تاريخ الارسال:2018/08/11 تاريخ القبول:2019/06/10

الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي

****

The gesture and symbolism of movement in the experimental theater

****

الباحث :نواري بن حنيش

جامعة الجلفة

nozah79@gmail.com

ملخص البحث

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 وفي جسد الممثل، وهو لا يزال يؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي، حيث يعتمد على فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانيته الإبداعية .

إن جسد الممثل يشكل نقطة الانطلاق الديناميكية لباقي عناصر العرض، مما يمنح الجسد الأولوية في البث الدلالي وممكنات الصياغة الجمالية والتحول الدلالي، فضلا عما يبثه من ارسالات معبرة تستهدف إيصال مكبوتاته السيكولوجية ومعاناته الإنسانية، لذلك جاءت لغة الإيماءة والحركة والإشارة من أجل التعبير عن حالات نفسية من مشاعر وأحاسيس كالفرح والحزن، فمن خلال الإشارة يمكن تمرير الرسالة، لتكون بذلك الإشارة والإيماءة دلالة على الحالة النفسية والاجتماعية للفرد، وبذلك تعتبر تعبيرا فنيا يلجأ إليه الفنان المؤدي الذي أصبح يعتمد بدرجة كبيرة على لغة الجسد في المسرح التجريبي.

الكلمات المفتاحية : كتابة شعر رمز حركة دلالة إيماءة إبداع مسرح

Abstract The movement and gesture and a large role in the expression of emotions and breaths in the field of theater, so we find most of the directors of modern theater, especially the experimental theater has been of great importance to the body of the actor, when he wanted "meyerhold" to look for a representative of the future invented his new method known as biomechanics, Crystallizes his method and the body of the actor, and it still affects today in the world stage, where he relies on the physics of the body in his theory about the body and its creative potential.

The body of the actor represents the dynamic starting point for the rest of the elements of the presentation, giving the body priority in the semantic transmission and the possibilities of aesthetic formulation and semantic transformation, as well as the transmission of express messages aimed at the delivery of psychological distress and human suffering, so came the language of gesture and movement and reference to express psychological cases of Feelings such as joy and sadness, through the signal can be passed the message, so that the signal and gesture is an indication of the psychological and social status of the individual, and thus is a technical expression resorted to the artist performer, which has become highly dependent on body language in the Experimental Theater.

Key words Writing Poetry Symbol Movement Indication gesture Creativity Theater

الدراسة

في البداية لم يكن الإنسان البدائي يملك لغة التخاطب، وإنما كانت لغته الإيماءة والإشارة والحركة، وذلك من أجل التعبير عن أحاسيسه ومشاعره من فرح وحزن وألم، فكانت الرقصات مثلا بشتى أنواعها تعبر عن الفرح والسرور والابتهاج، فمن خلال الإشارة يمكن تمرير الرسالة والمعنى والغاية للآخر، لتكون بذلك الإشارة والإيماءة دلالة على الحالة النفسية والاجتماعية للفرد، كونها تعبيرا فنيا يلجأ إليه الفنان المؤدي الذي أصبح يعتمد بدرجة كبيرة على لغة الجسد خاصة في المسرح التجريبي، فقد خاض العديد من المسرحيين غمار هذه التجربة لما لها من تقنيات وجماليات لا يمكن للكلمة أن تحل محلها، وقد استطاع الممثل أن يحقق خطابه البصري من خلال الحركة الجسد وتعابير الوجه، خاصة في القرن العشرين الذي تميز بالعديد من التجارب الفنية الحديثة.

لقد عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة على حساب الكلمة، لتتراجع بذلك قيمة النص أمام لغة الجسد التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية وتجسيدها على الركح المسرحي، فجاءت الحركة موحية محملة بالرمزية والدلالات التي من شأنها إيصال الفكرة للمشاهد في شكل أبلغ وأدق من الكلمة من جهة وإمتاع المشاهد لما تحمله من خفة وحيوية ونشاط على الخشبة، لينكب جل مخرجي القرن العشرين على اللغة الجسدية والتعابير الجسمانية والإيماءات، ومن بين هؤلاء المهتمين بالحركة نجد "جوردون كريج" الذي يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية، وتكشفق عن الفكر من خلال إيقاع الحركة، وهذا ما أدى بالعديد من المخرجين المسرحيين العودة بالمسرح إلى أصوله الطقوسية الأولى أين كانت الحركة والجسد ذات طابع قدسي، ومن أهم من دعا إلى ذلك الفرنسي " أنطونين آرتو " والبولوني " جيرزي جروتوفسكي "، لتظهر بذلك عدة محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماءة وأداء المهرجين في السيرك.

