

تمثيلات الخطاب المرئي في العرض المسرحي مسرحية افتراض ما حدث فعلا أنموذجا

Visual discourse representations in theatrical performance The play assuming what actually happened is a model

د. نوري بن حنيش*

جامعة الجلفة - الجزائر

nzah79@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/01/25

تاريخ القبول: 2023/07/13

الملخص

إن ما يشهده العالم اليوم من انفتاح على عالم الصورة واللغة البصرية أمام تواني الكلمة أو اللغة المسموعة فتح أفقا أمام اللغة المشهدية والخطاب المرئي الذي برز بالخصوص في الفن المسرحي، حيث أثبتت التجارب المسرحية الحديثة أنه لا بديل عن الإيماءة ولغة الجسد للتخاطب والتواصل والتعبير عما يجول في النفس البشرية من أحاسيس ومشاعر، وهذا ما يتجلى لنا في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" التي اتخذت بشكل كبير من التعبير الجسدي والخطاب المرئي أسلوبا لمخاطبة المتلقي من خلال رمزية الصورة ودلالة الحركة.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الجسد، الخطاب، الصورة، الرمز

Abstract

What the world is witnessing today in terms of openness to the world of the image and the visual language in the face of the word's timidity has opened horizons to the visual discourse that has emerged in particular in theatrical art, where modern theatrical experiences have proven that there is no substitute for body language to communicate and express what is going on in the human soul, and this is what is evident to us in The play "Assuming What Really Happened", which is largely taken from visual discourse, is a way to address the recipient through the symbolism of the image and the significance of the movement.

Keywords: Language, body, discourse, image, symbol

* المؤلف المرسل: نوري بن حنيش، الإيميل: nzah79@gmail.com

مقدمة:

تشهد وسائل الإعلام والاتصال تغيرا مستمرا بداعي التجريب والتجديد للتعبير عن إيديولوجيات معينة من جهة، وإنتاج جمالية تلقى صدى واستحسان لدى المتلقي من جهة أخرى. وعند بروز التقنيات التكنولوجية الحديثة خصوصا في عصرنا الرقمي هذا برزت عدة أشكال من الخطابات بالخصوص في مجال الفنون على غرار الخطاب المرئي وتواني لغة الكلمة أمام لغة الجسد التي أصبحت لا بديل عنها للتواصل والتخاطب وإرسال رسائل وشفرة للجماهير للتعبير عن حالات يستعصي على الكلمة التعبير عنها، وهذا ما يتجلى بالخصوص في الفن المسرحي، الذي اكتسب هو الآخر خاصية التجريب في الأشكال والمضامين، وتوظيفه للتقنيات الحديثة، والانتقال من الخطاب السردى الوصفي إلى الخطاب المرئي، وهذا ما عكف عليه معظم المسرحيين في الغرب أمثال آرتو، ومايرهولد، وجروتوفسكي... والذين خاضوا غمار التجربة لما لها من تقنيات وجماليات لا يمكن للكلمة أن تحل محلها، فكان لجسد الممثل قيمته الفنية في العرض المسرحي من حيث استخدامه في التمثيل الصامت "البانتوميم" والرقصات البهلوانية والسيرك والحركات التعبيرية والأكروبات والكوريغرافيا، والتي تحتاج إلى مهارات جسدية تدخل ضمن سياق الأداء الحركي المحمل بالرمز والدلالة والإيحاء، وقد أثروا بدورهم أيما تأثير في المسرح العربي والجزائري على الخصوص، حيث استلهم تقنياته وغرف من ينابيعه لينتج أعمالا مسرحية ترقى إلى مستوى ما وصل إليه الفن المسرحي من تطور على مستوى التقنية في إنتاج الخطاب، وهذا ما سوف نتطرق إليه في دراستنا هذه التي تناولنا فيها عرض مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" كونه يحوي بذور التجديد والتجريب، ويعكس صورا مرئية لحالات نفسية واجتماعية وسياسية في ظل تطورات وأحداث خاضعة لمنطق الاستلاب والهيمنة التي تمارسها الدول الغربية على الشعوب المستضعفة.

تتحدد إشكالية البحث من خلال عدة أساليب ونماذج للخطاب المرئي في العرض المسرحي الذي تنتجه الحركة والإيماءة من خلال التعبير الجسدي، وما يكتسبه من أهمية بالغة في ترجمة المشاعر وتجسيد الرؤى والأفكار فوق الركح، مما يستوقفنا أمام جملة من التساؤلات ومنها على سبيل المثال:

- كيف يمكن لأعضاء الجسد أن تشكل خطابا مرئيا وتصوغ رسائل وصور ذات دلالة ورمزية للمتلقي؟

