

## التركيز على الأشياء وأثره في تطوير أداء الممثل

الاستاذ الدكتور

طارق العذاري

الجامعة الاردنية - كلية التصميم والفنون  
المملكة الاردنية الهاشمية - عمان

### الخلاصة

تعد الأشياء التي يحملها او يتعامل معها الممثل فوق خشبة المسرح جزءاً ، أو بالأحرى حلقات صورية وإيقاعية ، تساعد على تأليف الهيئة الشكلية والمضمونية لفن الممثل. وتداول المسرحيون الأشياء تحت مسميات شتى ، منها الإكسسوارات ، أو الغرض المسرحية ، ولكن في الحقيقة ، هي أشياء فعل التشبيؤ ، إي المعادل الموضوعي للتعبير عن حاجات داخلية ، يستطيع من خلالها الممثل إظهار ذاته بشكل أعمق وارصن لغرض تحقيق التواصل الإنساني وإرساء أسس دائرة العلاقات في فن التمثيل كما أشار المنظر المسرحي الكبير ( قسطنطين ستانسلافسكي). إن الممثل الذي يحاول ان يتوصل إلى أعماق الشخصية التي يؤديها ، لابد من إن يمنحها الشكل المعبر عن المضمون في كل الوسائل السمعية والبصرية والحركية ، ولا يمكن إن تخترق عالم الشخصية التي يريد تمثيلها إلا بفهم عوالمها وإيعادها المعروفة ، وإرجاعها إلى جذورها الاجتماعية والنفسية و الفلسجية لان هذه الإبعاد تعد عناصر أساسية ، لتحريك وتسخير العوالم المتخيلة والافتراضية لفن التمثيل. إن فهم الممثل لدوره ، وبحثه عن حقائق وأعماق الشخصية ، لا بدله من إن يجد لها (الأشياء ، الغرض، الاكسسوارات) المناسبة ليجسد من خلالها الإبعاد الشخصية والعامية للممثل. لكن من خلال متابعة الباحث لبعض العروض المحلية والعربية ، لم يعر الممثل اهتماماً عميقاً ومدروساً للأشياء التي يستخدمها ، بل يحدتها أحياناً . أو تأتي في اغلب الحالات تزويقيه وخارجه عن البنية العامة عن لغة ونسيج العرض ، فتصبح باهتة وعباً على الممثل. ومن هنا برزت المشكلة بشكل واضح ، وأصبحت الحاجة إلى دراستها ضرورية ، وخاصة في مؤسسات علمية وأكاديمية ، مثل معاهد وكليات وأكاديميات الفنون التي تدرس المسرح على أسس علمية ، وفق الأساليب والمدارس والتيارات المسرحية التي يقيم بتعليمها وتدريبها في مؤسسات الإنتاج المسرحي العربية . اختار الباحث المنهج التجريبي للبحث ، ليكون بحثاً تطبيقياً عملياً يمكن الإفادة من مجرياته ونتائج، وخاصة الطلبة الراغبين بمعرفة إسرار مهنة التمثيل والتعمق في خطواتها الأدائية ، حيث اتبعنا خطوات المنهج التجريبي بصورة المتغيرات والعينات التي على اثرها تأسس فعل التجريب الاجرائي.

## اهمية البحث

- 1-التأكيد على دور الأشياء في مساعدة الممثل لإبراز أبعاد الشخصية الدرامية .
- 2-يعيد إلى أذهان الممثلين والمخرجين دور الأشياء ووصيفتها على المسرح .
- 3-أول بحث يطبق المنهج التجريبي تطبيقا عمليا في مسرحنا العراقي .

## مشكلة البحث

يعتبر التركيز من حالات استيقاظ الذهن ، يتمتع بها الكائن الحي (الإنسان ، الحيوان ) حيث يتحرك تركيز الحيوان من خلال فعل الغريزة والاستجابة السريعة والحادة لها . دون لعملية الفكر وحساب الزمن والتقليد بالضرورة الاجتماعية .

لكن الإنسان يستطيع أن ينظم التركيز في عملية أليه محسوسة ، تخضع لها الذاكرة والخيال ، ويتضح ذلك في التعامل مع مفردات الواقع . ( ومن الطبيعي أن التركيز في انتباهنا ضروري في حياتنا العامة آذ إننا بلا تركيز لا يمكننا أن نعيش كبشر ) . (1) .

ولما كان الإنسان هو المعنى بفعل التركيز الإرادي الواعي ، كي يمارس حياته بشكل طبيعي ، وخصه في تعامله مع المحيط المادي ومفرداته التي يحقق بها ديمومته المعاشية والبيئية ، فإن تفعل حالة التركيز لديه لابد لها من مران ، وخبرة وتنشيط دائم ، كي تتمكن من قيادة وتنظيم ادوات الانسان الذي يستخدمها بشكل ينسجم مع وظيفتها.

وقد يغفل الإنسان في حياته العملية . ويحكم التعود والمألوف في استخدام المفردات ، الكثير من القيم التعامل مع (الأشياء) والإحساس بها وأهميتها ، خاصة اذا كان أداء هذه (الأشياء) لنفسه فقط ، دون الاخذ بنظر الاعتبار وجود آخرين (متلقين ، مستقبلين ) يمكن قراءة الأشياء التي يتداولها وفهمها وأدراك معناها ووظيفتها . ( أنك تفكر في الناس الذين ينظرون إليك ، أنك تجتهد ان يراك هؤلاء ويسمعون لا أن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك ) (2).