إن الأهمية البالغة التي حضي بها جسد الممثل في المسرح الحديث كونه الحامل الفعلي للحمولة الفكرية والعامل على إظهار دلالات النص وما يكتنز عليه العالم الباطني جعلنا رهن إشكالية بحثنا هذا المتمثلة في أهمية الحركة ولغة الجسد في ترجمة الرموز والدلالات على الركح المسرحي، والى أي مدى يمكن اعتماد التعابير الجسدية في إضفاء المتعة والحركية والجمالية على العرض المسرحي؟

ولأجل تفكيك هذه العناصر المحورية والإجابة عن الإشكالية الخاصة بموضوع بحثنا هذا اعتمدنا مقاربة منهجية جمعت بين آليات التصنيف والتحليل والوصف لأجل الإحاطة بالموضوع.

البحث عن أسلوب فني جديد

تميز القرن العشرين أكثر من أي وقت مضى بظهور العديد من الحركات الفنية التجريبية التي لم تقتصر على نوع معين من أنواع الإبداع الفني، وإنما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق، ورغم الاختلافات الظاهرية التي تميز تلك الحركات ببعضها البعض سواء في شكلها الفني أو في التقنين الفكري والنظري الذي واكب كل منها، فإنها تتوحد جميعا في رفض الأساليب الفنية الموروثة، وفي محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه، والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره، تلك التجربة التي تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل أيضا تكنولوجيته، والبحث عن أسلوب فني جديد معبر عن روح العصر ليس بالشيء السهل، إذ أن إدراك أي عصر لذاته ووعيه بتفرد تجربته يتحقق عادة ببطء وبصورة غير

مباشرة، وغالبا ما يأتي الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجربة، مما أدى إلى تضافر عدة عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية، وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان، وبالتالي أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل أن تتبلور رؤية العصر لنفسه، ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات الفنية القديمة، وأخذت أشكالا متباينة، وهذا ما أدى إلى بروز المسرح التجريبي.[1]

ماهية التجريب

إذا تساءلنا عن ماهية التجريب في المسرح، فإننا نواجه صعوبات جمة في تحديدها بدقة، نظرا لاختلاف الآراء، فكل يدلو بدلوه، محاولا تقديم ما يراه جامعا بتلابيبه، فهناك من يرى فيه موضة المسرح في العصر الحديث، ويرى البعض الآخر أنه مدرسة جديدة، ولكن هل حقا التجريب في المسرح جديد ؟ وهل التجريب مدرسة جديدة ؟ أسئلة تفرض نفسها وقد سبق وأن طرحها " فاروق أوهان " وحاول الإجابة عنها قائلا : " إذا اعتبرنا ذلك صحيحا، فإننا نغالط أنفسنا ، فمنذ ابتدأ المسرح بشكل منظم حمل في جوهره هدف التجريب، فمن اسخلوس ومعاصريه مرورا ب وليام شكسبير، ثم قسطنطين ستانسلافسكي، وبرتولد بريخت ومن تلاهم لم يتوقف عنصر التجريب في المسرح يوما ما وإلا لمات المسرح، ولم تر له شاهدا على وفاته " [2]

يقول " عصام عبد العزيز " : " بأن الرقص البدائي كان أول من يخطو خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ أنه عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان يحاكي أفعالا، وكان أيضا يجرب السيطرة على الكون كله وقد نجح في جعل العالم مسرحا لدراما الوجود الإنساني ".[3]

حول مصطلح التجريب

لا يكاد يتفق اثنان على تعريف محدد للتجريب في المسرح، بحيث يكون تعريفا جامعا مانعا يجمع في تضاعيفه خصائص وسمات الظاهرة التي يرصدها ويحتويها ... فلا يفرط في هذه الخصائص وتلك السمات من شيء إلا أحصاه وعنى به فضلا عن أن التعريف ينبغي أن يمنع اختلاط الظاهرة بغيرها مما يمكن أن يقترب منها أو يتفق معها في بعض الجوانب والسمات، ويختلف معها في البعض الآخر.[4]

تعود أصول مصطلح " التجريب " أساسا إلى الكلمة اللاتينية (EXPERIMENTUM) وتعني البروفة أو المحاولة، ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة، ولا يعني هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة، أو لم يبتكروا طرقا إبداعية متنوعة فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

أما عن التجريب كمصطلح في المسرح فيرى الدارسون أن استخدامه كمصطلح نقدي يعود إلى أواخر عام 1894، حيث وصفت جريدة (Moniteur Universet) في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لأنطوان بأنه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحا تجريبيا.[5]

ويرى الأستاذ "هناء عبد الفتاح" بأن مصطلح التجريب ظهر بداية ملتصقا بوضوح بالعلوم الإنسانية ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.[6]

وفي ضوء ما سبق يمكن القول أن التجريب هو عملية ذات شقين : الأول طبيعة منهجية تنبني على منظومة مغامرة من الأفكار والصور، والثاني طبيعة إجرائية تنبني على منظومة من التقنيات التي تستهدف استبار أسئلة الأفكار وتختبر قدرتها على الحدس بقدرتها على إنتاج أفكار جديدة وصور جديدة وأشكال جديدة.[7]

الحاجة إلى التجريب

إن العودة إلى سير المخرجين والمؤلفين العظام تثبت أن عملية التجريب لا تتم من فراغ، وإنما تجري نتيجة سلسلة متصلة من عمل العقل وإنهاك الروح، وهناك مادة ثرية خلفها لنا أمثال ستانسلافسكي وجروتوفسكي وبيتر بروك وآرتو وغيرهم تشير إلى النماذج المنهجية الصارمة التي اعتمدوها في اصطياد إحساسهم الداخلي العميق بفكرة المسرح والحياة في آن واحد، وتصوغ التقنيات والأساليب الدقيقة التي اشتغلوا عليها من أجل امتلاك التحكم في تقنيات مسرحية لا تزيح الأفكار التي ينتجها النص وإنما تجعلها في قلبه وأقصى تجلياته.

