مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

مفهوم الإرتجال والحضور المسرحي في إعداد و تدريب الممثل

حمد عبدالسلام صالح جمعة وعادل محمد الحسن حربي

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما

ABSTRACT

The paper attempted to discuss through the study a concept of improvisation and theatrical presence in the preparation and training of the representative and include the introduction and put the problem and its importance and objectives and asked questions each concept. In the concept of improvisation found that there are several definition in the dictionaries and specialized references and discussed the student through which emended in many types and stages of improvisation in the preparation of the representative most important improvisation primary , which is the basis for the training of theater. As for the concept of attendance also varied definitions relate to mental and muscle power and how to use this energy to the representative the beds use at the work of theater is a matter that. needs to prepare and training well and continuously and an integral relationship are inseparable from each other and should be considered for those they do this in the preparation of representative and then the paper come out results

المستخلص

حاولت الورقة ان تناقش من خلال الدراسة مفهوم الإرتجال والحضور المسرحي في إعداد وتدريب الممثل ، اشتملت علي مقدمة وطرح المشكلة واهميتها وطرحت عدد من الاسئلة للاجابة عليها ، استخدم الدارس المنهج التحليلي الوصفي لمناقشة المشكلة ، وقد وضعت كلمات مفتاحية للورقة، استخدم الدارس إسلوب المحاور لكل مفهوم. ففي مفهوم الإرتجال وجد ان هناك تعريفات عدة لة في المعاجم والقواميس والمرا ع المتخصصة ، ناقش الدارس من خلا ها فخرج بانواع ومراحل عديدة للإرتجال في إعداد الممثل واهمها الإرتجال "الإبتدائي" باعتبارة الاساس الا لي لتدريب الممثل. اما في مفهوم الحضور ايضا تنوعت التعريفات ، فيرتبط بالطاقة الذهنية والعضلية وكيفية إستخدام هذه الطاقة للممثل الاستخدام الامثل في اللحظة المطلوبة منة في العمل المسرحي وهي مسألة تحتاج الي إعداد وتدريب جيد ومستمر ،ثم اوجد الدارس العلاقة المش ركة بين المفهومين وهي علاقة تكاملية لاينفصلان عن بعضهما وينبغي مراعاة ذلك للذين يقومون بذلك في إعداد الممثل ، ومن ثم خرجت الورقة بعدد من النتائج.

المقدمة:

إن البحث في تدريب وإعداد الممثل كان يأخذ الأولية الكبري في الإطارين العملي والنظري لتحقيق إسلوب أمثل في الأداء علي خشبة المسرح،ظل هذا البحث لسنوات يأخذ في التنقيب في طبيعة الممثل بالغوص في أعماق ذاتيتة وتحليلها وربطها بطبيعة أداء معين (الأداء النفسي) مرتبطا بالسيكولجية للانسان ، ومابين مكوناتة الفسيلوجية وطبيعتة

والعمل علي تطويرها وتطويعها لاستخدامها الاء تخدام الامثل للتعبير (الأداء الشكلي) عن طريق الشكل الخارجي للجسم لعكس الحالة النفسية ، وبين تشريح العقلي للممثل لخلق حالة (الديالكتيك) الوعي في التعبير والمواجهه اتجاة الحدث المعبر عنة ، كذلك اخد البحث ما بين التوليف مابين الاشكال المختلفة للتطوير في داء الممثل واضافة ماهو جديد ومبتكر في الإعداد والتدريب للممثل .

لكن علي الرغم من هذا التعدد واختلاف الطرق والإسلوب في إعداد وتدريب الممثل ، يظل الإرتجال والحضور كمفهومين شيء ثابت واساسي في كيفية وإعداد تدريب الممثل مع اختلاف الطريقة والإسلوب الدى يحدد الأ اء **التمثيلي** .

المشكلة :

الإرتجال والحضور المسرحي مفهومان أساسيان في طريقة إعداد وتدريب الممثل بصورة جيدة وبدونهما لايصبح ان نطلق علي الشخص ممثلا ، وهنالك خلط كبير ومفهوم خاطىء في معرفة هدين المفهومين لدي كثير من المشتغلين في المسرح لذلك تاتي الدراسة لتوضيح المفهومين.

اهمية الدراسة :

- توضيح مفهوم الإرتجال والحضور المسرحي
- اهمية الإرتجال والحضور المسرحي في إعداد وتدريب الممثل
- توضح الدراسة طرق وكيفية وانواع الإرتجال المسرحي
- تحاول الدراسة الربط والعلاقة مابين الإرتجال والحضور المسرحي
- لا توجد دراسة سابقة تـ ولت الموضوع

اسئلة الدراسة :

- ماهو مفهوم الإرتجال المسرحي
- ماهو مفهوم الحضور المسرحي
- ماهي العلاقة بين مفهومي الإرتجال والحضور المسرحي
- كيفية إعداد وتدريب الممثل علي ضوء مفهومي الإرتجال والحضور المسرحي

منهج الدراسة :

الوصفي التحليلي

الدراسات السابقة :

لم جد الدراس دراسة سابقة تناولت الموضوع في ربط المفهوميين الإرتجال والحضور المسرحي معا بالرغم من أن المفهوميين لهما وجودهما في الدراسات المسرحية هذا مايجعل الدراسة متفردة

كلمات مفتاحية :

- بيئة الممثل - البيئة المسرحية - أنثربولوجيا المسرح

مفهوم الإرتجالImprovisation

نجد أن كلمة إرتجال في اللغة هي "ابتداة البعلبكي ، بدون ت، ص 1'). أرتجل الكلام" تكلم به من غير أن يهيئه(ماري الياس وحنان قصاب ،997 ، ص 9 –0!). وفي التعريف الاصطلاحي كما أشار سعد صالح هو:" مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير ا نساني في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي ملموس، عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية، أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤشر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في اللحظة نفسها، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما حدث تماماً" (سعد صالح ،001 ، ص 27 .)

وفي المعجم المسرحي نجد أن أصل كلمة "mprovisus " في الفعل الإيطالي "mprouisare "الذي يعني ألف شيئاً ما دون تفكير أو تحضير مسبق وهو في الأصل مأخوذ من الكلمة اللاتينية "mproisus "التي تعني: ما هو غير متوقع(ماري الياس وحنان قصاب ، 1997 ، ص0!).

فإن الحاجة إلى ا رتجال تصبح أساسية عندما يكون هدف الفنان الوحيد هو التلاؤم مع الواقع، والبحث عن جمهور وبالتالي عن حاجته إلى إستثارة إهتمام هذا الجمهور وبأي ثمن والإرتجال ليس مجرد القدرة على الرد الفوري، التلقائي، أو الفعل ورد الفعل المفاجئ، ولكنه قدرة إبداعية تصل إلى حد التساوي مع قدرات أخرى معترف بها وذات مكانة فنية مرموقة خاصة أنه غير مقصور على مجال الابداع التمثيلي فقط لكنه معروف ومعمول به في مجالات الموسيقى والرسم والشعر (صالح سعد ،001 ، ص 26 –27 .). لذلك نجد تعريف الإرتجال في الفن هو" محاولة الفنان المبدع في الوصول إلى بلاغه الخيال الأدائي ارتكازاً على الخبرة العريضة في مجال التخصص مدعماً بتخصصات أخرى متصلة بفنه بحيث يؤدي إبداعه المرتجل إلى توجيه خيال المتفرج وحفزه على إكمال الصورة المجسدة أو الشخصية (المؤداة) أو الرسم بأكمال الفجوات التي يتركها الإرتجال ويحقق في وقت ذاته توقعاته (أبو الحسن سلام، ، ب.ت ، ص 97! .) .