فلو قام احد الأشخاص بشرب قدح ماء ، دون أن يشاهده أحد ، فان طريقة الشرب ، ومسك القدح تكون تلقائية ، أما اذا شعر هذا الشخص بأنه مراقب من قبل مجموعة وهو يشرب الماء ، فلا بد أن يركز على عملية الشرب ومسك القدح باعتباره يؤدي وظيفة ، وعليه أن يكون ادائه لفعل الشرب مقتعا وجميلا ومقبولا اجتماعيا ، كي يصبح منسجما مع نفسه والمجموعة التي تشاهده . ( لذا يتوجب توعية الممثل وتبصيره بأهمية عملية التركيز على الأشياء المهمة التي لها علاقة بالأحداث أو القصة ، لان الممثل اذا ما نسي ذلك قد تؤثر على فهم قصته المسرحية ، ومعناها وفكرتها ) (3) .

وهنا يدخل الفعل وشكله وطبيعته منسجم مع الشخصية التي تقوم به ، فشخصية ( الملك ) تختلف في حملها القدح مع ( حارس ) أو ( بواب ) . ذلك لان الفعل الخارجي تجسيد لحاجة وباعث داخلي معبر عنه وممزجا بشخصية وسلوك الإنسان الفاعل .

( أن فارق الانتباه في الحياة على خشبة المسرح ( ومن المهم جدا فهم ذلك وتوضيحه ) يركز في أن انتباهنا في

- (1) عبدالرزاق ، اسعد ، و سامي عبد الحميد ، ، دروس في أصول التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد : 1976. ص59
- (2) ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، ترجمة لوييس بقطر ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، 1968. ص90
- (3) الخطيب ، ابراهيم ، وزميلة ، فن التمثيل ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1981 ص103

الحياة يكون اما مقصودا ( عندما نجبر أنفسنا على التركيز على شيء ، في العمل ، في القراءة او ما شابه) او يكون طليق ، وكان انتباهنا ينشغل ، دون ارادة منا ، بهذا الموضوع او ذلك .

وواجبنا على خشبة المسرح هو ان نتحكم بأعضاء انتباهنا قصداً ، بإرادتنا وأن نوجهها الى الموضوع الذي نكونه بأنفسنا تبعاً للتتابع او تقدم الدور ان اول الشروط المكوث على خشبة المسرح هو فن التحكم بانتباهنا ، تركيزه بأرادته منا في الموضوع الذي نحدده نحن ( 4) . اي برمجة التركيز ووضعه بدرجات متصاعدة او نازلة ، وبما يتماشى مع البناء الانفعالي للدور .

وبذلك يصبح التركيز تقنية خاضعة للدور والشخصية التي يقوم الممثل في ادائها وفي عالمها الجديد وليس كما هو الحال في الحياة حيث يخضع التركيز لاعتبارات والضرورات اداء المهام الحياتية فقط ، دون تصوير شخصية جديدة مضافة وهنا على الممثل ان يحس تصريف قوى التركيز التي استطاع تخزينها في مشاعره تصرفاً رشيداً وادياً كي يتمكن من شد المشاهدين الى موضوعاته التي يحاول عرضها ببسر وجمالية .

ان استخدام الأشياء في الحياة اليومية يدخل في اطار انتمائها الى المنظومة الحياتية التي يعبر عنها بتلقائية ومألوفية مكررة ، دون الرجوع الى تفسير وتحليل بواعثها . اما الشخصية الدرامية فمطلوب منها تحقيق علاقة موضوعية بين ذات الممثل والشخصية الدرامية والأشياء

(الاكسسوارات) المستخدمة لأنها تساعد في الافصاح والتعبير عن كوامن الشخصية وفعالها وبنائها النفسي والانفعالي كما تعطي الفرصة للمتلقي لتوضيح النوايا والبناء الانفعالي للشخصية وعلاقتها بالمحيط والشخصية الاخرى التي تقاسمها الحدث الدرامي . ( وكلما زاد الممثل في تمرين تركيزه استطاع الحصول عليها بشكل تلقائي اتوماتيكي اسهل تصبح عندئذ طبيعة ثابتة له ) (5).

ولكن استخدام الأشياء على المسرح من قبل اغلب ممثلينا ، لم يفهم او يطبق وفق هذا المفهوم والتصوير وضلت الأشياء المستخدمة تعمل في حدود طاقتها الاستعمالية الخارجية المألوفة اي لم تدخل ضمن البناء السيكولوجي وتطورها ونموها الدرامي وربما جاء اغفالها نتيجة القصور في ادراك عظم دورها بالنسبة للشخصية او المتلقي ، او الاهتمام باللغة على حساب العناصر الاخرى . ( ونحن نرى في احيان كثيرة جداً يداً تدرع الهواء بدلا من ان تمسك بعضى ، او بكتاب او بسجارة وتكون نتيجة ذلك ان تتضاعف صعوبة عملية التنسيق بين الكلام والعمل المسرحي ) (6).