وقد تلاحقت التغيرات منذ نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين في تسارع كان يزداد باطراد كلما مضينا في زمن القرن العشرين، وإذا بهذا القرن العجيب يحفل بتمردات وثورات في المسرح، فلم يكد ستانسلافسكي ينتهي من وضع منهجه حتى ثار عليه تلاميذه وقضوا على بعض قواعده، وأتى تلاميذ هؤلاء فقضوا على بعض ما تعلموه من الأستاذ الأول، ولم يكد " ابسن " وأقرانه يوصلون كتابة النصوص إلى الحبكة المتقنة التي كانت الشكل الأخير للدراما، حتى نقضها تلاميذهم بعدة أساليب لم يكن مسرح اللامعقول إلا واحدا منها، ثم توالى الثائرون والمتمردون في العرض المسرحي وفي الكتابة الدرامية، وكل هذه التمردات كانت تشكل تجديدا وتحديثا في المسرح، وبدأ التجديد في المسرح منذ بداية القرن العشرين يصبح عالميا فلا يقتصر منهج ستانسلافسكي وتلاميذه على روسيا ولا يقتصر المنهج الملحمي على ألمانيا، ثم يشيع مذهب العبث في أركان الدنيا، ولكن هذه المدارس أو المناهج أو أية تسمية أردت إطلاقها على مجموع التمردات في القرن العشرين حافظت على أركان العرض المسرحي التقليدية هي :

ـ نص مسرحي يستند إلى أركان بناء الدراما بعد أن توضع في أشكال جديدة قد تغاير الأشكال السابقة

ـ عرض مسرحي يقوم على إبراز النص المسرحي ويستند إلى ممثل يتقن أداء الدور المسرحي في أشكال وأساليب جديدة قد تغاير الأساليب والأشكال السابقة

ـ جمهور يتلقى تجديد المسرح نصا وعرضا في كل الأشكال التي ينتهيان إليها

وكان ذلك كله يعني أن العملية المسرحية تتجدد، وأن المسرح يصبح باستمرار حديثا، وأن المسرح يتابع ما كان يجري عليه من التجدد، لكن المسرح في العقد الأخير من القرن العشرين دخل منطقة جديدة لم يعرفها من قبل في تاريخه الطويل وهي أنه دمر أركانه الثلاثة (النص ، عرض النص، ممثل الدور المسرحي)، وأقام علاقة جديدة مع ركنه الرابع وهو الجمهور، فنتج عن ذلك كله المسرح التجريبي الحديث.

فالقرن العشرون كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم، وكان الفن فيه نشيدا للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة التي تتمثل في المجتمع الاشتراكي، وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات والى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم، فشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته، فحطمت في المسرح كل قواعدها السابقة لتبني مسرحا معبرا عن يأسها، وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق.[8]

التجريب في المسرح

في أواخر القرن العشرين وتحديدا منذ منتصف ثمانيناته ظهر نوع جديد من المسرح أطلق عليه اسم "المسرح التجريبي". مع أن هذا المسرح لم يصبح النوع الأهم فقد صار الأشهر بين الاتجاهات المسرحية التي تسود هذه المرحلة، فعلى امتداد المرحلة السابق ذكرها اتخذت لفظة " تجربة " و" تجريبي " في المسرح معاني متعددة فما من إبداع تجديدي في جانب من جوانب

الكتابة الدرامية أو العرض إلا أطلقت على نفسها اسما ما، وأضافت إلى هذا الاسم صيغة التجريب. ودليل ذلك ما فعله المخرجون الروس بعد وقسطنطين ستانسلافسكي والألمان والبولنديون، وصف أيضا بأنه تجريبي، غير أن هذه التجربة أسالت الكثير من الحبر لدى الكثير من المختصين والنقاد.[9]

إن عصر هنريك ابسن، أوغست ستندبرغ، أنطون تشيخوف، وشوقي في بداياته اعتبر نفسه واقعيا في أسلوبه ومضمون مسرحياته على حد سواء، إلا أننا وبعد مرور الزمن، نرى من الممكن اعتبار الممثلون في أعمالهم على الخشبة مجرد تقليد آخر، ومع ذلك فان كانت الحركة الواقعية قصيرة العمر ودام عمرها القصير ثلاثين عاما امتدت مابين أول مسرحية واقعية اجتماعية لابسن " أعمدة المجتمع " عام 1877، وربما حتى مسرحية شو " مأزق الطبيب " عام 1906 التي تميزت بتأثيرها الشديد، فقد اعترف أرثر ميللر بأنه مدين لابسن مثلما كان موقف تينيسي وليامز تجاه تشيخوف بعد خمسين عاما، علما بأن تعديلات هامة كانت قد أدخلت على أسلوب مسرحياتهما نتيجة ضغوط مختلفة، ومع ذلك يمكن تحديد واقعية متميزة سيطرت على مسارح آخر القرن التاسع عشر وسط جدل نوع خاص يؤهلها لتكون بداية الدراما الحديثة .