أما العناصر في مجملها تبرز أهميتها من خلال الأداء التمثيلي بصورة خاصة، لذلك نجد الإرتجال في (معجم المصطلحات المسرحية) هو "التأليف من غير إعداد أو أداء حركات على خشبة المسرح غير موجودة في النص أو خطة ا خراج (سمير عبد الرحيم الجبلي ، 1993 ، ص 7' .

وفي (المعجم المسرحي) الإرتجال في المسرح يعني :أن يقوم الممثل بأداء شيء غير محضر سلفاً انطلاقاً من فكرة أو تيمه معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الإبتكار والإبداع، ولا ينفي ذلك وجود حالات إرتجالية من نوع أخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور وفي هذه الحالة يكون الإرتجال خروجاً عن النص.فالإرتجال كان معروفاً في مختلف الحضارات أو الأداءتالتى تقوم على ابتكار شيء يقوم به المؤدي أو اللاعب، وفي المسرح قديم فقد كان الجزء الأساسي في أداء الممثلين وقد ا لورت مهارات الإرتجال على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية في التمثيل(ماريا الياسوحنان قصاب، ص 0! .).

ومن خلال هذه المفاهيم التي أوضحناها يمكننا القول أن الإرتجال يرتبط بالحياة الإبداعية المربوطة بالفنون وأهميته في المسرح في أنة مفتاح أساسي لتدريب الممثل في الحياة المسرحية بصورة خاصة يرجعها الدارس إلى ثلاثة نقاط:

- الإرتجال الإبتدائي الذي يستخدم للتدريب والتعليم
- الإرتجال في العرض المسرحي المستند على النص المكتوب
- الإرتجال للممثل في صناعة العرض بدون نص مكتوب.

أولاً: الإرتجال الإبتدائي:

"يصبح الكائن بشرياً عندما يبتكر المسرح وفي الأصل يوجد الممثل والمتفرج متلازمين داخل الشخص الواحد، وعندما ينفصلان ويتخصص أشخاص ما في التمثيل بينما يقتصر آخرون على الفرجة تولد الأشكال المسرحية ... وتولد مهنة الممثل، ولا ينبغي لوجود المهنة المسرحية التي تنتمي لبعض الناس أن تحجب وجود الموهبة المسرحية وإستمراريتها لدى الآخرين الذين يملكونها جميعاً فالمسرح موهبة لدى كل كائن بشري"(اجيستو بوال ، ب . ت ، ص45 .).

(بمعنى) " بإمكان كل شخص أن يمثل، أي إنسان يستطيع أن يرتجل، أي شخص يرغب في ذلك يمكنه أن يمثل في المسرح، ويتعلم ن يصبح جديراً بخشبة المسرح نحن نتعلم من خلال التجربة والتجريب، لو سمحت البيئة بذلك فأي أحد يمكنه أن يتعلم أيا ما يختاره للتعلم ولو سمح للفرد بذلك ... "الموهبة" أو " افتقاد الموهبة" لها شان قليل بذلك ... إن ما يسمى سلوكاً موهباً هو ببساطة مقدرة فردية أكبر على المرور بتجربة من وجهة النظر هذه، فإن زيادة مقدرة الفرد على أن يجرب يمكن أن تثير إمكانيات للشخصية تفوق الحصر، للقيام بتجربة هو توغل داخل البيئة. إندماج كلي وعضوي بها وهذا يعني اشتراك وارتباط كل المستويات: العقلاني، والمادي، والفطري [أو البدهي] من خلال هذه الثلاثة يهمل الفطري، وهو الأكثر حيوية في عملية التعليم"(فيولا أسبولين ، 983 ، ص 0ا .).

وهنا بالضرورة أن نأخذ تشبيه "يوجينا باربا" في تناوله أنثربولوجيا المسرح التي تهتم بدراسة تحليل الممثل، حينما شبه الممثل بساكن البرية التي تحمل خصائص خاصة بها من نبات وحيوان ومناخ وغيرها ونجد تلك البيئة في مختلف المناطق الجغرافية والثقافية في العالم أهمها في أفريقيا والأمازون، نستطيع أن نقول أن البرية الأفريقية والبرية الأمازونية فيما يتصل بعلم النبات والحيوان تشكل مكاناً وبيئة واحدة بينما تكون في الواقع ومن الناحية لثقافية مكانان مختلفان ... لأن الخصائص النباتية والحيوانية والإقليمية تميز الأفراد الذين يعيشون في ذلك المكان وضرب على ذلك بقدرات معينة على مقاومة الحرارة والرطوبة وقابلية لأنواع الطعام بعينها وغيرها وكل ذلك يعتبر قاعدة عامة يسير على منوالها سكان البرية. كن ساكن البرية بمعناه المطلق لا وجود له ولا يمكن أن يصبح موضوع بحث ودراسة، وإنما هناك ساكن البرية الأمازونية وساكن البرية الأفريقية اللذان يمكن دراسة سلوكها الخاص ... وفقاً للخصائص الثقافية والاجتماعية والأنثربولوجية ... أن السلوكيات التي أمكن رصدها هي داماً وفقط سلوكيات تم تثقيفها وبالتالي قد تختلف إلى حد كبير من ثقافة لأخرى على الرغم من وجود قاعدة عامة مشتركة، ما قبل – ثقافية (وعبر – ثقافية) لا يمكن للتحليل أن يرصدها بمعزل عن غيرها أو يفحصها بطريقة مباشرة (أنظر – يوجينا باربا وآخرون، 986 ، ص 19 –20 . .

من هذا التحليل يمكننا أن نوافق "اجستو بوال وفيولا أسبولين" فيما ذهبا إليه بأن كل شخص، بشري أن يمثل ويدخل إلى عالم للمسرح وفق وجهة النظر الأنثربولوجيه بأنه من سكان (البرية الحياتية) مستوى ما قبل – ثقافي، عن طريق الإرتجال (عبر – ثقافي) إلى (البرية المسر. ية) التعبير اعتبار أن مصطلح الإرتجال لم يعد يستخدم بمعني الإرتجال الذي يتم على خشبة المسرح بطريقة تلقائية، يصبح بمعنى الإرتجال الذي يتم وفقاً لاستعداد مسبق له والمهارات الفنية لدى الممثل التي كانت موضوع البحث والتقصي ليصبح السلوك المفترض للممثل هو موضوع لبحث، فجميع أنواع الإرتجال وجميع أنواع الفنون التي تهتم بتعليمه تتم من خلال السلوك العملي المفترض للممثل أما بالنسبة للإرتجال التمثيلي الذي يقصد به تعليم الممثل السلوك العملي خطوة فهو إرتجال تربوي يسير وفق لأسس ونماذج موضوعية معينة، أهمها الإرتجال "الإبتدائي"، والأولى، إذ أنه يعد بمثابة التدريبات التمثيلية الأولى، لأنها تحول سلوك الحياة

اليومي الذي يحدث عن طريق الصدفة إلى سلوك مسرحي معايش يتم التعبير عنه بواسطة الإرتجال ويسمى هذا الإرتجالإرتجالاً إبتدائياً او أولياً، لأنه يساعد الطالب على معرفة بدايات ا مثيل المسرحي والتي تعد بمثابة الخيط الأول لعملية الخلق الابداع، كما أنه بمثابة النواة الأولى لإنتاج مشهد أو قصة أو حدث على خشبة المسرح.

تتلخص المراحل الإبتدائية أو (الأولية) في النقاط التالية:

. الحدث المسرحي والذي يعد بمثابة وحدة معقدة، حيث يتكون من الانفعالات النفسية الداخلية للممثل والمهارات الجسمانية الخارجية له كما انها المرحلة الصغرى المحددة للمسار المادي للسلوك العملي بين العديد من الممثلين.

! . الموقف المسرحي وهو خلاصة للظروف المحيطة ويساعد على خلق الحدث أو الأحداث المسرحية.