ولو تطرقنا لبعض (الأشياء الاكسسوارات) التي ذكرها المؤلفون لوجدناها تحتل اهمية قصوى في بنية النص المسرحي مثل المنديل في مسرحية عطيل للكاتب شكسبير وخنجر مكبث والقلم في مسرحية قلم عملي (لجوردن داتفيوت). وهناك حالات يمكن ان يكون الاكسسوار فيها قيمة سيكولوجية اكبر ، ففي مسرحية تيشيكوف النورس يرمز طائر النورس المحنط الة نورس قتل من فترة وجيزة لكنه يدل ايضا على فكرة مجردة من التطلع الى الحرية وتدل تلك الفكرة بدورها على الحالة النفسية لأبطال المسرحية ) (7)

(4) رابوبورت ، ي . م ، الممثل وعمله ، ترجمة : عادل كوركيس ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992 ص.14

(5) عبدالرزاق ، اسعد ، و سامي عبد الحميد ، ، دروس في أصول التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد : 1976 . ص 61

(6) فيشمان ، موريس ، تدريب التمثيل ، ترجمة : نور الدين مصطفى ، القاهرة : دار مصر للتأليف والترجمة ، ب . ت. ص 135

(7) اسعد ، سامية ، الدلالة المسرحية ، في : مجلة عالم الفكر ، مج 10 ، العدد الرابع ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1980 . ص 89

ان الممثل المسرحي العراقي ضل في استخدامه للأشياء المسرحية في التعبير في البناء النفسي والاجتماعي والبيولوجي للشخصية ويتضح ذلك لمتتبع اغلب عروض المسرح العراقي. وذلك من خلال ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال التالي والإجابة عليه . إلى أي حد يسهم التركيز في الأشياء في تطوير اداء الممثل ؟

### اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى اهمية البحث في :

#### أ - الاهمية النظرية

- 1-التأكيد على دور الاشياء في مساعدة الممثل لإبراز ابعاد الشخصية الدرامية
- 2- يعيد الى اذهان الممثلين والمخرجين دور الاشياء على خشبة المسرح
- 3- اول بحث يطبق المنهج التجريبي تطبيقا عمليا في مسرحنا العراقي

#### ب - الاهمية العملية والتطبيقية

- 1 – يفيد الممثلين وطلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة
- 2 – يفيد الباحثين والمخرجين في تطبيق الخطوات المنهج التجريبي على جميع عناصر العرض المسرحي

### هدف البحث

يهدف البحث الى :

- 1 – التعرف على اثر الأشياء المادية التي يستخدمها الممثل في تطوير أدائه المسرحي وبناء مشاعره
- 2 – الكشف عن الاشياء المهمة والثانوية التي يستخدمها الممثل ، وكيف يصنف الممثل المهم والاقل اهمية

### حدود البحث

- 1 – الحد المكاني : جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية
- 2 – الحد الزمني : 1997 م
- 3 – الحد البشري : 1- المؤلف . 2 – المخرج – الباحث . 3 – الممثل . 4- الممثلة . 5 جمهور تم اختياره قصديا من تدريسي ومدربي فنون وطلبة قسم المسرح

### الإطار النظري

#### أ – مفهوم التركيز

يعتبر التركيز والانتباه واحد من المبادئ الأساسية لإعداد الممثل ، لما له من امكانية في تهيئة قدرات الممثل في اداء الدور وكما للتركيز اهمية في الحياة ، فأن اهمية تزداد بالنسبة للفنان ، اي كان الحقل الفني الذي يعمل فيه . ( ان التركيز مهم لأي فن من الفنون وخاصة الفن المسرحي ان التركيز هو تلك الصفة التي تجعلنا نوجه جميع قوانا الروحية والذهنية نحو غرض واحد ، نستمر في هذا كما يحلو لنا – وحيانا يدوم هذا التركيز لفترة اطول لما تتحملة مقدرتنا الجسمية ) (8)

ففاعل التركيز هذا لا يتحد بحركة اعضاء وحواس الجسم في دورها الحياتي اليومي المكرر المؤلف ، وانما افعال الحواس هنا تصبح نتيجة فعلية للقوى الروحية والذهنية الكامنة في داخل الممثل (الانسان – الفنان) تلك القوى التي تصل الى حد الغموض والسرانية التي لا يمكن الاعلان عنها في فن الممثل الا في الاداء التمثيلي الرصين .

ان الاشياء التي تحيط الممثل على خشبة المسرح ، او مكان العرض المسرحي ، هي اشياء صماء ، لكن الذي يكسبها الروح هو الممثل ، التي يستمد روح دوره من خياله وتفسيره وموقفه الفلسفي والاجتماعي والجمالي من الشخصية التي يؤديها والتركيز على الاشياء ليس هدفا بحد ذاته الان الاشياء هي ماديات يتعامل معها الممثل بالحواس، كما يمكن ان يتعامل معها اي انسان اخر ليخبر او يعرف فن التمثيل لكن الفرق بين الانسان العادي والممثل ، هو ان التركيز لدى الاخير فعل خلاق ينتقل من الاشياء التي يلامسها الى انجاز فعل التأثير والتواصل مع شريحة كبيرة من المتلقين مبينا على استنهاض الدواخل بكل ما تحمله من امكانيات التأمل والاسترخاء واثارة الوجدان والعقل .

( ان عين الممثل التي تنظر الى الشيء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك ان تكون علاقة تحدد ماينبغي ان ينظر اليه اما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت انتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح ) (9)

ان التفاعل الذي تحدثه رؤية الشيء ينتج من خلال مرور صورة الشيء من خلال دماغ الممثل وتفسيره وفق اهمية الشيء ووظيفة ذلك الشيء ومن ثم يوعز الدماغ بفعل ارادي الى الحاسة التي يقوم باستخدام ذلك الشيء لأداء وظيفة المعبرة والدالة .

ولكن العين الفارغة هي التي تسقط على الشيء دون ان تمثله واعيا وادراكا . وبالتالي لم تمنحه المفهوم الشعوري الذي يجعله قيمة مرسله عبر قنوات الاتصال البشري المعروفة .