- ما مدى نجاعة لغة الجسد في بلورة الصورة المرئية على الركح المسرحي؟
 - نحاول من خلال هذا البحث اختبار مجموعة من الفروض وهي:
 - هيمنة الصورة ولغة الجسد أمام تراجع الكلمة في ظل ما يسمى بنظرية موت المؤلف.
 - ضرورة وأهمية الصورة واللغة البصرية في ترجمة المشاعر ونقلها للمشاهد.
 - الاستثمار في الحركة والتعبير الجسدي كرمز للإحياء والدلالة للتأثير على المتلقي.
- تعتمد هذه الدراسة مناهج ومقاربات مختلفة بغرض تحليل ودراسة الخطاب المرئي وتعبير الجسد كلغة للتواصل وترجمة الأفكار وإيصالها إلى المتلقي، من خلال الحركة والإيماءة، وهذا ما يستدعي من الدراسة الوصف والتحليل واستقصاء أهم خصائص اللغة الجسدية وما تحمله من رمز ودلالة.
- نصبو من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:
- إبراز أهمية الخطاب المرئي وما تنتجه وسائط العرض المسرحي من صور ودلالات ذات رسائل للتأثير على المتلقي.
 - الوقوف على أهم خصائص اللغة الجسدية، لإنتاج خطاب مرئي، ومدى حاجة المسرح إلى توظيفها.
 - إبراز أهم التجارب الحديثة التي استثمرت في لغة الجسد من خلال أساليب التجريب الحديثة في المسرح على غرار العرض المسرحي الذي هو قيد الدراسة.
 - إبراز جمالية الجسد وقوته في الإحياء والرمز والدلالة من خلال الصور المشهدية على الركح المسرحي.

1. أهمية الخطاب المرئي

شهد علم الاتصال في نهايات القرن الماضي تطورات هائلة على مستوى التكنولوجيا، وما أنتجته من ثورة رقمية، حيث تحول العالم إلى قرية يسهل فيها التواصل وتبادل الأخبار والإحاطة بكل ما يدور فيها بسرعة وبدقة، وذلك بفعل رغبة الإنسان في الاتصال وفي اطلاع الآخرين على أفكاره وتصوراته، وإقناعهم بموقفه، وقد تمكن من ذلك بفضل الوسائط السمعية البصرية التي أفرزتها التطورات التقنية على مستوى الخطاب الذي صار يعتمد صورا بصرية تضطلع بتصوير الواقع أو نقله هي "الوظيفة الإبداعية" التي تحقق الإضافة وتبني التميز وتبتعد عن محاكاة ذاك الواقع، بحيث يجب أن نبدد وهم الواقعية، فمن الواضح أن المشهد الطبيعي

الموصوف لا يمكنه أن يكون هو المشاهد الحقيقي". (باربا، 1987) كما أن وظيفة تصوير الواقع التي تتمثل في التقريب بين معطيات الواقع والعناصر الموصوفة تختلف عن وظيفة الإيهام بالواقع التي تتطلب الوعي بطرفي عملية التواصل (الباث والمتلقي)، إذ ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا مباشرا بالتأثير في المتلقي حتى يتوهم أن ما ينقل إليه عبر الوصف أو الصورة إنما هو الواقع ذاته. (حلومة، 2003)

2. الخطاب المرئي ولغة الجسد

إن الصور المشهدية التي تنتجها مختلف وسائط العرض من خلال جسم الإنسان تساهم بشكل معتبر في ترجمة الخطاب وإيصاله إلى المتلقي، لذلك غالبا ما يكون جسم الإنسان وما ينتجه من حركات وإيماءات عبارة عن همزة وصل بين المرسل والمرسل إليه، كما يؤدي جسم الإنسان دورا هاما في تحقيق التفاعل الاجتماعي الذي يتمثل في التواصل بين أفراد المجتمع، لأن كلا منا لا يتكلم بلسانه وأعضاء النطق الأخرى فقط، ولكنه يتكلم بأعضاء جسمه أيضا، فيوميء برأسه، ويغمز بعينه، ويهز منكبيه، ويشير بيديه وأصابعه، بل إننا نجد الإشارة قد تنوب أحيانا عن الكلام في بعض المواقف. (زياني، 2001)

وتتخذ لغة الجسد الإنساني بالمعنى العام أهمية خاصة في التعاملات الحياتية، بوصفها الأسلوب الأمثل لتبادل المعلومات والأفكار بين الأشخاص دون استخدام لغة اللسان، ويعتقد علماء النفس بأن 60 % من حالات التخاطب والتواصل بين الناس تتم عن طريق الإيماءة والإيحاءات والرموز، لا عن طريق الكلام أو اللسان، والبعض منهم يرى بأن هذه الطريقة ذات تأثير أقوى بخمس مرات من التأثير الذي تتركه الكلمات. (بيز، 2008)

وبالتالي يتضح لنا بأن لغة الجسد الإنساني هي لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، وحتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الإيماءات الجسدية بوصفها شكلا من أشكال الاتصال ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة، تعكس الحالة الاجتماعية والنفسية للشخص، وما يجول بداخله من أفكار وتصورات. (يونس، 2007)

3. لغة الجسد والخطاب المرئي في العرض المسرحي

لعل فن الرقص الإيمائي والإيقاعي قد أخذ يهيمن على خطاب العرض المسرحي لما أصبحت لغة الجسد مسرحيا، هي اللغة المهيمنة بدلالات متعددة على سينوغرافيا الفضاء