ومن أسباب تسمية هذا الإرتجال لإبتدائي (الأولي) الآتي:

- يعتبر بداية الانتقال من (البرية الحياة العامة) والدخول إلى البرية المسرحية.
- يتم من خلاله التدريب على مشاهدة منفردة، توطئه للمشاركة في عملية التمثيل المعقدة.
- من خلال العرض لسلوك الممثل العملي نتمكن من التعرف على قدراته الخاصة من قوة ملاحظة وقدرة على التخيل وما إلى ذلك، ومن ثم يتم تطوير خاصية الإرتجال والتمثيل التلقائي عنده.
- أن أول عمل تمثيلي يؤديه الممثل يؤديه بدون أي شريك له، ومن هنا يتسنى له أن يتعرف على الخطوات الأولية في الفن التمثيلي.

يمكننا القول بأن الإرتجال الإبتدائي أو الأو ى هو بمثابة تمرين لا أكثر من كونه فن تمثيلي مع التأكيد على أن فن التمثيل ينمو ويتطور بمرور الوقت وبمعدلات مرتفعة من خلال التدريب على الإرتجال الإبتدائي وتكرار ذلك التدريب وبذلك يدرك الطالب بطريق المعايشة في مرحلة مبكرة من التدريب ما هو العنصر الجوهري في تمثيل تكرار الإرتجال كشرط في الوصول إلى السلوك الثابت.(انظر – جيرهارد إيبرد ،الإرتجال وفن التمثيل المسرحي ،ب.ت)

ثانياً: الإرتجال وفق النص المكتوب:

عندما تعرض المسرحية يتحول النص المقروء إلى كلمات منطوقة وأصوات وحركات نجد أنفسنا أمام نص ثالث إذا جاز القول تسع أحياناً المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير (هاني سلام،)
للتجديد في بنيه العرض وتحريره من أي علاقة بالنص، إدخال الإرتجال كعنصر من العناصر المكونة للعرض(هيلتون، ، ب.ت، ص 9 .).

وهنا يعتمد الإرتجال على فتنازيا الممثل والمخرج معاً فالإرتجال هو البحث الدائم حول الاكتشاف والإبتكار عن عنوان لمشهد العرض الذي يعتمد على العلاقة التراكمية للممثل والمخرج اللذين يعملان مع بعضهما بمرجعيات تأثير وإعداد نفسي جمالي لاماكن وأجواء مختلفة(فيصل فائق صبري،1! /{ /010 م،ص.).

لأن الهدف من عملية الأداء هو إيجاد خبرة مكثفة لكل من يشارك فيها وليس مجرد محاكاة لفعل أو حالة شعورية موجودة مسبقاً وطبقاً نموذج حدده النص(هيلتون، ب ت ، ص 1! .).

فالإرتجال هنا يمثل الاستكشاف والأتيان بالجديد، والبحث عن شيء لم يوجد من قبل، شيء لم يشاهد ولم يدرك بعد طريقة أو بأخرى، إنجاز حدث أو مشهد غ ر متصور وغير معقول وغير مألوف.

ويمكن للدارس هنا أن يقسم مرحلة الإرتجال إلى قسمين هما:

. الإرتجال الأولي أثناء البروفة

ب . الإرتجال في العرض المسرحي

أ/ الإرتجال الأولي أثناء البروفة:

إن المرحلة الأولى للبروفة التي يتم فيها تكوين بعض المشاهد والذي يكون في الأحيان وليد المصادفه النابعة من عمق الممثل ودواخله وأحاسيسه (بلا إغفال التوجيه الواعي قبل ذلك)، حيث يمكننا القول بأن الممثل يضع الحجر الأول لبناء الشخصية، بعد دراسة نظرية عميقة لها (الشخصية).

إن الإرتجال المسرحي في البروفة له طابع بحث إبتكار ي واجتهادي ضمن سياق العملية المسرحية وداخل إطار بروفات العرض المسرحي المحدد وأثناء البروفات ومن خلال الإرتجال تتولد أفكار وآراء ومقترحات جديدة تتعلق بجوهرية ووحدة العرض المسرحي، ويكون الإرتجال بالنسبة للممثل و – أو المخرج حالة يتم فيها توظيف الخيال من جديد والبحث وراء إمكا نات وتقنيات عالية يمكن أن تضيف قيماً جمالية وفنية لأدوات الممثل وإسلوب المخرج ضمن المادة الأساسية لمادة العرض فيكون التوظيف الصحيح للإرتجال يقوم بتخطي العقبات التي تقف أمام الفنان المسرحي (الممثل/ المخرج) حيث يتبين أن الشكل الإرتجالي ينمو ويتطور ضمن التدريبا ت اليومية والاحتكاك بالممثل الآخر على هيأه منافسة فنية حقيقية نزيهه، فيقوم الممثل بقيام بعض الأفعال المسرحية ينافس به زميله الأخر ويلفت نظر المخرج على أنه يمتلك خبرة وتكنيكا يمكن الاستفادة منها أثناء العرض، أن فكرة الإرتجال في البروفة هي مقاربة لفكرة اللا ب مع الأطفال، حينما نلعب مع الأطفال وهم يعملون بعض الأفعال والحركات نستكشف من خلال اللعب طاقاتهم واهتماماتهم.

الإرتجال في البروفة يعني اتخاذ مسار بحثي مؤسس على فكرة المسرحية والدور لإكتشاف شكل أدائي ضمن الرؤية الفنية للعرض، ويلاحظ أيضا إذا كانت الحركة أو لحوار (إرتجالاً) في بعض الأحيان أثناء البروفة هنا يمكن الاستفادة من الإرتجال وإضافة هذه الحالة إلى الخزين المعلوماتى لدى الممثل.

ب/ الإرتجال في العرض :

"إن الشئ المدهش في عملية العرض هو السرعة التي تتخذ بها القرارات وذلك التحرر من القيود الذي تمنحة تلك القدرة علي اتخاذ القرارات وتغييرها بسرعة " (جوليان هيلتون ،ص4!)

فالممثل كائن قابل للتفاعل مع اجواء العرض وذ يم صورة مدهشة ومشرقة للواقع الذي يريده إظهاره على خشبة المسرح هذا أحد أهداف الإرتجال الذي يعزز العديد من الاشكالات الصوتية والتي تتعلق بإسلوب ا داء ل وطريقته، ويستثمر كل سمة ملازمة وإسلوب التمثيل وسمة وميزة الممثل ذاته يحولها في الوقت نفسه إلى مميزات لصالح الشخصية أو الدور، هذا يعايش الممثل الحدث من خلال الإرتجال وكأنه تحت تأثير الحدث ذاته لأنه لابد أن يكون العرض المسرحي يحمل عنصر التجد د و الاستمرار ة لذلك تأخذ تقنية الإرتجال الأهمية البالغة في هذا العنصر "(صالح سعد ، ،ص0') جانب اخر هو عملية المشاركة التي تكون مختلفة بين ليلة وليلة من كل عرض او من مكان لمكان اخر لذات العرض المستند علي النص " يكمن الفرق بين الجلوس امام شاشة ومواجهة ممثل حي في

فرصة وجود علاقة تشاركية بين الجمهور وممثل المسرح ، ياتي الإرتجال نتيجة لتلك الحيوية وهذة المشاركة التي تخلق ظروفا مختلفة ومميزة لكل عرض ، يكمن الجوهر الحقيقي للعرض في الإرتجال حتي عندما يستند هذا العرض الي نص موجود مسبقا" (جوليان هيلتون ،ص5 –6؛)

ثالثا – الإرتجال دون النص المكتوب

يعتمد ذلك علي الممثل الموهوب وعلي الإعداد والتدريب الجيد والمستمر للممثل وعلي قوة الخيال والتركيز والاتصال بين الممثل وزملائة ، الذين يستطيعون من خلال مناقشة فكرة في لحظات وادائها علي خشبة المسرح امام الجمهور ، وهو إسلوب قديم اعتمد علية لممثليين في الكوميديا الايطالية او "كوميديا ديلارتي"