ان آلية فعل التركيز والانتباه تمر بثلاث مراحل. الاولى استلام الشيء عبر واحد من الحواس. الثانية ادخال هذا الشيء الى الدماغ لتحسسه عاطفيا او عقليا . ثالثا اعادة ذلك الشيء للمتلقين مادة مضاف اليها موقف عقلي ذهني او عاطفي ، وهذا الموقف يعبر عن انحياز واضح ومنسجم مع البناء الدرامي للشخصية .

(ان الاعداد الهام للتحكم بالحياة على خشبة المسرح ترتكز اذن، وقبل اي شيء اخر على قدرة التعلم الارادي

على تركيز الانتباه ) (10). لان التركيز على الشيء فعل مخطط له ومبرمج وفق البناء الانفعالي للشخصية وليس خارجا عنها كي يظهر الدواخل ويقيم علاقة مع المحيط والبيئة التي تتحرك بها الشخصية المسرحية.

ولذلك ينبغي ان يكون استخدام هذه الاشياء بتصريف عقلائي ومتسلسل ويرتبط بالشخصيات ويصبح جزءاً من المشهد من صورة المشهد تعين في الحركة والايماة والانفعال.

#### ب – التركيز والحواس الخمسة

لا يمكن تحقيق فعل التركيز الابداعي ، الا بتدريب الحواس التي من خلالها تنفذ الاشياء وتأثيراتها الى البنية الداخلية والشعورية للممثل . وقبل الحديث عن فاعلية هذه الحواس ووظيفتها ودورها ، لابد من تحديدها باعتبارها الادوات والوسائل التي تحقق فعل الية التركيز . وبناء على ذلك ف (ان اعضاء (ادوات)انتباهنا هي :

1-البصر (تنظر الى الشيء).

2-السمع (نسمع شيئا).

3-اللمس (بالدرجة الاولى في اليد في الاصابع : نمسك ، نتلمس شيئا)

4- الشم (نشم)

5- الطعم (نأكل او نشرب شيئا) (11)

وقد يعمل الممثل بواحد من هذه الأدوات كي يؤدي عمل او شغل مسرحي محدد وتكون الاداة الاكثر بروزا في تجسيد الوظيفة إيصال الهدف ، لكن هذا لا يعني ان الحواس الأخرى لا تساهم بشكل مباشر او غير مباشر بإيصال الباعث الى المتلقي ، والا بدت حركة التركيز الية وغير مقنعة ، وتدعو الى الضحك .

والتكوين الجسدي المتمس بالجمال والتعبير . فلا يصح ان تقوم حاسة اللمس ( اليد ) بأداء فعل معين ولا تشاركها حاسة البصر(العين) بذلك. وهذه المشاركة لا تتم عشوائيا بل منبثقة من دافع الشخصية الداخلي الذي يترك اثره على الافعال الداخلية والخارجية الواقعة تحت طائلة التلقي. (ان الاشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزع على جميع انواع حواسكم الخمس ) (12).

ومثل هذا التوزيع ينبغي ان تسبقه دراسة او بحث في الكشف عن اهمية الحواس في اداء حالة معينة وتسلسل الحواس الاخرى في الاهمية ، واعطائها الدور المناسب حسب الاولويات .

وهذه العملية ليست هينة على الممثل لأنها عملية تعود الممثل على الطريق التي يصرف بها بواعث في افعال حركية وايمانية تصرفا يضمن لها الاسترخاء والاقناع . ( لذا نرى ان الحاجة تدفعنا الى ان نزيد تركيزنا في

الامور التي نحتاج اليها اكثر من غيرها فالأعمى يركز انتباهه في سمعه ولمسه بينما الاطرش في عينه ) (13)

في هذه الحالة يصبح التركيز بمثابة تعويض في فقدان الحاصل . التي ينبغي على الممثل معرفة حالات التعويض الكثيرة يمكن التقاطها من الواقع او ما يخيله الممثل نفسه . فكما تنقص حاسة فلا بد من مضاعفة جهود حاسة اخرى لتحل محلها ن بدرجة اقل وقد لا يظهر التعويض في الحواس فقط ، بل ان هناك حالات تظهر في سلوك الفرد وخاصة في الجانب الخلفي او الاخلاقي ، التي يمكن كشفها وتأكيدا خلال الملاحظة الدقيقة لدراسة الشخصية وسلوك الممثل .

وعلة الممثل ان لا يشتت انتباهه وتركيزه في اشياء عدة في الوقت نفسه ، وكما اسلفنا حول تركيز فعل التركيز ، فإن الممثل هنا مطالب مرة اخرى لتسلسل الاشياء التي ينبغي استعمالها وحسب مضمون شخصية الممثل في العرض المسرحي ، وبهذه الحالة يبتعد عن الارتباك وتشتيت ذهن المتلقي ، وتجاوز سلم الاولويات في الحواس وادوات الشغل المسرحي .

( ان شعور الارتباك هذا امام المشاهدين هو نفسه الذي يولد لدى الممثل تلك الحركات الخرقاء ، وذلك التقيد الجسماني المبالغ به ( التشنج ، او على العكس من ذلك الطلاقة المفرطة للجسم ) (14).

فكلا الحالتين ( التشنج ) و( الطلاقة المفرطة) تنمان عن الضعف في فهم وتطبيق التصريف الحقيقي للمشاعر الداخلية واهمية وضيعة الاشياء المحيطة . ففي حالة التشنج تكون الاشياء والافعال اكبر من امكانية استيعابها من قبل الممثل ، وبالتالي يكون ضئيلا امام السيطرة عليها .