تزامنت هذه البداية مع الثورة العلمية التي قوضت ما كان سائدا من تفاؤل في بداية القرن. تتمثل هذه الأعمال التي تعكس هذه الثورة في نظرة أوغست كونت العلمية المبكرة للمجتمع ونظرية شارلز داروين البيولوجيا عن الاصطفاء الطبيعي " أصل الأنواع 1859 " وكتاب المؤرخ الأدبي ايبوليت تين " تاريخ الأدب الانجليزي " 1804، والفيزيولوجي كلود برنار من خلال " مقدمة لدراسة الطب التجريبي " 1865، إضافة لأفكار كارل ماركس عن الاقتصاد والإنسان المادي " رأس المال 1867 "، وقد تمثلت الحركة الأدبية الموازية لهذا التوجه في فرنسا بأعمال الروائيين الطبيعيين من أمثال أونوريه دي بلزاك، جوستاف فولبير، اميل زولا، مما أدى إلى تشجيع ظهور نوع جديد من المسرحيات وبالتالي نوع جديد من العرض المناسب لها.[10]

أهمية الجسد والحركة في العرض المسرحي

كانت الحركة وسيلة الإنسان البدائي تعبيرا لما في أعماقه، وكان يرقص بدافع الفرح ويتحدث مع آلهته بالرقص، ويصلي لهم ويشكرهم به أيضا.[11] وأولى علم الجمال الجسد اهتمام بالغا، حيث رأى فيه أساسا مرجعيا يمدنا بقوانين الإدراك الجمالي للغة الجسدية خاصة في اهتمامه بمسألة الشكل والمضمون. علما أن البناء الشكلي هو من يحدد المضمون وهذا الأخير بدوره يحدد لنا الشكل، حتى علم النفس هو الآخر تناول تحليل الإنسان وسلوكياته للتسهيل على الجمهور معرفة الشخصية، كما أن علم الاجتماع له دراسته في هذا الشأن " علم دراسة الإنسان " (الأنثربولوجيا) الذي يبحث في الأصول الفطرية لحركة الجسد الإنساني المشتركة بين الثقافات المختلفة ، وكذا علم الدلالة الذي ينصب اهتمامه في إنتاج الدلالة بجسد الممثل على الركح، واعتبارا من القرن الثامن عشر تم التأكيد على أن تكون الحركة طبيعية وغير مصطنعة موحية بالحقيقة، وجاء ستانسلافسكي في بداية القرن العشرين ليطالب الممثل بمحاكاة الحركة في الحياة، وبعده ظهر التيار الملحمي مع " بريخت " الذي يدعو إلى التقدمية في التمثيل معتمدا على عامل التغريب في المسرح.

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.[12] 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 .[13] كما ظهرت اتجاهات تنادي بالعودة بالمسرح إلى أصوله الطقسية الأولى إذ كانت الحركة والجسد ذات

طابع قدسي، وأهم من دعا إلى ذلك الفرنسي " أنطونين أرطو " والبولوني " جيرزي جروتوفسكي "، كما ظهرت محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماء وأداء المهرجين في السرك.[14]

وقد تدخل حركة الممثل ضمن أشكال التعبير الجسدي، ويقصد بها تنقلات الممثل داخل مكان العرض الذي يتجاوز حيز الخشبة أحيانا أو نحو الخارج، والحقيقة أن موقع ممثل من الممثلين داخل مكان العرض، وكذا حركاته تتحدد بشكل عقلي، أي بالنظر إلى موقع الممثلين الآخرين وتحركاتهم، والى مواقع المتفرجين، بل وحتى مواقع قطع الديكور.[15]

وتشمل حركة الممثل في العرض :

ـ الأمكنة المتتابعة التي يشغلها في مقابل الممثلين الآخرين والديكور ومختلف الأشياء الحاضرة على الخشبة والجمهور

ـ أساليب التنقل ووسائله المختلفة : مشي بطيئ، مشي سريع، جري، السير على الأقدام ...

ـ كيفية الدخول إلى الخشبة ومغادرتها

ـ التحركات الجماعية والفردية ...