"لا يحفظ الكوميديون الطليان أي شيء عن ظهر قلب، ولا يحتاجون إلا إلى القاء نظرة على موضوع المسرحية لمدة دقيقة أو أثنين قبل الصعود إلى المنصة، هذه القدرة على التمثيل من خلال الألمام بموضوعة في دقيقة هي التي تجعل من العبء استبدال الممثل الجيد بغيره.. فالممثل الإيطالي الجيد رجل لا حدود لبراعته ودهائه، يمثل منطلقاً من التخيل أكثر مما ينطلق من الذاكرة، وهو يناغم كلماته وأفعالة بشكل متكامل مع كلمات زملائه وأفعالهم على المسرح بحيث أنه يدخل فوراً في أي تمثيل أو حركة يطلب منه وبطريقة تعطي الإسلوبطباع بأن كل ما يفعلوونه قد جرى ترتيبه مسبقاً".(بييرلوي دو شارتر ،991 ،ص5؛)

ثانياً: مفهوم الحضور:

في اللغة كلمة "حضور" أتية من الفعل "حضر – يحضرْ – حاضر" ومعناها موجود، غير غائب، راهن، حضور تعني وجود، مثول ، مجئ، وأيضاً تـ ني جمهُور، مجتَمِعُون، نظارة، أيضاً يقال حُضُور الذهن والبديهة (روحي البعلبكي، ص 45 –67؛ .).

أي حالة السرعة العقلية والذهنية، أو الاستجابة الذهنية، حدة العقل والذكاء والحذق والدهاء نحو شئ ما طارئ، وقد اشتهرت العرب بهذا الوصف، فهم يقولون فلان حاضر الذهن و بديهة أو سريع البديهة. أي له القدرة على الرد الفوري والتلقائي.

وفي معجم المصطلحات "الحضور" التعبير بالفرنسية (PRESENCE) ومعناها الحضور أو الوجود، وهو العلاقة المحددة التي تبنئ عن المعايشة المستمرة للموضوع أدبياً أم فنياً، في سبيل إبراز أهمياته بطريقة التذكر الصدفي، والأهميات عادة ما يتحدد ظهورها مع الحضور والمعايشة، إذا أفنى الفنان [الممثل] نفسه للتعبير وفي التعبير .. الفنان أثناء رحلة التكوين الفني .

يحاول أن يلغي وجوده ليدخل في إهاب وإطار الشخصية التي يمثلها، ولكنه مع ذلك يرتفع بفعل المعايشة إلى سمو الدرجة الفنية وإلى التعبير المتقن.(كمال الدين عيد، ، ص 68 –69؛)

مرتكزاً على قضايا الدور المسرحي ومهمته ووظيفته وإنسانيته وأشياء فرعية أخرى نجد أن التكوين في الفن يعتمد على الوجود والحضور لخلق الوحدة الفنية الواحدة المتضافرة مع حقيقة ما يقوله أو يبرره الفنان.

(التكوين الفني: هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، فالتكوين قادرة على التعبير عن الشعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل (راجع) الاكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، ص 73 .).

هنا يري الباحث أن على الممثل لكي يصل إلى الحضور عليه الإخلاص في فنه عن طريق تطوير أدواته التعبيرية (جسد، عقل وصوت) وهذا لا يأتي إلا عن طريق التدريبات العملية والعلمية وبصورة مستمرة لكي يتسخدمها استخداماً أمثل في اللحظة التعبيرية عند أدائة أي عمل فني.

فالحضور هو قدرة الشخص على أن يكون مؤثراً ومحسوساً بين الآخرين عند كلامه أو حركتة أو حتى مجرد ظهوره بينهم و لو صامتة (صالح سعد، ص 6؛ . .

فالحضور هو البعد "الماورائي" أو الروحاني يمكن أن نصفه في الفن التمثيلي الذي يميزه عن حرفية النسخ المباشر عن الواقع، ويسميه ا عض روح الإلهام، باعتباره ينبوع الطاقة الحيوية، طاقة التعبير التي يتغذى عليها النشاط الفني.

يرى البعض بان قوة الحضور يعنى بها بداية الفن التمثيلي (يوافق الباحث هذا الاتجاه) لإن الحضور Presence ليس معناه (اللغوى) فقط واقعة الوجود هنا، أو هناك، لكنه مسألة تتعلق بما وراء هذا الوجود المادي/ الظاهر، إذ يتوقف على قدرة المرء على مفارقة ذاته أو تجاوزها في تجاه الآخر في سياغ العملية التواصلية أيا كانت.

فإذا إعتبرنا أن كل إنسان هو ممثل بالطبيعة، يتقمص ويلعب الأدوار المختلفة، المقررة في الحياة اليومية، كنوع من الـ سايرة، أو التحايل أو التكيف مع الآخر إلا أنه من المدهش دائ اً الوقوف عند تلك الحالة الفر دة التي تصبح فيها هذه الطبيعة، أو الغريزة الأساسيةً نشاطاً فنياً مؤثر بذاته وإنها لمفارقة مدهشة أن يظهر بين الناس شخص ما يتمتع بقدرة خاصة على التأثير في الآخرين، إذا تكلم أنصتو، وإذا نظر بعينيه تحولوا جميعاً كالمسحورين وراء نظرته، فإذا تألم بكوا لألمه، وإذا غمز أو سخر من احدهم ضجو ضاحكين، فما تلك القوة السحرية التي توهب للبعض، والتي لا تخص الممثلين وحدهم، بل نراها لدى غيرهم من لازعماء والقادة، والخطباء، والدعاة فيما يـ رف بالكاريزما (صالح.سـ – ص0؛) فتأثير الشخصية الكاريزمية يمكن أن يكون نابعاً أيضاً من نبرة الصوت، وطريقة النظر، وحركة اليد، والمشية وغيرها من الفئات والإشارات التي تتمايز من شخص لآخر تماماً مثلما يمكن أن يكون نابعاً من الملامح الداخلية للشخصية، مثل الذكا ، سرعة البديهة، روح الفكاهه، صلابة الإرادة ... وهو التأثير الذي يدركه الناس من خلال عمليات التواصل الطبيعي فيما بينهم بوصفة نوعاً من الإثارة أو التعاطف أو العشق عن بعد، ومن أول نظرة.(المرجع نفسه ص2؛ .

والقوة السحرية لدى الممثل تتختلف باختلاف الخصوصية وهي كما يقول منتلي: "ليس الحضور مجرد أن يرى الممثل، أو يُسمع .. الحضور هو أن يُحس ... ومن ثم فالتمثيل يبدأ من واقع هذه القوة ويصبح ديناميا باستعمالها، والحالة القصوى لإستعمال كهذا هي أن ينوم جمهوره مغناطيسياً بالفعل".

هنا يختلف الدراس مع بياتلي في إستخدام حالة القصوى لقوة الحضور الممثل في تنويم الجمهور مغناطيسياً ، فهناك بعض التيارات والمذاهب التي دعت الممثل لتحريك وتفعيل الجمهور والمشاركة في العرض بدلاً من السكوت والتنويم

(الكاريزما: **كاريزما** هي الجاذبية المقنعة أو السحر الذي يُمكن أن يلهم التفاني في الآخرين[1] الكاريزما مصطلح يوناني أصلاً مشتق من كلمة نعمة، أي هبة إلهية تجعل المرء مُفضلاً لجاذبيته. اصطلاحاً فإن الكاريزما هي الصفة المنسوبة إلى أشخاص أو مؤسسات أو مناصب بسبب صلتهم مفترضة بالقوى الحيوية المؤثرة والمحددة للنظام. ولقد استخدم المصطلح في فجر المسيحية للإشارة أساسا إلى قدرات الروح القدس.