اما الطلاقة الغير المحدودة فأنها توحى بعدم تبني الممثل واشتغاليه عليها ، او ضعف فهمه لدورها في استكمال مستلزمات شخصية وادائها المنظور .

ان الموازنة تأتي من فهم الممثل العالي الاهمية الاشياء وطبيعة ووظيفة استخدامها في الوقت والمكان والانفعال المناسب . اي ان الشيء يأخذ مكانه الطبيعي في المنظومة العرض من خلال عمل الممثل في اعطاء الروح والقيمة لهذا الشيء . ( وعندما لا يؤكد العمل المسرحي شيئا يرتبط بعقدة المسرحية ينبغي اما ان تستبعد ، واما ان يتوافق مع الحوار حتى لا يكون عملا متطفلا) (15)

ان الشيء الذي يشتغل عليه الممثل ، لا بد ان يرتبط بفكر المسرحية وعقدتها وطرزها ، بحيث يساعد ويسهم في خلق حالة من الانسجام الداخلي والخارجي بين المعنى المستتر والظاهر كما يمكن في توضيح معالم الشخصية وشائجها الاجتماعية والطبيعية والسيكولوجية .

اما اذا جاءت الأشياء ووضعت في يد الممثل أو تحت نظر المتلقي دون مسببات واضحة فأنها لا تصبح زائدة فحسب وإنما تضعف من زخم الشخصية الشعوري وتمتص زوايا كثيرة من نظر المتلقي دون اعطاءها تحليل فكري وجمالي يرتبط بجوهر الصراع في المسرحية ، او في بنائها الدرامي .

(13) عبدالرزاق ، اسعد ، و سامي عبد الحميد ، ، دروس في أصول التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد : 1976.ص59

(14) رابوبورت ، ي . م ، الممثل وعملة ، ترجمة : عادل كوركيس ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992

ص15

ان ادخال قطعة من الاكسسوارات تعني تكيف وترميز لحالات شعورية او تاريخية ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة المسرحية وفكرة الشخصية الدرامية التي تشتغل عليه ، لذلك ينبغي حسابها زمنيا وايقاعيا ( ويرى أزيك ان كل الاشياء اتي تستخدم كدلالات على المسرح تسعى الى واحد من الهدفين: الاول تحديد خواص الشخصيات والمكان الذي تجري فيه الاحداث تحديدا فعلا . والثاني : وهو وظيفي ، المشاركة في احداث المسرحية (16)

ان بحث الممثل الدائم في النص عن كشف افكار ومعانيه وجماليته لابد ان يصله الى تلك البدائل الدادية (الاشياء ) التي تساهم في رسم صورة العرض المسرحي كما ان الممثل ان يستعير عن كثير من المقاطع الحوارية والحركات المتكررة بقطعة من قطع الاكسسوارات تكشف للمشاهد تواريخ ووقائع صراعات طويلة .

#### ت - دوائر التركيز

يوصي ( ستانسلافسكي ) ، بأنه (ينبغي للممثل ان يكون دقيق الملاحظة لا على المسرح فقط بل في واقع الحياة ايضا يجب ان يركز تفكيره على الشيء الذي يستعري انتباهه بكل ما اوتي من قوة .

يجب ان ينظر للشيء لا كما ينظر العابر الشارد الذهن ، بل يجب ان يتعمق به وينفذ الى صميمه . والا فأن طريقة الابداع كلها تنتهي الى الاختلال وعدم الاتزان ) (17).

ومثل هذه الوصايا التي تبدو عادية وابتدائية ولكنها ضرورية في كل مراحل التطور في ادوات الممثل ، اذ انها تنمي القدرة على الملاحظة اولا ، وثانيا تقوي قابليتها على كشف الاشياء الاكثر اهمية في التركيز ، واخيرا فأنها تضيف لذاكرة الممثل ووعيه الكثير من الحالات والاشياء التي يمكن ان يعمل عليها في منظومة ذاته الشعورية وخزينة الوجدانية عن الحاجة لأداء دور او حالة من حالات الاداء

وعندما تتطور قابلية الاداء عند الممثل فأن هناك نوعين من التركيز تنموان لديه هما الخارجي والداخلي . (ونعني بالتركيز الخارجي ذلك الموجه الى الاشياء المادية التي تقع خارج الممثل ) (18).

اي ما يحيطه من الاشياء يمكن التعامل معها بالحواس ن اي نراها ونلمسها ونشمها ونذوقها ونسمعها ( اما التركيز الداخلي فيرتكز في الاشياء التي نراها ونسمعها ونشعر بها من خلال تخيلها ) (19) .

ولعل هذا النوع من التركيز يتطلب استحضار حالات مخزونة في الوعي واللاوعي الممثل ، يتخيلها الممثل ، وعلى اساس هذا التخيل يقوم بإنتاج ردود افعال مناسبة ومقروءة من قبل المتلقين .

ولكن المهم في هذه العملية ، هو شحذ خيال المتلقي لما تخيله الممثل ، ولا فأن الاحساس بالمادة المتخيلة والحالة المطلوبة لا يصل باليسر والهدف المقصود منه وهنا يقوم الممثل بتخيل المادة ثم الاحساس بها وبعد ذلك ، عليه ان يجد الوسائل الجسدية والصوتية والايماثية لتوصيل ذلك الاحساس بالشيء .

ان الخيال في هذه الحالة ينبغي ان يتدرب ويتمرن من اجل تنمية قدرته على استحضار الحالات الحالات

المطلوبة حسيا وادراكيا ( ان الاشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج الى انتباه مدرب . أما

الاشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز اكثر تنظيما مما تطلبه الاشياء المادية ) (20).