ويساعد جرد هذه الحركات في العرض على تقديم معلومات مهمة عن الشخصية، وتترجم بصريا التحولات والتغيرات التي تطرأ على بنية الحكاية.[16]

لغة الجسد

لاشك أن اللغة الجسدية عالمية ولغة الصوت محلية لان ما هو مرئي أكثر تأثيرا مما هو مسموع،وينبغي للإشارة أن تلعب دورا هاما في تشكيل الدلالة العامة للعرض.[17]

إن كل ما يتلقاه الممثل من الشخصية هو من داخل الممثل وخارجه أثناء ابتكاره للأوضاع والحركات والإشارات والإيماءات وما يستعمله من إمكانيات صوتية وطبقاته المختلفة، والممثل مهما كان أداءه لا يستطيع الفصل بين تعبيراته وأحاسيسه البصرية والسمعية.[18] وقد اعتمد " ستان " عند إخراجه لمسرحية " الخال فانيا " لأنطوان تشيكوف على تجربة تتعلق بالإيماءات وتعابير الوجه وأفعال الناس في حياتهم اليومية، ويرمي "ستانسلافسكي " إلى أن الصوت عرض للحالات الذهنية أثناء مرافقته للإيماءة الجسدية لما لها من مباشرة على التعبير بالصوت.[19]

يتطابق المسرح الراقص مع فن البانتوميم من حيث التوجه نحو الجسم الذي يعد حجر الأساس الذي يقومان علي، رغم تعارضهما في الصفات الأسلوبية وكذا التقنية في توظيف هذا الجسد ليكون التعبير جيد على الركح، إلا أنهما يلتقيان في نقطة واحدة وهي نظرتهما الأصلية البالغة للغة الجسدية، ومن الضروري لكل منهما البحث عن اللغة المحددة لهذا الجسد لتكون لها المقدرة على التعبير عن الإنسان والأشياء المحيطة به.[20] ويمكن استعراض هذا لدى بعض المخرجين الذين اعتنوا بلغة الجسد.

آرتو ولغة الجسد

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.[21] والمراد هنا عند " أرتو " 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 الحميمية التي تربطه بالمتفرج. وقصد الوصول إلى تلك العلاقة وضع " آرتو " مجموعة من القواعد التي ألزم الممثل على ضرورة تطبيقها تلك المتعلقة 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 أني يكون متمتعا بلياقة بدنية عالية تستطيع أن تمنح الجسد طواعية قصد الاستجابة لمختلف الحركات، بالإضافة إلى اهتمامه بنبرات صوته التي ستخضع هي الأخرى 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).[22] إلى استخدام الدمى ذات أحجام مختلفة تقوم مقام الممثل، وهي فكرة استوحاها من " كريج " على اعتبار أن الدمية المتحركة قادرة أن تحل محل الشخصية وأن تؤدي وظيفتها.

بروك ولغة الجسد

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 " جروتوفسكي " بالتآخي بين الحركة والصوت لتحقيق الانفعال المحدد، وطلب من ممثليه أن يجيدوا التعبير الحركي والصوتي، وبالتالي بناء لغته عن طريق الأصوات والإيماءات.[23]

دلالة الإيماء والتعبير الجسدي

يشير المعجم المسرحي لـ " حنان قصاب حسن " و " ماري الياس " إلى أن مفهوم البانتوميم أو الإيماء هو فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على نوع معين من العروض تستند إلى التعبير بالحركة والإيماءة ووضعية الجسد وتعبير الوجه بعيدا عن الكلام، وأيضا للدلالة على نوع معين من العروض التي تستند إلى هذا الشكل من الأداء،كما أن التعبير الجسدي في فن البانتوميم مأخوذة من الكلمة اليونانية Pantomimos التي تعني الممثل الذي يحاكي كل شيء، وصارت في الحضارة الرومانية تدل على نوع من العروض يروى فيها الحدث بالحركة فقط.[24] كما أن البانتوميم هو تلك المسرحية التي تؤدي أداء تمثيلي صامت، كما يشكل جسد الممثل في هذا الفن لغة للعمل المسرحي الذي يفسر أحاسيسه وأفكاره، وهذا باستعمال الإيماءة والإشارة والحركة ... الخ

أما الجانب الآخر من التجريب يتعلق بأساليب التعبير والأداء والأشكال الحركية التي تجمع بين الأداء الصامت وحركة الجسم البشري وهو تجريب لم يستطع حتى اليوم، ورغم كل ما يحدثه من ضجة وصخب أثناء المهرجانات المخصصة لذلك، شكلا أو قالبا مسرحيا متفقا عليه.[25]

ويعد 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، اذ يقول " ادوارد جوردن كريج " : "كل دراما عظيمة تتحرك في صمت ... ولا يمكن لكلام أن يأخذ مكان الفعل.[26]

يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخيل والانجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كانت متفردا جسديا أو سيكولوجيا، وعندها

يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى، و هذا النوع من الإيماء يرتبط بكينونة الشخصية، مما يجعله يتسم بالثبات طوال العرض .

وقد يستغل الممثل الإيماء للتعبير عن الوضع الاجتماعي للشخصية، فيوظف بذلك إيماءات محاكية دالة على العمل أو الوظيفة الاجتماعية... ويرتبط هذا النوع من الإيماء بـ " الفعل " خلافا للنوع السابق المرتبط بالكينونة، لذلك فهو يتسم بالحركية والديناميكية، ويعكس التحولات الركحية التي تطرأ على الشخصية.