المسرحي المعاصر، حيث أصبح الممثل جسداً هو العلامة الأبرز في صورة المشهد المسرحي الحالي، فالكلام بالنسبة للإنسان النخبوي، أصبح وسيلة غير قادرة على إشباع نهمة الفني، أو جعله يتلذذ بالجو المسرحي، أو يتفاعل معه مهما كان التصوير الأدبي الذي وضعت فيه الكلمة، لذا يلجأ المسرحيون إلى لغات أخرى غير الكلمة، ليسير المسرح جنباً إلى جنب مع تطور الفكر النخبوي، فنتج عن ذلك استحداث لغات جديدة يمكن أن تصل بالفكرة إلى النخبة وهي لغة الجسد بكل أنواعها، والإيحاء بكل أشكاله، و"لغة الجسد في المسرح" موضوع يطرح عدة أسئلة، منها على سبيل المثال: كيف يكون للجسد لغة؟ وهل من الممكن أن تكون أعضاء الجسد لغة؟ وهل من الممكن أن نتجاوز اللغة من خلال المسرح؟ كيف يمكن فهم الجسد بدون اللغة المتداولة؟ وبمرور الوقت لابد للمسرح أن يعود إلى أصله وإلى جوهره إلى الجسد، أي أن لغة المسرح جسد قبل كل شيء، فهل في إمكان كل مخرج أو مؤلف أن يتكلم لغته جسداً؟ وهل بإمكان كل متلقي أن يفهم هذه اللغة؟ (زياني، 2001، الصفحات 201-216)

لقد برز ثلة من المخرجين الذين استثمروا في جسد الممثل وجعلوا من لغة التخاطب البديلة لما يمتلكه من قدرات خارقة على صياغة ما يكتنزه العالم الباطني من أهات وألام وأمال وأفكار، فانبثقت عدة تجارب على شكل معامل تتخذ من الجسد وسيلة للإفصاح والتعبير والتخاطب صار يحتذى بها في المسرح الحديث والمعاصر.

1.3. آرتو ولغة الجسد

من بين التجارب التي شهدتها المسرح الحديث على مستوى العرض تجربة الفرنسي الشهير أنطونين آرتو الذي عاد بالمسرح إلى بداياته الأولى من أجل توظيف بعض الطقوس التي كانت تميز مختلف الظواهر المسرحية آنذاك، حيث حاول آرتو البحث عن اللغة الجسدية المسرحية السمعية والبصرية التي تعتمد على الصمت والصرخة والإثارة ليكون باستطاعة هذه اللغة أن تحول الكلمات إلى نوع من التعاويذ السحرية عن طريق الذبذبات الصوتية والإيقاعات الموسيقية والتوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد. (الكشاف، 2002)

والمراد هنا عند "آرتو" الوصول بالممثل إلى الذروة من حيث انفعاله الصوتي والجسدي، وبذلك يتحول العرض إلى كومة من الشفرات، وبالتالي التواصل مع الجمهور بواسطة تأثيرات صوتية وجسدية بدلا من الحوار والكلام.

كما يعتبر آرتو الحضور الجسماني للممثل المادة الأولى لإبداع تلك الاحتفالية التي يشعر من خلالها الممثل بتلك العلاقة الحميمة التي تربطه بالمتفرج. وقصد الوصول إلى تلك العلاقة وضع آرتو مجموعة من القواعد التي ألزم الممثل على ضرورة تطبيقها والمتعلقة بحركات وطريقة تنفسه واستخدامه لطبقات صوته المختلفة.

رفض آرتو كل الأنماط الجسدية المرتبطة بالحياة اليومية للممثل، داعيا إلى ابتكار حركات خاصة ذات تأثير، لذلك فهو يطالب الممثل أن يكون متمتعا بلياقة بدنية عالية تستطيع أن تمنح الجسد طواعية قصد الاستجابة لمختلف الحركات، بالإضافة إلى اهتمامه بنبرات صوته التي ستخضع هي الأخرى إلى تقنية خاصة ذات دلالة ميتافيزيقية.

لقد حاول آرتو إعطاء جسد الممثل الحرية المطلقة في التعبير دون مراقبة للعقل لذلك فقد اعتمد على "فكرة الشيء وبديله الذي يجمع بينهما القرين، والقرين هو صورة أيونية للأصل (الممثل). (اليوسف، 1994)

2.3. بروك ولغة الجسد

على غرار تجربة المخرج الفرنسي آرتو، حاول بيتر بروك إكساب صوت الممثل قيمة انفعالية واستهدف تشكيل قوالب صوتية لها نفس صفات الفعل الجسدي للممثل، ومن أهم تجاربه التي قام بها توظيف إمكانيات وقدرات الممثل من حيث الصوت والحركة، و طالب بروك بالتآخي بين الحركة والصوت لتحقيق الانفعال المحدد، وطلب من ممثليه أن يجيدوا التعبير الحركي والصوتي، وبالتالي بناء لغته عن طريق الأصوات والإيماءات. (Kumis، 1987)

4. أهمية الحركة في العرض المسرحي

كانت الحركة وسيلة الإنسان البدائي تعبيراً لما في أعماقه، وكان يرقص بدافع الفرح ويتحدث مع آلهته بالرقص، ويصلي لهم ويشكرهم به أيضاً. (الكشاف، 2002، صفحة 28)

إن للحركة والإيماءة دور كبير في التعبير عن انفعالات وخلجات النفس في مجال المسرح، لذا نجد معظم مخرجي المسرح الحديث خاصة المسرح التجريبي قد أولوا أهمية كبيرة لجسد الممثل، فعندما أراد "مايرهولد" أن يبحث عن ممثل المستقبل ابتكر منهجه الجديد المعروف بـ البيوميكانيك، وبدأ يبلور منهجه في جسد الممثل، وهو لا يزال يؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي، حيث يعتمد على فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانيته الإبداعية.

وعرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة ودور الجسد، وتعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في التنظير للمسرح والابتعاد به عن سيطرة النص والكلام. (الياس، 1997)

ومن بين المهتمين بالحركة نجد "جوردن كريج" الذي يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة، والرقص والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية، وتكشف عن الفكر من خلال إيقاع الحركة وهذا ما يسعى له مسرح "كريج" الذي تأثر بحضارة المسارح الشرقية. (المنيعة، 2010)

كما ظهرت اتجاهات تنادي بالعودة بالمسرح إلى أصوله الطقسية الأولى إذ كانت الحركة والجسد ذات طابع قدسي، وأهم من دعا إلى ذلك الفرنسي "أنطونين آرطو" والبولوني "جيرزي جروتوفسكي"، كما ظهرت محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماء وأداء المهرجين في السرك. (الياس، 1997، صفحة 170)

5. البانتوميم

يعد البانتوميم في حد ذاته فعل جسدي يعبر به عن فكرة ما، كما يعرف انفعالات داخلية بواسطة حركات خارجية، كما يمكنه اختصار عدة أفكار في إيماءة واحدة، واعتماده على لغة الصمت التي تجذب انتباه المشاهد، إذ يقول "دوارد جوردن كريج": "كل دراما عظيمة تتحرك في صمت ... ولا يمكن لكلام أن يأخذ مكان الفعل". (رولف، 2001)

وبهذا نجد أن أساليب التعبير والأداء والأشكال الحركية غالبا ما تجمع بين الأداء الصامت وحركة الجسم البشري، ورغم كل ما يحدثه من ضجة وصخب أثناء المهرجانات المخصصة لذلك، شكلا أو قالبا مسرحيا متفقا عليه. (محمود، 2006)

6. دراسة تحليلية للعرض المسرحي "افتراض ما حدث فعلا"

1.6. البطاقة التقنية:

. عنوان المسرحية: افتراض ما حدث فعلا

. المؤلف: عبد النبي الزيدي

. المخرج: لطفي بن سبع

. مكان العرض: المسرح الجهوي، أم البواقي، الجزائر

. تاريخ الإنتاج: 2012

2.6. ملخص المسرحية

نص مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" من تأليف الكاتب العراقي "عبد النبي الزبيدي" عام 2002، وهو ضمن مناخ أسماه في وقته بـ (تعرية الديكتاتورية) والديكتاتورية هنا بمفهومها الأشمل ولا تعني مكانا محددا بل ذهبت إلى ما هو أنساني، إذ يقول الكاتب، من هنا فإن النص يحاول أن يقرأ واقع الشعوب المستلبة التي تحكمها الديكتاتورية والعسكرتاريا مفترضا أن ما فعلته السلطات القامعة هو جنون حقيقي، وقد ذهب النص ليضع الحدث في مصحة مجانين تجمع العديد من الساسة الذين يعتقدون أن الحياة وجدت أصلا من أجل الحرب وقتل الآخر، وسواها من هذه المفردات، وراحت تدمر الواقع الاقتصادي لهذه البلدان من خلال الترسانة العسكرية الضخمة، وبالمقابل تجويع الشعب واستلابه وجعله حطبا لتلك الحروب العنيفة.

في نص "افتراض ما حدث فعلا" يتداخل الواقع مع الافتراض ويتحول إلى شيء ملموس عاشته الكثير من الشعوب في هذه الأرض، فأغلب الحروب مثلا بدأت بأسباب تافهة ومضحكة ولكن نتائجها كارثية ومدمرة لكل شيء، ومن هذا نجد النص يتخذ من السخرية ملاذا له في بث أفكاره، أي السخرية من الساسة، وآرائهم وقراراتهم المثيرة للضحك وهي هنا محاولة لتعرية وكشف ما يحدث في أروقة قصور الديكتاتوريات التي هي أشبه بمصحة مجانين كما يشير النص. (الزبيدي، 2018)

3.6. الحركة والإيماءة وأثرها في إنتاج الخطاب المرئي

تعتبر الإيماءة الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة، يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا الغنى والتنوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى. (العماري، 2006)

من خلال العرض يتبين أن المخرج أشتغل كثيرا على الريتم السريع وخفة الحركة لدى الممثل حتى لا يعطي الفرصة للجمهور للانقطاع عن العرض أو الشرود أو تشتيت الانتباه، فهو يستهدف المشاهد ويسعى منذ الوهلة الأولى أن يجعله يرى ويتابع صورا مشهدية حية ضمن