المغناطيسي مثل منهج بريخت ومنهج اجتسوبوال فالحضور قوة للممثل، أيا كان مذهبه الفني ي التمثيل يستحسن أن تكون الغاية هي القدرة في بلوغ الغاية بصورة فعالة في إستماله وجذب جمهوره.

"مفهوم الطاقة الحيوية يرتبط بمفهوم آخر أقل استخداماً في مجال التمثيل وهو الطاقة الحيوية بمعناها الواسع وليس الجزئي المعروف في مجال العلوم الطبيعية فإذا كان حضور لممثل تعبيراً عن قدرة فطرية على تجاوز الذات نحو الآخر والاستحواذ عليه، فإن الطاقة الحيوية هي المعبر الذي تتخذه هذه القدرة"(صالح سعد، ص 2؛ .).

إذا أ ن مفهوم الطاقة الحيوية يكمن وراء قوة الحضور التي يبدأ منها التمثيل، فهنا تتبادر أسئلة جوهرية للدارس عن ما ية هذه الطاقة للممثل التي تميزه عن غيره، وهل مكتسبة بالفطرة أم تأتي عن طريق التعلم؟ وعن مدى كيفية معرفتها وتطورها عند الممثل؟

تخبرنا انثروبولجيا المسرح التي أهتمت بطاقة الممثل بأن فن الممثل مثله مثل أي فن لا يمكن أن يتم حتى على المستوى العقلي تفكيكه وإعادة تركيبة، فنتائجه تشكل وحدات عضوية وليست ميكانيكية ومجمل عناصره المتعددة تخلق عنصراً جديداً، وتعتبر طاقة الممثل شيئاً محدداً يمكن أن يتعرف عليها الجميع منها الطاقة العقلية والعصبية ،ومايشد الانتباه ليس الوجود المجرد والبسيط لهذه القوة لانها موجودة في اي جسم بشري ،ولكن من خلال الطريقة التي تتشكل بها، وذلك من خلال رؤيا خاصة جداً. وفي كل لحظة من لحظات حياتنا سواء عن وعي منا أو بلا وعي، فنحن نشكل قوانا ومع ذلك نجد فائضاً مسرحياً لا يتيح فقط الحركة والعمل، والحضور والتداخل مع العالم المحيط وإنما يتيح العمل والحر ة والحضور بطريقة مسرحية فعالة، يعني "باربا" بدراسة طاقة الممثل العناية و التساؤل عن المبادئ التي ينطلق منها الممثلون من أجل تشكيل وتطويع قوتهم العضلية والعصبية طبقاً لأنماط تغاير أنماط الحياة اليومية .. لذلك يجب التأقلم على اعتبار عمل الفنان كبنيان مركب ؛كون من عدة مستويات مختلفة من التكوين، فالمستوى "السابق للتعبير" يتيح للممثل أن يستحوذ على اهتمام المشاهدين ويوجهه من خلال الحضور المسرحي الخاص به (حتى قبل) أن يعبر عن أو يجسد شيئاً ما، وعبارة(حتى قبل) يجب فهمها بالمعني المنطقي وليس التسلسل الزمني، وقد صاغ امثلة توضح العلاقة القائمة بين الممثل والمتفرج تلك العلاقة القائمة على المستوى السابق للتعبير: (ينبغي أن نفكر في بعض المواقف التي يؤثر فيها الممثل على المشاهد الذي يجهل كل شيء عما يراه أمامه من عروض لا يعلم القصة ولا اللغة والا الأعراف التي يستخدمها الممثل. كما ينبغي أن نفكر في بعض النماذج من الرقص الخالص تطغي فيها وتهمين على خيال المشاهد النوتة الجسدية للفنان الراقص على النوتة الموسيقية وتجرفه معها على امتداد التيار المحدد المسار).

وعلى هذا يأخذ الدارس قصة حقيقية حدثت يرويها الأستاذ فتح الرحمن عبد العزيز من خلال مقدمته لكتاب فنون الأداء التمثيلي في السودان حدثت لأبنه يقول: (أخذت طفلي البالغ من العمر أربع سنوات ونصف إلى مشاهدة عدد من العروض المسرحية وبعد عدة أيام وجد الطفل يردد بعض فقرات من الحوار الذي سمعه من الممثلين مع تقليد بعض حركاتهم، ثم حدث ن أخذه إلى عرض آخر قدمته فرقة فرنسية زائرة .. كان عرضاً صامتاً لم تنطق فيه كلمة واحدة وعلى مدى ساعة كاملة تشكلت أجساد الممثلين فيها في حركتها وسكونها كأنما هي قطع من الصلصال تتلون وتتحول، اعتمد العرض في إرسال مضمونة على حركة الجسد وتطويعه لأداء الحركات صعبة المعقدة فخرجت مناسبة متناسقة، أنما هي سمفونية عزفها جسد الممثل، فانجذب الطفل لهذه الأداء لدرجة أن أندلقت عليه زجاجة المشروب المفضل لديه وهو في غمرة تركيزه على ما يحدث أمامه ... وفي طريق إلى البيت قال الطفل: "المسرحية هذه أجمل

من المسرحيات الأخري التي رئيتها".(انظر مقدمة: عادل حربي ،003! ،،فنون الأداء التمثيلي في السودان، الأبعاد والتقنية، ج ، ص)

فما الذي جعل الطفل ينجذب نحو هذا العرض الذي قدم بلغة غير منطوقة ويفضل هذا العرض دون العروض الأخري ؟ بالطبع إنها جاذبية الحضور ومفهوم الطاقة .

"فالممثل الساكن المجال المسرحي ينفق من الطاقة ما يزيد عن طاقة الإنسان العادي ينفق تلك الطاقة بالمعنيين الحرفي والمادي، ومن ناحية الطبيعة فإن مجابهة قوة الجاذبية أو المقاومة السلبية، تعني استثمار كمية أكبر من الطاقة ومن ناحية أخرى إذا كان جزءاً فقط من الطاقة المستثمرة بـ دف أداء فعل ما تحرر على هيئة حركة فينتج عنها تبرير مادي بالنسبة لاقتصاد الحركة ذاتها"(أوجينوباربا ، ص31)

"ينبغي دراسة الديناميكية العضلية والعضوية بالمعنى العام والتي تدفع إلى تبرير الطاقة، وهناك مستوى أخر يدرس العلاقة بين القوة العضلية والعصبية المرتبـ ة بالجهد الإضافي المبذول وبين الطاقة النفسية الموازية لها، فالحضور ليس به نوع من السرية أو الصوفية. أنه شئ جوهري، داخلي لكل عمل مسرحي بنفس الطريقة التي لا نرى أبداً بطريقة عادية، منفصلة، عن الممثل أو ما قبل التعبير، ولا نرى بطريقة عادية الفائض في الطاقة أو الحضور ... يساعد في تغذية الحضور ... نستطيع أن نقول أن القاعدة الكمية للطاقة يمكن وضعها على مستوى أساسي للتفكير حول الطاقة وأنه بنفس الطريقة فإن العلاقة الطبيعية المباشرة بين الفائض في الطاقة والحضور تشكل المستوى البدائي للتفكير في الأداء الفعال للممثل ـ ى المسرح ... حيث تتيح طاقة ما على المستوى غير التعبير تنمية سلوك ما، فالفائض في الطاقة يتيح علاوة على ذلك المستوى السابق للتعبير، أن نرى ذلك السلوك الذي نثير به انتباه المشاهد." (أوجينو ،ص32)