وكثيرا ما يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس ...وهو ما يضطلع في هذه الحالة بوظيفة وجدانية يتعرف المخرج من خلالها على العمق النفسي للشخصية .

ولعل أهم وظيفة يقوم بها الإيماء في العرض هي الوظيفة الاشارية، إذ يساهم في الإفصاح عن المقام التلفظي للخطاب أي الإطار الزماني والمكاني الذي تدور فيه الحكاية، وكذا العلاقات بين الشخصيات، وموازين القوى بينهم، ويمكن أيضا أن نلحق بالإيماء أوضاع الجسد وهيئاته، ويكمن الفرق بينهما في أن الأول دينامي في حين الثاني يتسم بالثبات، وتشمل الهيئة شكل الجسد وسنه وحجمه وعيوبه وهي أمور ذات أهمية بالغة في المسرح.[27]

يؤدي جسد الممثل في الأداء التمثيلي إلى إظهار دلالات اللغة الجسدية، ونجد ذلك في عدة أشكال كالباليه، والمسرح الراقص، والبانتوميم، ومسرح الحركة، وإذا نظرنا إلى المسرح كفن الأداء على الخشبة لتوصلنا إلى أن التحرك الجيد والأمثل للممثل من الضرورات الأولى في العمل المسرحي، وهذا لا يعني أن جميع الحركات التي يقوم بها الممثل جيدة ومفعمة بالرشاقة بل يقصد بالحركة الجيدة النشاط الذي يتحكم فيه الممثل، أي الحركة السلسة المتحررة مما يعتريها من تقلصات وتوترات عضلية يسببها الرعب من خشبة المسرح.[28]

إن ما يتعلق بالأشياء الاعتيادية، أو حتى بالجسم الإنساني، بعد التسامي بها إلى مرتبة الإشارات، فمن البديهي أن المرء يستطيع أن يستوحي إلهامه من الحروف الهيروغليفية، لا من أجل تسجيل هذه الإشارات فقط بأسلوب مقروء يسمح لنا بإعادة إنتاجها كلما شئنا، بل من أجل إنشاء رموز مقروءة دقيقة مباشرة على المسرح .فضلا عن ذلك فان هذه الحركات الرمزية والأقنعة والمواقف، وهذه الحركات الفردية والجماعية، تكون معانيها التي تعد جزءا مهما من لغة المسرح المحسوسة، كما أن الحركات والإيماءات المثيرة، والمواقف العاطفية والاعتسافية، والقرع المثار بعيدا عن الإيقاع والأصوات، ستزدوج وتتضاعف عن طريق انعكاسات الحركات المحفزة وكل المواقف المجهضة وكل زلات الفكر واللسان ..[29]

رمزية الحركة في العرض المسرحي

إن حركة الممثل وإيماءاته هي التي تشرح طبيعة العلاقة التي تربط بين الشخصيات المسرحية من خلال المواقف والوضعيات التي تتخذها على الخشبة، وعالم المواقف التي تتخذها الشخصيات من بعضها البعض هو ما نسميه عالم الإيماءات، فالموقف الجسدي الفيزيائي، ونعمة الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالإيماء الاجتماعي.[30]

والحركة في المسرح الملحمي البريختي تؤكد على فعالية الوجود الجسماني للممثل كذات فاعلة تسعي لتحقيق فكرة المسرحية وتقلل من فرصة إدماج المتفرج مع الأحداث والشخصيات ومن جانب آخر ذات دلالة اجتماعية باعتبارها ترتبط بسلوكات ووضعيات موجودة في الأصل في الحياة العادية والتي تحمل ضمنيا أبعادا تاريخية واجتماعية ولأجل ذلك دعا بريخت ممثليه إلى ضرورة انتقاء حركاتهم وعدم المبالغة فيها .

وحتى يستطيع الممثل التوصل إلى عالم الإيماءات، فعليه أن يعود إلى قصة المسرحية بكل متناقضاتها وأن يكون موقف محددا إزاءها، آن كل حادثة في المسرحية إيماءاتها الخاصة بها وستكون بالنتيجة مجموعة من الوضعيات المركبة التي تكشف في النهاية عن مواقف اجتماعية للشخصيات تجاه بعضها البعض.[31]

كما اعتمد أسلوب التمثيل صيغا جاهزة مع إيماءات جريئة واثقة تعززها لغة خطابية مناسبة ومفعمة بالمشاعر، إضافة إلى كل ما على خشبة المسرح من أزياء وماكياج مما يعطي دلالات واضحة عن الظروف الأخلاقية والاجتماعية للشخصيات، كما تطورت عملية عمل المسرح خلف الستارة، وصارت المشاهد أكثر إثارة، بل صارت مطلوبة أيضا لتشير إلى السمات المميزة لكل من الفضيلة والرذيلة.[32]

تظهر الإيماءة بالخصوص على تعابير الوجه التي تترجم خوالج النفس وانفعالاتها، والمقصود بتعابير الوجه مختلف هيئات الوجه ومظاهره، ويمكن التمييز داخلها بين تلك التي تكون لا إرادية، أي تمليها ضرورة النطق واستجابات السلوك العضوي اللاإرادي، وتلك التي تكون إرادية أي صادرة عن قصد وإرادة، والواقع أنه يصعب رسم الحدود بينهما.

ويؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي، فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية ... وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي و الاجتماعي والطبقي ... على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ تنعكس عليه إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم .

وتشتغل علامات تعابير الوجه بالتعاون مع أنساق العرض الأخرى، أو بالتفاعل معها، فهي شديدة الصلة بالنسق اللفظي، لاسيما وأنهما يشتركان في الفم، إذ تعمل تعابير الوجه على تأكيد مضمون الكلام أو نفيه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه.

جماليات التعبير الجسدي

إن الأداء التمثيلي الذي قوم على الجسد الإنساني وبلاغته التعبيرية يشكل مهد الحركة في المسرح والرقص والسينما، بل هو الرحم الذي خلقت فيه هذه الفنون المتداخلة، كما أن وسيلة التعبير المرئية الذاتية للممثل ترتكز على جسده فضلا عن مكملا أداء جسده من العناصر البصرية الأخرى في العرض المسرحي، إلا أن جسد الممثل يشكل نقطة الانطلاق الديناميكية المفعلة لباقي عناصر العرض، مما يمنح الجسد الأولوية في البث الدلالي وممكنات الصياغة الجمالية والتحول الدلالي لموجودات محيطة، فضلا عما يبثه الجسد من ارسالات معبرة تستهدف إيصال مكنوناته السيكولوجية ومعاناته الإنسانية التي لا تقتصر على العرض المسرحي، بل تشمل الإنسان في مجمل حياته، وفي هذا الصدد يؤكد الناقد " فرانكلين ستينفز " أن الإنسان يستخدم الحركة للتعبير عن نفسه، عن جوعه، عن آلامه، عن أفراحه، عن اضطراباته وعن مخاوفه، حتى وان كان ذلك دون استخدام للكلمة.[33]

إن الممثل هو الجسد الحي الحاضر على خشبة المسرح، منذ القدم كان استخدام جسد الممثل له قيمته الفنية في المسرح وحتى يومنا هذا من حيث استخدامه في تمثيل البانتوميم والرقصات والحركات البهلوانية والسيرك والحركات التعبيرية، فبلا شك أن مكانة الممثل بقيت كما هي عليه محافظة على قيمتها الجمالية، فالممثل المسرحي بشكل خاص هو الذي يحقق أفعاله على الخشبة، ويبدع في رسم الشخصيات وصياغتها وفق الأفعال النفسية والجسدية، وبهذا تبدي الشخصيات الدرامية على الخشبة الحركة والصوت، ومن هنا لابد من فهم لثقافة الجسد والاعتناء بتكوينه وصولا إلى جعله أداة ثقافية شأنها شأن كل اللغات

الحية التي نستطيع بواسطتها أن نوصل أفكارنا، ولغة الجسد أصبحت لغة خاصة تحاكي بقية الثقافات المسرحية كما عند " جروتوفسكي " و" مايرهولد " و" باربا "، وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية كأداة نقل وتهذيب الأحاسيس والمدركات الفلسفية والدينية، سواء عبر القواعد أو الطرق التي تنظم الممارسات التأملية والشعائرية أو من خلال قواعد العرض المسرحي، لكن ما يهمنا هو جسد الممثل المسرحي هذا الجسد الذي له لغته الخاصة والذي يحتاج إلى رعاية وتربية من أجل أن يخدم المسرح، فجسم الإنسان هو الوعاء الذي يحتوي على كل حركة.

بدأ استخدام الجسد في المسرح يأخذ وبدأ المخرجون يهتمون بجسد الممثل اهتماما شديدا، وأول من بدأ بالاهتمام بالجسد بشكل رئيسي كان " مايرهولد " عندما فشل أستوديو الممثل، أراد " مايرهولد " أن يبحث عن ممثل المستقبل وعما هو جديد في المسرح فابتكر في بداية العشرينات 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 وإمكانياته الإبداعية الهائلة.

في المسرح هناك أنواع من الحركات تحتاج إلى مهارات جسدية، فمثلا حركات الرقص والسيرك والأكروبات والحركات التعبيرية والبانتوميم جميعها تدخل ضمن سياق الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي في كيفية تعامل الممثل مع جسده، ففي تمثيل البانتوميم تكمن جمالية الأداء الحركي في إظهار جزئيات الحركة والتعامل معها كأنها حقيقة، فكلما أظهرت جزئيات كلما كان الأداء أجمل وأقرب إلى الواقع، فالممثل المحترف هو الذي يسيطر على كافة أجزاء جسده بإحكام ومهارة عالية، مما يجعله يقوم بحركات تبهر المتفرجين.