عرضه المسرحي بكل اهتمام إلى غاية النهاية، وأهم وسيلة في ذلك الريم، وهذا ما يوحي بأن المخرج اشتغل كثيرا على جسد الممثل أثناء التدريبات من أجل خلق مرونة جسدية وجعل الجسد مطوعا في إرسال خطابات مرئية إلى المتلقي، ويقول المخرج بهذا الصدد لهذا يطغى دائما على مسرحياتي التحرك السريع للممثلين وهذا ما عملنا عليه كثيرا وبجدية. (سبع، 2018)

تتجلى منذ الوهلة الأولى أن العرض اعتمد الحركة أو لغة الجسد التي طغت على الحوار، حيث أبدى الممثلون طيلة العرض مرونة جسدية كبيرة كأنهم آلات تتحرك فوق الخشبة، فالتعبير الجسماني ولغة الجسد والإيماءات كانت أحيانا تعبر بصورة أشد بلاغة من الحوار خصوصا لما يتعلق الأمر بالحالة النفسية كالقلق والغضب وإظهار حالات الجنون التي تستدعي حركات عشوائية وحالة من اللاوعي، ومع ذلك نجد الجسد كله يتحرك تحت تأثير الحالة النفسية ويصبح هو المترجم لمكبوتات كل شخصية من خلال الأيدي والأرجل والأنامل وتعبير الوجه.

تبدو الشخصيات طيلة العرض في حركة مستمرة حركة الجسم ككل في دوامة متواصلة من النشاط والحيوية، خفة التنقل، ومرونة الجسم، وتلقائية الحركة والإيماءة كلها مؤشرات ودلالات رمزية توحى بجنون الشخصيات وما تعيشه من هواجس نفسية مقلقة، كما تعكس المكبوتات المخزونة في لاوعي الشخصيات وعدم استقرارها، وهذا ما تترجمه بشكل جلي حركة المارشال عند قول المستشار: "ولكن هناك مشكلة" فيصاب المارشال بهستيريا من الحركات العشوائية كأنه لا يعي ما يفعل فيقوم بحركات تعبر عن ثورة داخلية تكاد تنفجر، فتقبض عروق وجهه ويتلوى جسمه، ثم يبدأ بالسير بطريقة آلية كأنه جندي عند قوله: "مشكلة صدر قرار دولي لمنع نصب الجنود المجهولين ؟ "

وقد كانت الشخصيات الثانوية تتفاعل مع المارشال عن طريق الحركة والإيماءة فحين يقول: "تقدموا أيها الجنود إلى أهدافكم ... هيا اضربوهم بقوة" تتجاوب الشخصية بحركة الجسم والرأس وتعبير وجهها كلها حيرة ودهشة إلى أين يتقدموا ومن يضربوا بقوة ؟ ويخيم عليه الذهول ويدخلهم في حركة دورانية كأنهم تائهين فوق الخشبة ويبحثون عن الهدف ملوئين رؤوسهم يمنة وشمالا، وعند تساؤلاه عما يريده المستشار في قوله: ما وراءك أيها المستشار؟ انقلاب عسكري، هجوم مسلح، اقتحام جماهيري غاضب؟ كانت الشخصيات تومئ بالنفي بحركة من رأسها كأنها هي من تحمل النبأ وليس المستشار.

4.6. الكوريفاريا وصناعة الخطاب المرئي

اعتمد المخرج لوحات من الكوريغرافيا خصوصا في بداية العرض أين تبدأ الشخصيات في عملية التحرك والتدريج على الأرض والقيام ببعض الحركات الرياضية مرسلة بصور مشهدية وخطابات مرئية إلى المتلقي، فتراها تنبطح تارة على بطنها ثم تقوس ظهرها مرتكزة على الأرجل والأيدي مشكلة رسائل ذات دلالة ورمزية تسعى إلى تأثيث خشبة في ظل المساحات الفارغة، وانعدام الديكور، مما أدى بالمخرج إلى توظيف جسد الممثل في تشكيل الفضاء المسرحي من خلال أجسام الممثلين وقطع القماش، فبعد المشهد الأول وخلود الشخصيات للنوم يبدأ الظلام في الانقشاع تدريجيا كأنه بزوغ الصبح ولما يبدأ الضوء يلفح أوجه الشخصيات تبدأ في عملية التقلب والتدريج على الأرض، فتارة تستعمل القماش كغطاء وتارة تستعمله كفرش، ثم تقوم برقصات صامتة وتدور حول نفسها متلعبة بقطع القماش كأنها تعيش حلما إلى أن تبرز شخصية المستشار وتبدأ في المناداة على الماريشال: "سيدي الماريشال ... سيدي الماريشال ...". هنا تستيق باقي الشخصيات وتبدأ أحداث المسرحية في التصاعد، تبدو الشخصيات عند استفاقتها حائرة مدهوشة يشوبها جو من الغموض كأنها لا تعرف في أي عالم هي وكأن المخرج يريد أن يفجر فيها كل ما يحمل الجنون من صفات. (حنيش، 2012)