فلو ظهرت نار على خشبة المسرح في احد المشاهد المسرحية ، فأن استجابة المتلقين وتأثيرهم بها تحقق دون جهد او عناء كبير من قبل الممثل المجاور الموقد لان المتلقين توصلوا للإحساس بالنار والدفء من خلال رؤيتها بشكل مباشر .

اما في حالة عدم وجود نار على خشبة المسرح فأن الممثل مطالب ان ينقل الاحساس بها ودرجة وحجم النار والموقع الذي يحترق وهل هي للدفء ام للحريق ؟ وهناك الكثير من الأسئلة التي يثيرها عقل المتلقي حول الشيء أو المادة أو الحالة التي ينقل عنها الاحساس . وعلى الممثل الإجابة على تلك الأسئلة المتوقعة والمحتملة من خلال فعل الأداء الخلاق المنوي على أحاطه الممثل بما يتوقعه في ذهن ومخيلة المتلقي .

ولأجل السيطرة على فعل التركيز الداخلي والخارجي لأبد من وضع تنظيم وأليه تقود الممثل وتنمي قدرته على التحكم في الداخل والخارج من تجسيد وتحقيق دور الانتباه في الحياة الشخصية على المسرح. فقد وضع الباحثان العراقيان اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد نموذجا علميا لهذه الآلية (21) .



1-دائرة التركيز الصغيرة وهي التي تحيط بكل ما هو قريب منا ، مثل الكرسي الذي يجلس عليه الممثل والذي وغيرها من باقي الاكسسوارات .

2- محيط التركيز المتوسط الدائرة هنا تكون اوسع بقليل كان تمثل مكان السكن كالغرفة مثلا .

3-دائرة التركيز الكبيرة وهنا تتوسع دائرة التركيز غرفة محددة او قصر او باخرة .

4- دائرة التركيز الكبيرة جدا وهي الاحاطة بعدة اشياء او ذكريات ماضية .

ان الممثل الذي يروم ان يؤدي فعل التركيز دوره لا بد ان يقوم بتمرير الاشياء المادية والشعورية عبر تلك الدوائر وذلك من خلال تقسيم دوافعها وافعالها وصورها الظاهرية والمحسوسة على اسطر الحوار مما يجعلها سلسلة استخدام ومرتبطة بمسرحية بفكرة المسرحية والمشهد والشخصية .

### إجراءات البحث

اولاً : قام الباحث بتكليف احد الكتاب المسرحيين في البصرة بكتابة مشهد قصير يحوي على فكرة مركزة وشخصيتين وجمع كل مقومات فعل التركيز المادي او المتخيلة .

ثانياً : قام الباحث بقراءة الاطار النظري على الممثلين يتكون من استيعاب وفهم التجربة ومنهجها البحثي .

ثالثاً : الاستعانة من خبراء من تدريسي قسم الفنون المسرحية ، لمتابعة التجربة والكتابة عنها بعد رصد المتغيرات التابعة والمستقلة ودورها في تطوير اداء الممثل .

رابعاً : اعادة التجربة مرات عديدة وفي ايام مختلفة لرصد حالة التطور ونمو فعل الممثل الابداعي.

خامساً : تدور ملاحظات من قبل الممثلين على جميع الاشياء الموجودة على المسرح ، وذلك لغرض تكوين صورة واضحة لديهم عن علاقة هذه الاشياء ( بالفكرة الحاكمة ) للمشهد.

سادساً: تقسيم الاشياء حسب دوائر التركيز باعتبارها متغيرات مستقلة وحسب الجدول التالي :

دائرة التركيز الخارجي وتضمنت الاشياء التالية :

1-الطاولة الدائرية 2- الشرف 3-الساعة الجدارية 4-المزهريّة 5- الكرسي 6-حقيبة السفر 7-الكرسي . وهي تقع ضمن دائرة التركيز المتوسطة .

اما 1- الصورة المؤطرة 2- اللعبة 3- ديوان السياج فهي تدخل ضمن الدائرة الصغيرة ذات التركيز الداخلي.

اما الباب فيدخل ضمن حدود الدائرة الكبيرة.

### المتغيرات المستقلة

هي مجموعة الاشياء الوارد ذكرها في النص والمثبتة في دائرة التركيز .

### المتغيرات التابعة

هي المتغيرات والمتغيرات في البناء الانفعالي للممثل ، ومقدار تأثير الاشياء ( المتغيرات المستقلة ) عليه السؤال والجواب المباشر.

### دلالة الاشياء

تم الاتفاق مع الممثلين بأعطاء دلالات محددة للأشياء الموجودة على المسرح ، وذلك بقراءة المشهد وتوصيل (الممثل ، الممثلة). الى المعاني المستترة التي يمكن اخفائها على الشيء المستخدم وتسهم في تطوير الاداء وكما يلي :

1-الطاولة الدائرية : تمثل الدائرة هندسيا اللانهاية الدوران حول محور ثابت . او متحرك . دوران الارض الكواكب الاخرى . احساسنا كممثلين بأنه ليس ثمة امل . الارزاء . لا عودة . ان المشاعر والانفعالات تدور ايضا



وليس لها نهايات محددة . يمكن ان تكون الطاولة ذات محور ثابت وهي متحركة – اذا توفرت لها الامكانيات التقنية – وتدور حول نفسها

كما يمكن ان ينعكس الشكل الدائري على شكل الساعة واقواس الاثاث والباب والصورة اي اعطاء شكل المنظر بعدا دائريا مقوسا .

