكويتية، الكويت، ع٥٤ ، ٢٠٠٥، ص ٥٤.

٢٣- المصدر نفسه، ص ٥٤.

٢٤- هوفمان ، فلاستسلاف: الفضاء المسرحي، موسوعة فن المسرح و اوديت اصلان مصدر سابق ص٧١٠.

٢٥- السوداني فاضل: العرض المسرحي طقس بصري، مجلة الفنون الكويتية، الكويت، المجلس الكويتي للثقافة والفنون، ع٥٧، ٢٠٠٥، ص٢٠٣

٢٦- لينارد جون، لوكهارتست ماري: المرجع في فن الدراما، مصدر سابق، ص ٢٦٨

٢٧- ينظر، المصدر نفسة، ص٢٧٠

٢٨- النصير، ياسين : بقعة ضوء بقعة ضل، مصدر سابق، ص ٢٠٣

٢٩- جويو جان ميري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة، ١٩٦٥، ص٥٣