5.6. تقنية القماش ودلالة الخطاب المرئي

ما يشد انتباهنا طيلة مدة العرض توظيف المخرج لتقنية القماش في تشكيل صورا مشهدية تترجم خطابات مرئية وترسل بها إلى المتلقي، وكلما انتقل القماش من شكل لآخر كلما تغيرت الدلالة وأعطى لنا رمزية عن الفكرة المراد تجسيدها على الخشبة، لذا نجده في كل مرة ينتج فكرة تؤسس لديكور وبيئة معينة، وكان المخرج أثناء التدريبات يحفز الممثلين على إنتاج أفكار باستعمال قطع القماش، فكان الممثلون في كل مرة يبدون تحكمهم في قطع القماش تلك، ويشكلون بها من حين لآخر ديكورا وإكسسوارات تساهم في البناء الدرامي للعرض المسرحي، على غرار تشكيل الكراسي، والخيمة، والطاولة وإكسسوارات تعبر عن الحالة النفسية والاجتماعية لشخصيات المسرحية. (السادات، 2018)

ويقول المخرج في هذا الصدد تبادر إلى ذهني إشكالية الماريشال الذي ليس من المعقول أن يبقى طيلة العرض واقفا، وإذ لابد له أن يتحرك ويجلس وينام، مما جعلني أفكر مليا في خلق آليات وأجواء تملأ الفضاء كجو المكتب والكرسي والسرير وغرفة والنوم وقاعة الاجتماعات وساحة القتال... فطلبت من كل ممثل جلب قطعة قماش من بيته، ولم أكن أدري بعد لماذا

طلبت منهم ذلك، ثم طلبت منهم اللعب بالقماش والتحرك بغية استثماره في أشكال دلالية، ثم بدأنا في عملية تشكيل وإبداع الأشكال من خلال عدة محاولات وبشكل جماعي، وشياً فشيأ بدأت تتجسد الأشكال، حيث كنا نقوم بتشكيل شكل معين ونطلق عليه القماش حتى يبدو في صورته النهائية كأنه صورة حقيقية، فشكلنا نصب تذكاري وكروسي الماريشال وطاولة وسرير وخيمة وجمل، ... فاندمج الممثلون في العمل وصاروا يبدعون ويشكلون أشكالاً تتماشى والعرض المسرحي، وكانوا يلتحقون بالخشبة قبل التدريبات ويبحثون في الأشكال، وكنت أحثهم على ذلك، فمشهد السرير مثلاً كان من تشكيل الممثلين أنفسهم، وتجدر الإشارة أن كل هذه الأشكال لم تكن مجسمة من قبل، وإنما جاءت في سياق الأحداث، فعندما نصل إلى لوحة الصحراء مثلاً أبحث عن أشكال تعطي دلالة وإحياء للبيئة، فعملنا على تشكيل الجمل من خلال أجسام الممثلين والقماش، ففي كل لوحة كنا نفكر في الشكل الذي يوحي لها ويدل عليها ونعمل على تشكيله من أجل تدعيم الفكرة، وهذا الأسلوب الذي اعتمدته المخرج (استثمار الأقمشة) يقول كان له دور كبير جداً في صياغة الأثاث فوق الخشبة. (الجزائر، 2018) ومن أهم الخطابات المرئية التي أنتجها العرض من خلال تقنية القماش نجد:

6.6. الديكور: استعمل المخرج الشخصيات والقماش لتجهيز الخشبة، وتشكيل بعض قطع الديكور المتمثل في المنبر، حيث لجأ المخرج إلى استغلال جسد الممثل لتشكيل المنبر، وقد جعل ثلاثة شخصيات تجثو على ركبتيها وتحني ظهورها واحدة بعد الأخرى على شكل أدراج ليصعد فوقها الماريشال، وجعل شخصيتين في الخلف، واحدة على اليمين وأخرى على اليسار، وتكون وضعية الشخصيتين جنباً إلى جنب عند الشخصية التي تشكل الدرجة الأخيرة، وتقوم شخصية أخرى باعتلاء هاتين الشخصيتين أي تصعد برجليها على أيدي الشخصيتين مشكلة بذلك شكل مثلث، فيركز عليها الماريشال عند صعود الأدراج ليلقي خطابه. (حنيش، 2012)

7.6. الأكسسوار: استعمل المخرج بعض الإكسسوارات على غرار العمام، حيث يلتحف الممثلون بقطع القماش، ثم استعماله كغطاء، وكعلم، وعند مناداة المستشار على الماريشال يصيح هذا الأخير: "تقدموا أيها الجنود، هيا اضربوهم بقوة ...". يمسك الماريشال بقطعة قماش، يشكل منها رشاشة يصوبها نحو الشخصيات، ويطلق النار فتتساقط الشخصيات الواحدة تلو الأخرى كأنها جثث هامة، ثم تنهض وتعود إلى مباشرة دورها في المسرحية وتجسد باقي الأفكار.

8.6. الجثة: هناك تمثيلية وعبثية في العرض وانتقال من موقف إلى آخر وتجسيد لمشاهد مختلفة، ويتجلى ذلك في قول الماريشال: "إنما نقوم بدفنه يصبح ميتا " فيتناول قطعة قماش ويجسد من خلالها جثة ميت ويشغل في تسويتها كأنه يعد لدفنها.