2 – الشرشف : يأخذ شكل الطاولة ابيض ، وهو الشراع الذي يدل على مغامرة الرجل ورحيلة .

3 – الساعة الجدارية : انها الزمن المستمر الذي لا يتوقف عندما تدق تحرك انتباه الممثلين وتشعرهم بضرورة الرحيل ن انها انتهاء من حالة حاضرة الاخرى قادمة .

4- المزهرية : زهور ذابطة ، بلا ماء . خاوية الطن .

5 – الكرسيان : اردتان متقابلان . الواحد في مواجهة الاخر ليس بينهما تقارب او لقاء .

6 – الباب : الفتحة على العالم الخارجي المجهول.

7- حقيبة السفر : اشياء مهمة مختبئة ، تحمل حاجات الاستعمال والمشاعر ، يحتاجها المسافر للذكرى وهي دالة السفر الى اماكن بعيدة .

8 – الكيس : مغارة الاشياء عزيزة .

9- صورة مؤطرة : ذكرى قديمة ، زمن ميت ، تعيش الذكرى في قلب المسافر .

10 – لعبة صغيرة : ما يذكر بالطفولة (الآتية) البراءة الامل الذي من اجله يستحق التواصل .

11 – ديوان السياب : الوجود الروحي للعالم والمكان الذي سيغادره لكل تفاصيلها الطبيعية ، التاريخ ، العلاقات ، الابداع . روح هائمة تبحث عن ملاذ: لتستكين اليه .

#### الإجراءات التطبيقية

أولا : قام الباحث (المخرج) مع فريق العمل بدراسة المشهد دراسة (تقليدية) فوزع الادوار وحدد ابعاد الشخصيات ودائرة العلاقات وضربات المشهد , وهدفه .

ثم قام الممثلون على خشبة المسرح متعرفين على اجزاء الديكور وقطع الاكسسوارات دون التعمق بوظيفة كل قطعة من هذه الاجزاء وعلاقتها بهدف البحث وبناء الشخصية الدرامية حتى تم حفظ المشهد وبعد فترة جرى عرض متكامل وفق الصيغة ( التقليدية ) . ثم تكرر العرض (التجربة) خمس أوقات مختلفة ولمتلقيين جدد من تدريسيين وطلبة في فرع الأخراج والتمثيل .

ولكنهم أجمعو في أغلب آرائهم بعد توجيه السؤال التالي لهم .

هل لاحظتم أن هناك وظيفة محددة وهامة للأشياء التي أستخدمها الممثلون أمامكم ؟

فكانت الاجابات ، اذ لا أهمية او ضرورة للأشياء المستخدمة لأنها كانت تكميلية وتزيينية ولم تستفيد منها الشخصية الدرامية اي شيء لا في بنائها او تطورها مما جعلها زائدة وعبنا تقنيا على الممثل .

ومن جراء تكرار العرض (التجربة) امام بعض المتلقيين الذين شاهدوا العرض اكثر من مرة قالوا بأن وظيفة بعض الاشياء اختلفت من مرة الى اخرى بل وتقاطعت احيانا مما يدل غياب (التغير القصدي) الواضح للشيء او استخدامه . فهذا يدل على عدم وعي الممثل لوظيفة هذه الاشياء واهميتها وبالتالي لم يستطيع توصيل هذه الوظيفة للمتلقيين .

ركز الممثلون في التجربة الاولى على حفظ الحوار واتقان الحركة الانفعالات اما الاشياء فظلت معلقة دون فائدة تبرز الانفعال الداخلي للشخصية .

ثانيا : قام الباحث (المخرج) وفريق العمل (الممثلين والمؤلفين) بدراسة وتحليل كل شيء من (الأكسسورات) التي يستخدمها الممثلين في عملهم . ووضعوا المفاهيم النظرية لها وتحقق ذلك بالأجماع : وكما مبين في الصفحة رقم (11) كي يتسنى لهم إيجاد الفعل الحركي والإيمائي الذي يوضع مضمونها وفكرتها ووظيفتها في دائرتها المناسبة وفق تركيزها (الداخلي والخارجي).

وقد قام فريق بعقد عشرة جلسات نظرية لشرح مضامين التجربة واهدافها وقام الممثلين والمؤلف بقراءة الأطار النظري للبحث كي يستوعبوا أهمية التجربة وخصوصيتها .

لقد تهيأت الأشياء بشكل كامل وكما مثبت في المشهد وقد وجدنا صعوبات كثيرة في تجسيد المفاهيم والدلالات النظرية ووضعها موضع التنفيذ العملي .

ولكن وبعد اجراء التجارب الفردية والجماعية توصلنا الى العرض (التجربة) التالية :

1- المرأة جالسة في (دائرة التركيز المتوسط) التي تمثل الغرفة بمجموعها . تجلس على الكرسي (A) وتمسك بيدها غصنا من الاس كانت قد اخذته من (المزهريه) وهي تنتف اوراق الغصن ، وتقول (بروح ، ما يروح ، يروح ، ما يروح) وهنا اضافت الممثلة حوارا ، ممزوج بالحزن والأسى ، مما أعطى اثرا للمتلقي بأن المشهد يتسم بالألم . وقد تعاونت حاسة (اللمس والبصر) في تجسيد هذه الحركة .

2-تدق الساعة وحسب دلالاتها بالتسلسل (3) ، ص (11) عند الدقة الاولى تنظر اليها المرأة الجالسة في الكرسي (A) . في الدقة الثانية يدخل الرجل من الباب (E) يقف داخل اطاره وينظر الى الساعة ايضا . عمل (حاسة السمع ثم البصر) .