إن مسرح القرن العشرين مسرح حافل بالتقنيات والتجارب الحديثة، كيف لا وهو المتمرد على جل النظريات والقواعد الأرسطية القديمة، والباحث دوما عن التجدد والاستمرارية من خلال الحركة والإيماءة والتعابير الجسدية التي أضحت ضرورة ملحة أمام التطورات والتقلبات الاجتماعية والنفسية.

إن الزخم الهائل الذي يشهده العالم اليوم من الثورات والانفصامات وتدفق في الأفكار وبروز عدة أنماط وذهنيات مختلفة يستوجب في يومنا هذا مواكبتها ومعالجتها وترجمتها على الركح المسرحي، غير أن الأحداث المتسارعة والتطورات الطارئة على المجتمعات واهم المستجدات لا يمكن معالجتها إلا بما هو جديد وتجاوز ما هو مألوف، مما استدعى تلك القفزة النوعية في مسار الفن المسرحي، وتجاوز كل ما هو سائد في تقاليد المسرح الإغريقي وما أتى به أرسطو من قوانين تكبل الدراما وتجعلها رهن قيود وشروط وقواعد معينة، فبرزت ثلة من المخرجين ثاروا على تلك القواعد وتبنوا حركة تجديدية في المسرح قوامها الحركة والرمز والإيماءة مستندين في ذلك إلى لغة الجسد والبانتوميم وخفة الحركة من خلال توظيف تقنيات التهريج والسيرك والألعاب البهلوانية لخلق الفرجة المسرحية وجعل المتفرج رهن اللعبة المسرحية من خلال الإبهار ومتعة المشاهدة، وبهذا يمكن استخلاص بعض النتائج المتوصل إليها من خلال بحثنا هذا والمتمثلة في النقاط التالية :

- الاستثمار في التقنيات الحديثة وتجاوز ما هو مألوف أضحى ضرورة حتمية أمام التحولات التي تشهدها المجتمعات على كافة الأصعدة
- ضرورة الاستثمار في جسد الممثل كونه من الوسائط الأساسية المعتمد عليها في العرض المسرحي
- ضرورة التكوين الأمثل للممثل والتركيز على المرونة الجسدية لضمان المتعة والفرجة فوق الخشبة
- أهمية الحركة والإيماءة في ترجمة الأحاسيس ونقل الأفكار وخلق الجمالية على مستوى العرض المسرحي.

قائمة المصادر و المراجع

[1] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مهرجان القراءة للجميع 97 مكتبة الأسرة، ص 11

فاروق أوهان، التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، ع4، [2]شتاء1995، ص 23

عصام عبد العزيز، التجريب والشكل الشعائري المقدس، مجلة فصول، [3]ع1، ربيع 1995، ص 123

4سيد أحمد الإمام، حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 48

ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة [5]العربية، القاهرة، ص 52

6 هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول، ع1، ربيع 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 38

د. ابراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج/ قراءة لسيرورة [7]التجريب في العرض المسرحي، ص 22

8 فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 106 . 108

فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مطابع المجلس [9]الأعلى للآثار، ص 01

10 ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1990، ص 11

مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل أكاديمية الفنون، دراسات [11]ومراجع المسرح، القاهرة 2002، ص 28

12 حنان قصاب، د ماري الياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 170

حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطويرس للطباعة والنشر، [13]2010، ص 25

[14] حنان قصاب، د ماري الياس، المعجم المسرحي، م س، ص 170

15 G. GIARARD, R Ouellet, Rigault, Univers du théatre, PUF, Coll, Littérature moderne, paris, 1976, p 49

16 T. Kowzan, Littérature et spectacle, edition scientifique de pologne, paris, Lahye, 1975, p 189

أبو الحسن سلام، معمار النص ومعمار العرض المسرحي، مركز [17]الإسكندرية للكتاب، ص 192

قنسطنطين ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة شريف شاكر، الهيئة [18]المصرية للكتاب، 1997، ص 102

مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل أكاديمية الفنون، م س، ص [19]172

[20] م ن، ص 173

[21] م ن، ص 132

أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط1، دار مشرق [22]مغرب، 1994، ص 108

23 Jennifer Kumis, the teatre of Grotwfski, London Bengnim books Inc, 1987, p 130

حنان قصاب، د ماري الياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات [24]المسرح وفنون العرض، م س، ص 87

علي أحمد محمود، دراسات في أعلام الدراما الانجليزية، الهيئة المصرية [25]العامة للكتاب، 2006، ص 08

26 باي رولف، كتابات في فن التمثيل الصامت، ترجمة سامي ، القاهرة 27 2001، ص 702

27-A. Ubersfeld, lire théatre, ed sociale, paris 1982, p 208

هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، ط1، الشركة العالمية للكتاب، [28]بيروت 1981، ص 120

29 اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، 1986، ص 52

برتولد بريخت، الأرغانون الصغير، ترجمة : فاروق عبد الوهاب، هلا [30]للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2000، ص 61

[31] م ن، ص 66

[32] ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص 13

قنسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، م س، [33]ص 193