9.6. الخيمة: تقف شخصيتان متقابلتان الأولى على اليمين والأخرى على اليسار، وتمتد كل واحدة منها طرفي القماش على طوله يمنة ويسارا مشكلة منه جداري الخيمة، كما تشد كل واحدة منها الطرف الأمامي للقماش صانعة منه سقف الخيمة، في حين تقف شخصيتين في الوراة الواحدة تشكل الجدار الثالث الذي هو خلفية الخيمة والثانية تجذب طرف القماش من الأعلى على شكل قبة أو مثلث لتعطيه شكل الخيمة. (حنيش، 2012)

إن تقنية القماش التي تتحول أثناء العرض من ديكور إلى آخر كانت فكرة المخرج بعد أن تم التدريب عليها بإحكام، وكان المخرج في كل مرة يحثنا على الإبداع وابتكار أشياء من قطع القماش تلك، وكنا نحن الممثلين معه في المبادرة والإبداع وتجسيد الأفكار، فكنا في كل مرة نبدي تحكما في القماش من خلال اللعب به وتحويله إلى مواد من الديكور كالكرسي والطاولة والخيمة ... الخ . وكان الكل يساهم في بناء العمل الدرامي، إذ لم يكن هناك ممثل دون عمل أو وظيفة أو دور على الخشبة، فكان المخرج يقترح الأفكار والممثلين يشاركون فيها ويعملون على تجسيدها فوق الخشبة، كما أن هناك أفكار ابتكرها الممثلون من محض إبداعهم. (السادات، 2018)

10.6. السرير: شارك في تجسيده كل من الممثلين نوادي أنور السادات، وخطاب، منصف، رمزي، عاشور، عنتر، وليد، حيث تبدأ شخصيتي أنور السادات وخطاب في السير إلى الأمام جنبا إلى جنب إلى غاية بلوغ نقطة معينة، النقطة التي تم تحديدها قبل بداية العرض، تفترق الشخصيتين وتمتد كلا منها بظهرها للأخرى، ثم تجلس كل منهما على ركبتيها مطأطأة الرأس والظهر بينما حافتي القدم ملتصقتان ببعضهما البعض، ويحرص الممثلين هنا على أن يكونا على نفس المستوى من العلو حتى لا يختل الديكور، ثم يقومان بمد القماش المتدلي على ظهريهما حتى يبدو للمشاهد على شكل وسادة، ثم تأتي الخطوة الثانية المتمثلة في صناعة السرير الذي ينام عليه الماريشال، حيث تعمل على تجسيده شخصية رمزي ومنصف وعاشور، ولابد أن تتوفر فيهم قامة الطول حتى يتسنى لهم وضع السرير في حجمه وقياسه المناسب، وبذلك تكون وضعيتهم وراء الشخصيتين المشكلتين للوسادة، فيستلقي كل منهما على ظهره بشكل

مستقيم، ووضع عكسي أي الأرجل مقابل الرأس، فيلصق منصف رجله بشخصية أنور السادات، بينما يرمي عاشور برأسه عند منصف، وذلك بغرض مد القماش من كل الجوانب فيبدو على شكل سرير، ثم تلتحق شخصية وليد وعنتر من أجل تشكيل خلفية السرير، فيجثو وليد على ركبتيه، إذ تكون ركبته اليسرى ملتصقة بالجانب الأيمن لنوادي حتى تمكنه من الحفاظ على توازنه، بينما يقف عنتر عند رأسه ويضع القماش على شكل مثلث، ويكون بذلك السرير قد صيغ على شكله النهائي.

11.6. الطاولة: يتم وضع أزار على الجهة الداخلية للقماش لتكون كمعلم يحدد صياغة الشكل الفني للطاولة، وتكون المسافة الفاصلة بين زر وآخر حوالي متر طولاً و80 سم عرضاً لتكون بذلك على شكل مستطيل، فعند بداية التشكيل تكون وضعية الممثلين بتربيع الأرجل والأظھر تكون مقابلة لبعضها البعض، وتقوم كل شخصية بمسك الأزرار من جهتها ومد القماش ليتم بذلك تشكيل الشكل النهائي للطاولة.

12.6. الكرسي: تكون وضعية الممثلين أثناء تشكيل ديكور الكرسي على شكل مثلث، حيث يجثو عنتر على ركبتيه ويحني ظهره ليجلس عليه الماريشال، بينما يقف وليد عند رأسه ويدعمه كي لا يفقد توازنه ويطلق عليه القماش الذي يبدو على شكل مثلث ويطلق ذراعيه ليشكل مسندي الكرسي، وفي ذلك جهد ولياقة كبيرين.

13.6. الجدار: تختار الشخصية الزاوية التي من خلالها يتم تشكيل الجدار ويستحسن أن تكون الشخصية نحيفة وطويلة القامة، تنتصب الشخصية في نقطة معينة كالعمود ثم تطلق ذراعيها يميناً ويساراً بشكل مستقيم ومتوازي، وتمد القماش مشكلة من جدار.