نفهم أن يسبق التعبير ليس مجموعة محددة من السلوكيات وإنما هو ا ك الخاصية الأساسية التي تتيح للممثل أن يقطن بطريقة فعالة أي مسرح ،أي المسرح بوصفه وسط ..، وفي أي مسرح نوعي ليس لأي فعل غائية ما قبل – تعبيرية (أي تحقق الحضور) وإنما العكس هو الصحيح فما قبل التعبير يتيح للفعل أن يتخذ شكلاً على هيئة توافق جدلي مع الأنماط ا قافية لذلك المسرح. فما قبل التعبير هو نوع من السلوك السكيو – بدني ... يعد خاصية أساسية من خواص سكان وسط بعينه ... فالمسرح هو وسط خاص يقطنه الممثلون بطريقة متقطعة بوصفهم أفراد بينما يقطنون بشكل دائم الأوساط العادية بوصفهم أعضاء منتمون لجماعات إنسانية تقطن لأوساط العادية، بمعنى آخر فالممثلين كأفراد لهم سلوكهم الشخصي السيكولوجي – المادي، إذا لهم طبيعة أولية، فإذا ما أرادوا بالإضافة إلى ذلك أن قطنوا بفاعلية الوسط – المسرح فعليهم أن يبنوا علاوة على طبيعتهم الأولى تلك طبيعة ثانية وسلوكاً سيكو – بدنيا اصطناعياً، إن ما قبل التعبير هو بالذات تلك الطبيعة الثانية ... عندما تقارن بين ما قبل التعبير (المسرحي) وعدم التعبير (الاعتيادي) فإنه يشير ببساطة إلى أن الطبيعة الثانية للممثل، ومزاجه السليكولوجي – المادي الصناعي، ينتمي إلى مستوى من الطاقة أكثر ارتفاعاً.(نفس المرجـ ،ص37 –38)

فالحضور هو الوضع العادي للممثل الذي استطاع أن يتأقلم بطريقة مثمرة مع الوسط المسرحي، وهي نتيجة طبيعة لتأقلم اصطناعي فالممثل الذي تأقلم على الوسط المسرحي هو حاضر بطبيعة الحال والممثل الذي لم يتأقلم يبحث عن وجوده بطريقة مصطنعة.

فالتطور الاصطناعي ذي يتأقلم من خلاله الممثل هو التدريب بالمفهوم انه تدريب مستمر، متصل، متلاحم ومستقل عن المسرحيات التي يقوم ببطولتها الممثل خلال نفس الفترة، فالعروض المسرحية تختص بمسرح معين، أما تطور عملية التأقلم فهو يختص بالإطار المسرحي (هذا ما يتوافق مع رأي الدارس في وـ هة نظر اختلافه مع "بنتالي" الذي يوصف قوة حضور الممثل لتؤدي إلى نوم الجمهور مغنطيسياً) ان التدريب يكون مستقلاً عن المسرحيات، ولكن عند التطبيق العملي يمكنه أن يصبح جزءاً منها ويكون مرحلة إعداد لها، فالممثل لا يؤدي دوره بعد اكتمال تأقلمه وإنما عمله كل بمثابة تأقلم.

- يجب أن يتخلص الممثل من الإيماءات والأوضاع الروتينية لأنه إذا شغل باله أثناء العرض بمحاولة تلافي تلك العادات المكتسبة فإنه ينحرف عن طريقه الأساسي.
- يجب على الممثل أن يتحرر من كل العادات حتى يستطيع أن يفكر في دوره وهو صافي الذهن يتقن أداء الشخصية التي يجسدها.
- في الحياة اليومية يجب أن يعتاد الممثل كقاعدة سلوكية عامة أن يتكسب جسده وكافة أفعالة مظهراً يفيده في أن يكون نوعاً من التدريب المستمر وبهذا الـــ Tranining يتمكن الممثل أن يصبح طبيعياً باصطناع على خشبة المسرح أي أن يتصرف وفقاً للطبيعة الثابتة التي أص بحت جزءاً لا يتجزأ من سلوكه المسرحي.

العلاقة ما بين الحضور والإرتجال:

يري الدراس أن العلاقة ما بين الإرتجال والحضور المسرحي هي علاقة تكاملية إذا كان أداء الممثل بصورة معرفية نابعة عن وعي وإدراك من خلال التدريبات، فإذا أخذنا أحدى تعريفات الإرتجال (هو الـ ليف من غير إعداد أو أداء حركات على خشبة المسرح غير موجود ة في النص أو خطة الإخراج (عبد الرحيم،، ص25!).

نجد ان الممثل في أدائه احياناً يقوم بهذة الحركات غير الموجودة مسبقاً نسبة لموقف غير متوقع أو لإبراز (الانا) وهنا يجب أن يحدد الممثل الذي يلزم صيغة (الا ا) في التمثيل وجه نظره في الموقف وإسلوب العمل فيه، ومن المهم هنا أن يتبنى وجهة نظره مناسبة منطقية وكذلك أن يكون العمل منطقياً ملائماً للموقف، والعلاقة القائمة هنا بين وجهه نظر الممثل والموقف علاقة فكرية، أما علاقة العمل علاقة مادية، وكلما كانت وجهه النظر ، العمل والموقف ملائمة ومنطقية كلما كان التصرف في المواقف المتغيرة منطقياً، تكون وجهه نظر الممثل من خلال عمله في الموقف أي من خلال تعرفه في الموقف المتغير، ويشكل كل موقف مشكلة بالنسبة للشخص الذي يواجه هذا الموقف، ومن المهم هنا بالنسبة (الانا) ايجاد تصرف منا ب للمشكلة(جيرهارد ، ، ص 56 .).

إن عملية الإرتجال والحضور المسرحي هي عملية معقدة لأنها ترتبط بسلوك ووعي فكر الممثل لذلك فتحت باب البحث في أداء الممثل في العصر الحديث على عكس القرون السابقة التي كانت اهتمامها في النص وشكل البناية المسرحية.

"إن التجديد في لمسرح الحديث كان بالدرجة الأولى، تجديداً في الكائن · الإنساني – الممثل: أي ذلك المسرح الذي يأتي قبل النص الدرامي هو المسرح الوحيد الذي له أهميته، ولم يكن ولن يكون حركة الجسد – للشخص أي الممثل

.(بياتلي، ، ص 4 –5 .).

وقد شخص ذلك إلى ثلاثة نقاط أساسية بقوله أنها ظهرت انطلاقاً من الإهتمام بالحركة وهي:

. الأخذ بنظر الاعتبار، وإعاد النظر، بصورة الممثل باعتباره ككائن – إنسان – ممثل (وعلاقة ذلك بالحركة).
. الإهتمام بالتربية من خلال العمل على االحركة الحسية الدرامية والإيقاعية الشبيهة بحركة الرقص (ومحاولة تجاوز الحدود المرسومة ما بين جسد الممثل (الصامت – صائم) والراقص والممثل).
. إعطاء مركزية لصورة الممثل كصورة لها قرينتها.

ومن الأهداف التى يعمل عليها من أجل تدريب جسد الممثل هى عدم مقدرته على تطويع جسده بفعالية لذا نجد صالح سعد يقول: "إن هدف ضرورة تدريب جسد الممثل على حركة، بالدرجة الأولى هو يباس وميكانيكية الجسد المشروط بالوظائف الاجتماعية، وتحويله إلى ميكانيكية حقيقية ينشأ منها حضور الأفعال الملموسة، إن قبل أن يدخل المشهد، ويقوم بتمثل دور معين، عليه أن يعرف موارد الفنية، وأن يمتلك القدرات المناسبة من أجل بلوغ ناصية عمله وفنه، وخصوصاً، وبناء صور فنية يستطيع المتفرج أن يراها ويحسها ويقرأها.

أن القدرات البدنية، والسيطرة على الحركة، والقيام بالفعل الملموس "الفعل الواقع" هي قضية تتعلق بالمعرفة العلمية، معرفة تنمو وتتطور من خلال سيرورة العمل الذي يقوده توجه واع، وهي مسألة تربية وإعداد انطلاقاً من الحركة البسيطة للجسد والنمو بها نحو القدرات المعرفية المركبة (المتمفصلة).