عند الدقة الرابعة تقف المرأة وتلقي بغصن الاس على المنضدة دون اوراق .

يتحرك الرجل باتجاه الساعة وكذلك المرأة يلتقون عند أسفل الساعة .

ساهمت الساعة في خلق (تكوين) ، وأضافه حالة جيدة حيث كانت المشاعر قبل الدقات (ابطأ) بينما بعد الدقات اعطت ايعازا بقرب الرحيل .

ولكن التكوين جسد الرغبة الداخلية لدى الرجل والمرأة وهي قوة الدافع الى المتقارب الجسدي والروحي تحت علاقة الزمن (الساعة) .

1-في هذا الحوار تكون المرأة والرجل في نفس المكان تحت الساعة في حوار (3) (الابعد رحيلك) تعود إلى الكرسي علاقة (A) وتجلس .

حوار (4) يسحب الكرسي علامة (B) ويجلس امامه . وهنا نحقق دالة الكرسيين في كونها اردادان متقابلتان ، ليس بينهما تقارب ، الواحد بمواجهة الآخر . (حاسة النظر) والاتجاه حوار رقم (6) (كيسا) من جيبه نظر إلى الكيس بإمعان وتكاد تدمع عينه . شكل الكيس جميل جدا ، فهوائي اللون ومطرز بألوان فسفورية طفولية . (حاستي اللمس والبصر) .

المرأة تتعرف على الكيس تخرج منه صورة ، تجدها صورتها ، تضمها ، تجهش بالبكاء . تقوم على الكرسي (A) تنتقل إليه تقف خلف ظهره ، يدير وجهه الى اسفل يسار المسرح . حاسة (اللمس والبصر) ايضا .

حوار (11) تخرج لعبة الطفلة من الكيس تحاول أن تذهب الى (B) لأخبار الطفلة ، ثم تتوقف وتدير وجهها للرجل حاسة البصر .

حوار (12) ينتقل الرجل الى جهة أسفل يسار المسرح .

حوار (19) تخرج ديوان السياب . يتحرك باتجاهها . يأخذ منها ديوان الشعر . (اللمس) وكذلك العمل في منطقة (التركيز المتخيل) لان الشعر ينقله المشاعر غير موجودة ماديا .

في حوار (20) يضيف اليه مقاطع من قصائد السياب الحزينة ، تأثر في فعل المتلقي وتعطي شحنات عاطفية استذكارية .

ينظر الى الغزفة ويأتي بفعل في حدود (دائرة التركيز الوسطى) التي تدفع المتلقين للنظر معه بحس مأساوي حزين للمكان الذي يغادره .

وكذلك المكان أبنته التي لم يراها ضمن الصورة المتخيلة (المفهوم) عن الجسد المادي .

### النتائج

1-أصبح زمن عرض التجربة اطول حيث استغرقت خمس دقائق في عرضها الأول بينما استغرق العرض الثاني بعد إدخال ودراسة المتغيرات والإضافات (10دقائق)

2-أضاف الممثلون بعض المفردات والجمل والمقاطع الحوارية وبالتحديد عندما تعامل الممثل مع ديوان السياب ، فإنه قرأ بعض قصائده التي عاشت وروحية الحدث .

3-أصبح يقاطع التجربة أبطأ وأتسام الحزن الشديد .

4-ساعدت هذه المتغيرات المستقلة (الأشياء) على خلق تكوينات صورية جديدة وعلاقات تكوينية معبرة بين الشخصيتين .

5-اسيغت على التجربة جانب رمزي ، جعلت المتلقين يسعون لحل هذه الرموز والاشارات التي عمل عليها الممثلون .

6-أبرزت الجانب التفسيري والتحليلي لعملية الاخراج وعمقت الفهم الفلسفي والفكري للمخرج .

7-طورت الجانب الانفعالي للشخصيات .

8-ساعدت الممثل على استرخاء عضلاته وذلك لأنه قسم وجباته الانفعالية تقسيما عادلا على الاثاث والأشياء (الاكسسوارات)

9-صرف الممثلون انفعالاتهم بشكل متنوع اي اعطوا لكل قطعة اكسسوار اهمية مستقلة عن سابقتها ، بما ينسجم ووضعها في التجربة ، وبذلك اصبحت تمرينا موقفا لتدرج سلم الانفعالات .

10-تراجع اهمية الكلمات الأدبية وبرز العرض (التجربة) لصيغة مسرحيته أكثر .

### المصادر

(1) اسعد ، سامية ، الدلالة المسرحية ، في : مجلة عالم الفكر ، مج 10 ، العدد الرابع ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 1980.

(2) بولسلافسكي ، ريتشارد ، التمثيل الدروس الستة الاولى ، ترجمة : مرسي سعد الدين ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1968 .

(3) الخطيب ، ابراهيم ، وزميلة ، فن التمثيل ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1981 .

(4) رابوبورت ، ي . م ، الممثل وعمله ، ترجمة : عادل كوركيس ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992 .

(5) ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، ترجمة لويس بقطر ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، 1968.

(6) عبدالرزاق ، اسعد ، و سامي عبد الحميد ، ، دروس في أصول التمثيل ، بغداد : جامعة بغداد : 1976.

(7) فيشمان ، موريس ، تدريب التمثيل ، ترجمة : نور الدين مصطفى ، القاهرة : دار مصر للتأليف والترجمة ، ب.ت.