14.6. الجمل: تعمل الشخصيات من خلال استغلال قطع القماش والجسد على تشكيل حسان يركب فوقه الماريشال، وباقي الشخصيات تترجم حوارات الماريشال عن طريق الإيماءة والحركة وفي ذلك رمز ودلالة عن اختفاء الرفاة والبحث عنها متلمسة الأرض بكفيها وهي عملية توحى بالبحث الدقيق، وعند قول المستشار: "لكننا بحثنا في كل مكان لم نجد ولا رفاة، ولم نجد عظما صغيراً"، ويبدأ في البكاء تحسراً على عدم وجود رفاة، وباقي الشخصيات تواصل بحثها مشكلة بذلك فرق بحث جاثية على ركبتيها مغطية رأسها بقماش، وعند قول المستشار: "لم نجد نخاعاً شوكياً واحداً، تستقيم باقي الشخصيات وتنزع القماش عن رأسها وتكشف وجهها وتضرب كفيها

بعضها ببعض وتقول بصوت واحد: "بح" أي لا يوجد أي نخاع مؤكدة بذلك نبأ المستشار، ثم تعود وتتغنى بالقماش وتنبطح أرضا كأنها تغوص في نوم عميق. (السادات، 2018) **خاتمة:**

من خلال هذه الدراسة تتجلى لنا الأهمية البالغة للخطاب المرئي في أرقى تمثلاته على خشبة التي تجعل منه صورا حية يتفاعل معها المتلقي من خلال ما تنتجه لغة الجسد ودورها الكبير في التعبير عن خلجات النفس والعواطف الإنسانية، فقد كانت إحدى أشكال التعبير الإنساني المحمّلة بالرمز والدلالة والإيحاء، مما جعلها تتبوأ مكانة مرموقة في عالم الفن وبالأخص فن المسرح، حيث لجأ العديد من المسرحيين إلى توظيف لغة الجسد في العرض المسرحي تحت ما يسمى بالنزعة التجريبية في المسرح بعد أن هيمنت الحركة على العرض المسرحي، وتوارى دور النص والكلمة، رغبة في إضفاء جو من الفرجة والمتعة والدهشة على العرض، وخلق نوع من الجمالية من خلال التمرد على القواعد الأرسطية، واختراق قدسية النص، وإحلال مكانها تقنيات تعتمد على جسد الممثل في إظهار جزئيات حركية يمكن التحكم فيها والسيطرة عليها لإظهار صور لفظية مكثفة كوسائل إيحائية لها دلالتها وتأثيرها على المتلقي، وهذا ما عكف عليه المخرج لطفي بن سبع في عرضه المسرحي "افتراض ما حدث فعلا" والذي لا يخلو من تقنيات تحوي خطابات مرئية في ظل طغيان الحركة والإيماءة على الكلمة.

قائمة المراجع:

1. Kumis, J. (1987). the teatre of Grotwfsk. London , : London Bengnim books Inc.
2. الجزائر، ح.م. (2018) 19 جوان. العرض المسرحي افتراض ما حدث فعلا. باتنة، الجزائر .
3. الزيدي، ح.م. (2018) 17 جوان ن. ب. حنيش Intervieweur ,
4. السادات، ح.م. (2018) 24 مارس ب. حنيش Intervieweur، عين البيضاء، أم البواقي، الجزائر .
5. العماري، م. ا. (2006). مدخل لقراءة الفرجة المسرحية. 1ط. الرباط، المغرب، المغرب: دار الامان.
6. الكشاف، م. (2002). اللغة الجسدية للممثل. القاهرة، مصر :أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح.
7. المنيعي، ح. (2010). لجسد في المسرح. مطبعة الطويرس للطباعة والنشر.
8. الياس، ح. ق. (1997). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ط1 لبنان ، لبنان : مكتبة لبنان ناشرون.

9. اليوسف، أ. (1994). الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية. éd. ط1. (1دار مشرق مغرب.
10. باربا، أ. (1987). طاقة الممثل). أ. الفنون & Éd., م. الجميل (Trad.), القاهرة، مصر :وحدة الإصدارات.
11. بيز، آ. و. (2008). المرجع الأكيد في لغة الجسد. éd. ط. (1الرياض، المملكة العربية السعودية : مكتبة جرير.
12. حلومة، ب. (2003). تعليمية تعلمية العربية :درس مرقون بالمعهد العالي للتربية والتكوين المستمر . تونس ،تونس .
13. الفكاهي، أ. أ. & (Producteur), سبع، ل. ب. (2012). (Réalisateur). عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط [Film] DVD الجزائر .
14. رولف، ب. (2001). كتابات في فن التمثيل الصامت) .س. صلاح (Trad.), مصر، مصر : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
15. زيان، ح. أ. (2001). الإشارات الجسمية :دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل (éd. ط). (1ك. عربية (Éd.), مصر، مصر.
16. سبع، أ. ل. (2018). ماي (15تقنيات العرض المسرحي) .ن. ب. جنيش (Intervieweur), باتنة , الجزائر.
17. محمود، ع. أ. (2006). دراسات في أعلام الدراما الانجليزية. مصر، مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب.
18. يونس، م. م. (2007). سيكولوجية الواقعية والانفعالات. éd. ط. (1عمان :دار المسيرة.