فالحركة ... في الواقع هي إحدى الإمكانيات الموضوعية الأساسية التي تسمح للممثل بالانطلاق منها في عمله التطبيقي(صالح سعد، ص 48 .).

وفى فلسفات تدريب الممثل نجد أن التقنيات الحركية عموماً تنقسم إألى تقنيات إعتيادية، واخرى لا اعتيادية، وفيما يتعلق بالتقنيات الاعتيادية تندرج التقنيات، الأساليب الحركية التي يستخدمها الممثل ضمن مجموعة التقنيات الحركية المجازية، إلى جانب الحركات والإشارات اللغوية/ الاتصالية الخاصة، التي لا تهدف إلى تحقيق معنى مباشر بقدر ما تشير إلى معنى او معا أخرى باطنه، أكثر عمقاً وهي بهذا تختلف عن الأساليب الحركة التي تستخدمها خارج المسرح، ولكنها تدخل إليه عند التجسيد الواقعي لحياة الشخصيات وهي تنقسم بدورها إلى نوعين: حركات مجانية وحركات نفعية وهي كا! تي:

أولاً: التقنيات والحركات اليومية:

وتشتمل جميع الحركات التي نستخدمها في حياتنا اليومية الاعتيادية خلال النشاط الحياتي التقليدي وتنقسم الي –

. **الحركات المجانية (الخالية من الغرض** : والمقصود بها كل الحركات والإشارات المصاحبة أو المساعدة التي تستخدمها أثناء الحديث العادي، أو في لحظات الانفعال وهي حركات عامة وشخصية في الوقت نفسه ... وقد تختلف من شعب إلى أخر، ولكنها تتميز ما بين شخصين فكل منا لة لازمة خاصة أو لآزمات (حركات متكررة) يستخدمها بصورة مستمرة، إلى درجة أنها قد تصبح وسيلة لتمييز شخص ما (كسمة إيجابية أو سلبية).
بـ . **الحركات النفعي** : وهي حركات متسقة على نمط واحد ، رتيبه غير مختصة بشخص بالذات، ولابد من ان تكون آلية بالنسبة إلى الفرد المقصود منها ... وهي الحركات، أو النظم الحركية، التي تعورف على استخدامها عند أداء أنشطة معينة: مثل تناول الطعام، والشراب، أو المشي، أو الكتابة، أو أداء الأعمال المعينة

المختلفة أيضاً بين جماعات مهنية مثل: حداد، نجار، صياد ... الخ، أو جماعات عرقية مختلفة أو بين جماعات، أو فئات طبقية اجتماعية معينة.

ثانياً: التقنيات و الحركية المجازية:

وهي على عكس سمة المباشرة الواضحة في النوع السابق و ي نوعاً معين من الحركات، والتي تبدو كمفردات لغة خاصة قد لا يفهمها – أحياناً – إلا أهلها بالذات ... ومثل هذه التقنيات تتدرج منقسمة إلى مستويات ثانوية فمثلاً هنالك:

أ/ الحركات والإشارات اللغوية/ الاتصالية:

. يقصد بها تلك التي تشكل – مع اللغة – وسيلة من وسائل لتواصل الإنساني التي يبرز فيها بشكل خاص دور الإيماءات، التي يصدرها الرأس، والأطراف، والبدن، والأصابع حيث نلحظ عدد من الإشارات، والحركات المترادفة مع كلمات أو جمل معينة وأيضاً تكون احياناً بديلة لبعض الكلمات والجمل.

! . هناك ما هو معروف من لغة الصم والبكم، كإش رات بديلة عن اللغة المنطوقة، فهي تستطيع التعبير عن أي شيء لكنها إشارات تجريدية منفصلة عن الأشياء التي تعبر عنها باختصارها أياها، مثلها مثل لغة الاختزال المستخدمة في الكتابة ... وهي إشارات اتفاقية تبادلية بين مستخدميها، وهي قدرة مكتسبية بالتعلم.

ب/ الحرك ت والإشارات المسرحية (الفنية):

وهي التقنيات التي يخلقها جسد الممثل داخل سياق النظم الحركية التي تحكم حياته في المكان والزمان المعينين وهي الحركات والإشارات ... التي رسخها المسرح الأوروبي كمفردات لغوية خاصة، وحين تستخدم في الواقع اليومي سرعان ما توصف بالحر ات المسرحية، مثل: الطرق المعنية في المشي بخطوات معينة، مع اتخاذ أوضاع مميزة للرأس وكذلك استخدام اليد بصورة مبالغ فيها، وتستخدم الإستخدام المميز المدروس للجسم ككل في حدود قوانين التناسق والتوازن من أجل تحقيق نوع من التعبير البلي – الجمالي ... القائم على أ اس اتخاذ الإنسان (الجسم البشري) وحدة قياس كلية بوصفه النموذج الأكثر اكتمالاً للجمال، والقيم الإنسانية عموماً ... ولكن تنقطع الصلة المنطقية في هذه الحالة التعبيرية ما بين الأصل والصورة المجسدة على المسرح ( ) صالح سعد، ص 49 –50 .).

ثالثاً: التقنيات الحرك ة غير الإعتيادية:

وهي تهدف إلى تحقيق الإدهاش (في حالة العرض) وإلى تحويل الجسد من صورته اليومية، إلى صورة افتراضية كشخصية درامية، أما التقنيات اللاعتيادية فهي – على العكس تهدف إلى منح معلومات تبدو كأنها رموز لغوية تدعو المشاهد لقراءتها بوصفها سرداً لحاكية معينة ولكن دون استخدام الحركات التقليدية – اليومية نفسها ومن ثم تتعامل مع الجسد بصورة مختلفة تماماً عن الصورة المجازية المسرحية، حيث يكون المطلوب هو تحرير الجسد وخلق قواعد جديدة للتوازن.

وهذا لا يأتي إلا من خلال التربية وإعداد الممثل بصورة علمية حيث يمكن الإنطلاق من أية حركة جسدية بسيطة كانت، على شرط أن يكون العمل مبنياً على الإدراك وعلى التوجه من أجل اكتشاف الإمكانيات العديدة للقيام بإنجاز الحركة الجسدية (صالح سعد، ص 51 .).

أن الجسد الذي تم إعداده وتهيئة بشكل جيد ومناسب، يمنح إمكانية أكبر في خلق الصورة لمرئية، وإنماء القرارات في تحقيق الأفعال الصوتية، وان استخدامنا لجسدنا في الحياة اليومية المعتادة هو استخدام غير واع وميكانيكي ومشروط بالمحيط الاجتماعي والثقافي الذي نعيش فيه، وبالتالي فمن الضروري البحث عن الحركات الجوهرية وابعاد الحركات الغير ضرورية في . مل الممثل، أي كافة الحركات والايماءات المشروطة التي تقوم بتكرار بشكل غير واع في حياتنا اليومية المعتادة ...، وأن الوعي والسيطرة على حركات أساسية ملموسة في التربية البدنية للممثل..

إن الممثل الذي لا يقوم بالتدريب البدني يقوم بالتمثيل في منطقة الكتف وما فوق ا ... ويركز إحساسه على الكلام والوجه أو الأصابع ...، ينبغي أن يتم الجسم بأكملة في الظهر، في الأرجل وفي المقعد.

أن الإحساس لدى الممثل يعني أن يكون على صلة دائمة مع كل جسده، وعندما يقوم بإنجاز الحركة يعرف بدقة بإنجاز الحركة ... من أجل اكتساب القدرة على أن ي ون في حالة تأهب وجاهزية في أحاسيسه وردوده أفعاله داخل المشهد المسرحي ... وعندها يدرك حضوره كاهتزازات متجسدة في إيقاعه، وصمته وحركاته ....، إضافة لحضور الجانب البداني يتم اشتراك حال الإدارك الحسي، والإرادة وكذلك الانتباه والتركيز ... فكل عرض مسرحي يحتاج إلى سلسلة من المقاطع المنظمة والمواد والصور المبنية المرتبة في حبكة وإلى تكوين كامل لكل مكونات العرض، وقد ميز "باربا" ما بين نوعين من المونتاج، ومونتاج الممثل الذي يعمل في نوع من المسرح الذي توجد فيه منهجية لعلامات مشفرة، والممثل الذي ينبغي عليه ابتداع وتثبت حضوره داخل المشهد في كل عرض جديد ومونتاج المخرج الذي يقوم بحبك الأفعال لمختلف الممثلين وفي تسلسل معين، أو تزامن معين، بحيث يتم خلق وبناء التفاعل ما بين المعاني والمغزي في عمل كل ممثل، وبين الممثلين كافة(بياتلي، ص 11 .).

ويمكننا القول بأن الإرتجال والحضور هما علاقة لا يمكن فصلها من الأخر تعتمد اعتماد أساسي في التدريب الجيد والقيادة الواعية منذ البدايات الأولى وتظل بصورة مستمرة وملازمه له في حرفته، فإذا كان الإرتجال هو يحرر الممثل في إبراز "الانا" وتخطي الحدود المرسومة له من كلمات المؤلف أو تعاليم الإخراج لابد أن يكون هذا التحرر مضبوطاً من ناحية التوقيت والإيقاع الكلي للعرض، وأن يكون يضيف للفكرة العامة للعرض، أو احياناً يحدث حدث طارئ للممثل أثناء العرض يجب أن يتصرف الممثل ويكون هذا التصرف بدقة عالية من ناحية الحضور والإرتجال دون الاخلال بسير العرض.

والإرت ال قد يكون بالكلمة أو الحركة أو الأثنين معاً، والحضور هو تصرف وأفعال الممثل طيلة وجودة داخل المسرح حتى إذا لم يلق كلمة.

فالحضور المسرحي هو تركيبة مكونة من السيطرة والاسترخاء أنه تلك القدرة التي يحوزها المؤدي أن (يملك) المسرح حيث يكون النقطة البؤرية دون فظاً ومخفياً أو (نشازاً، عشوائياً خارج سمفونية العرض) وهو قدرة المؤدي على الظهور مسيطراً بشكل كلي بينما يكون مسترخ تماماً.

ويعتبر الحضور المسرحي إلى قدرة المؤدي على التركيز على فعل/ حدث كما لو كان الجمهور غير موجود، بينما في نفس الوقت يكون جزءاً صغيراً من ذ ته واعٍ تماماً بالجمهور بحيث يكون التوقيت متقناً، الحضور المسرحي يتطلب من المؤدي أن يستدعي قدراً ضخماً من الطاقة على المسرح، بينما في نفس الوقت يتحكم ويتكرر ويوزع الطاقة حسب إرادته (مار ين ش ارد لوشكي، ، 002 م، ص 8 –74! .).

الخاتمة :

الإرتجال والحضور الـ سرحي مفهومان يرتكز عليهما عمل الممثل ينبغي ادراك ومعرفتهما معرفة جيدة لكيفية العمل بهما في عملية الإعداد والتدريب مع الممثل ، في تحويل البيئة الاجتماعية الي البيئة المسرحية لة ، فالإرتجال والحضور يتم بهما صناعة الممثل الجيد بجانب موهبتة ، وبدونهما تضيع حتي الموهبة للممثل ، وهنا يكون القدر الاكبر الذي يعمل في عملية الإعداد والتدريب ان يكون ذو معرفة علمية وعملية في مجال التمثيل وممارسا للتدريبات بصورة مستمرة غير منقطعة لان عمل التدريب والإعداد يقوم علي تطوير ودمج ماهو داخلي من خيال وتركيز وماهو فسيولجي للمتدر ب بصورة توافقية بمفهوم الإرتجال والحضور المسرحي .

النتائج :

- الإرتجال والحضور المسرحي مفهومان اساسيان في إعداد وتدريب الممثل منذ الإعداد الاول وحتي الإعتراف
- الإرتجال لة طرق عدة واهمها الإرتجال الإبتدائي لانة يمثل الخطوة الاولي نحو بدايات الإعداد الصحيح
- حضور المسرحي يرتبط بيقظة الذهنية والتوقع الجسدي الجيد للممثل في اللحظة المناسبة اثناء الأداء التمثيلي
- يعتمد الإرتجال والحضور علي الجوانب المعرفية والمعملية للمدرب في قيادة وإعداد الممثل .
- يجب معرفة البيئة الثقافية والإجتماعية للممثل والاستفادة في توظيفها وربطها بإعداد وتدريب الممثل .

المراجع –

. ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، الطبعة الاولي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 997 ، ص616 .

. هيلتون ، جوليان (ب.ت) اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة : د. امين الرباط وسامح فكري ، ط2 ،مركز اللغات والترجمة اكادمية الفنون ، مصر ، ب.ت ، ص229 .

. سبولين ، فيولا ، الإرتجال للمسرح ، ترجمة : د. سامي صلاح ، ط2 ،اكادمية الفنون وحدة الاصدارات ، مطابع المجلس الاعلي للاثار ، القاهرة ، (ب.ت) ، ص533 ، (983).

. بيرلوي دو شارتر ، (991) ، الكوميديا الايطالية ، ترجمة : ممدوح عدوان و علي كنعان ، منشورات وزارة الثقافة ، المجلس المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، سوريا ، ص55 .

. باربا ، أوجينو واخرون ، طاقة الممثل – مقالات في أنثربولوجيا المسرح ، ترجمة : د. سهير الجمل ، مركز اللغات والترجمة ، اكادمية الفنون ، ا اهرة ، ب.ت ، ص331 .

. صالح سعد ، (001) ، الاذ – الاخر ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة (74) ، مطابع السياسة ،الكويت ، ص257 .

. قاسم بياتلي ، (422 ه /002 م) ، حوارات المسرح – معلمو المسرح في القرن العشرين ، راجعة : د. يوسف عيدابي ، ط1 ، دائرة ا قافة والاعلام ، الشارقة ، ص115 .

. عادل حربي ،(002!) ، فنون الأداء التمثيلي في السودان (الابعاد والتقنية الحرفية) ، ج2 ، ط ، مؤسسة اروقة للثقافة والعلوم ، الخرطوم ، طباعة مؤسسة الصالحات ، دمشق ، سوريا، 003 ، ص159 .

. روحي البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للما يين، بيروت، بدون تاريخ.

0. أبو الحسن سلام (ب.ت) ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون . ت ' 97! .

1. سمير عبد الرحيم الجبلي، معجم المصطلحات المسرحية، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 993 م: .

2. جيرهارد ايبرد، (ب.ت) ،الإرتجال وفن التمثيل المسرحي ،.ترجمة:حامد احمد غانم، ،مركز اللغات والترجمة ،اكادمية الفنون،القاهرة،ب.ت ،ص 189 993)

3. هاني أبو الحسن سلام، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، مركز دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية

4. كمال الدين عيد، إعلام ومصطلحات في المسرح الأوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون تاريخ

5. مار ين ش ارد لوشكي، (002!) ، كل شيء عن التمثيل الصامت فهم وأداء الصمت المعبر، ترجمة: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 002 م،ص274 (982)

6. فيصل فائق صبري، الإرتجال المسرحي ، مجلة الحوار المتمدن العدد 101 – 1! /¦ /010 م، الأدب والفن، التراث. –8

7. الإكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ،ترجمة: سعدية غنيم ، بدون تاريخ ، بدون دار نشر.

8. https://ar.wikipedia.org/wiki .