خطـاب الجسـد في الإخراج المسرحي الحديث

د. محمد عباس حنتوش
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

((الفصل الأول))

ـ مشكلة البحث : يمتلك الجسد إمكانية فاعلة للتعبير عن المعطيات الإنسانية ، إلا أن هذه الإمكانية تتحقق وفق معطيات حسية/بصرية تستند الأسلوب الذي يظهر وفقه الفعل الجسدي ، والذي يتخذ في المسرح بعداً فنياً يجعل على عاتق الممثل مسؤولية تكشف مستوى أدائه الجسدي وصياغة علاقاته مع موجودات محيطه ضمن مساحة العرض ،بما يسهم في تحقيق التأثير الإيجابي للتواصل الفني الفاعل والكاشف عن قدراته المهارية وما تمتلكه من محفزات متأسسة ضمن الخزين الأدائي للجسد والعمل على إطلاق إنتاجيته إلى درجة ترتقي بمستوى قدرته على التعبير والتواصل الدلالي، نتيجة ما يتمتع به جسد الممثل من اتصال حسي/بصري آني مع المتلقي ينهض بعناصر التأثير المتبادل والناتج عن فاعلية الأداء الجسدي المتشكلة في الصورة الحسية المسرحية والتي تتطلب تركيز عناصر الجذب الحسي للمساهمة في رفد المتلقي بإحساسات دينامكية تفعل علاقته مع خطاب العرض المسرحي وتلقيه سيميائياً وجمالياً.لقد تمكن الإنسان بامتلاكه وسائل الإرسال والتلقي من توظيف وسائله تلك بإمكانية متناسقة بوصفه محوراً مركزياً وظف ما حوله بغية تأسيس نسق اجتماعي تبادلي التأثير لإيصال واستقبال مجمل إشاراته ،ولما لم يكن المسرح إلا نظاما إتصالياً بين المنشئ والمتلقي ، كان لزاماً على المنشئ أن يستخدم كل عناصره الإتصالية خاصة أداء جسد الممثل ، كضرورة للبحث التعبيري الجمالي الأكثر دقة مما كان عليه ، الأمر الذي حفز التجارب المسرحية الحديثة للتعامل مع جسد الممثل بوصفه وسيلة خطابية فكرية وجمالية " وسيلة مباشرة وأصيلة للتعبير ، وسيلة حرة من الزيف التقليدي للكلمات "[1] مما جعل لغة الجسد تنافس اللفظ في القدرة الخطابية الجمالية المرسلة للمتلقي ، وتأخذ مساحة مهمة في الإخراج المسرحي الحديث ، مما تطلب دراسة خطاب الجسد لتقصي أساليب التعامل معه وفق المنظور الإخراجي الحديث ، ولهذا فإن مشكلة البحث تحدد بالسؤال الآتي :

ماهي أساليب المخرج المسرحي الحديث في التعامل مع خطاب جسد الممثل المسرحي بوصفه منظومة دلالية فكرية وجمالية منافسة للأداء اللفظي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

لاشك ان الإلمام بمقومات خطاب الجسد من حيث الإنشاء الاشاري وأساليب التفاعل مع باقي المنظومة الاشارية للعرض وفق النسق الأسلوبي للمخرج المسرحي سيقود إلى الوصول الى غاية البحث عبر دراسة المراحل التي تطورت بها القدرة الخطابية لجسد الممثل وفق منظور سيميوطيقي يدرس الإمكانية الإنتاجية لإشارات الجسد ضمن منظومة الخطاب الكلي للجسد ومسندات ذلك على مستوى عناصر العرض الأخرى ، لذا تأتي أهمية هذا البحث من كون المنهج السيميوطيقي (منهج العلاماتي) قد قدم لنا طرق جديدة لنقد العروض المسرحية ضمن هذا المنهج ، بمعنى".. معاملة كل محسوس على خشبة المسرح على إنه إشارة دالة.."[2]، وتسليط الضوء على الخطاب الجسدي وأفضل سبل توظيفه من قبل الممثل ، وتوفير الأساليب المناسبة لتحقيق الأداء المقصود ، بما يفيد طلبة كلية الفنون الجميلة . ومعاهد الفنون الجميلة ، والعاملين في مجال المسرح ، والمؤسسات الفنية والتربوية التي تهتم في مجال الإشارة الجسدية مثل معهد الصم والبكم .

هدفا البحث يهدف البحث الحالي للتعرف عن :

1. التطور ألتأريخي لخطاب جسد الممثل المسرحي .
2. كيفية التعاطي مع خطاب جسد الممثل عبر نماذج منتخبة من ابرز المخرجين في المسرح الحديث .

حدود البحث يتحدد البحث الحالي بالحدود الآتية :

1. الحدود الموضوعية : دراسة سبل توظيف خطاب جسد الممثل وفق نماذج منتخبة من ابرز المخرجين في المسرح الحديث وأهم مميزات ذلك التوظيف.
2. الحدود الزمنية : القرن العشرين (1900-2000) .
3. الحدود المكانية : (روسيا ، انكلترا ، فرنسا ، بولونيا).

---

[1] -هاوسبراندت ، اندريه. **توفاشيفسكي وفن الإيماء البولوني المعاصر** ، ت :رياض عصمت ، (في :مجلة الحياة المسرحية ، العدد (4-5) ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978)، ص 50 .

[2] - مهدي ، عقيل . **في بنية العرض المسرحي** ،(بغداد : مطبعة اسعد ،د.ت)،ص154.

الفصل الثاني / المبحث الأول : النشأة السيسيولوجية لخطاب الجسد .

أن اللغة التي حاول الإنسان البدائي التعبير بها لم تتخذ شكلها اللفظي وقتها ، لذا كانت اللغة الاتصالية تتخذ شكلاً حركياً يعتمد على الجسد لتحديد المعنى الناتج عن محاكاة الإنسان للطبيعة ، هذا الشكل الحركي للجسد جاء بحركات عفوية عشوائية ،إلا أنها تتضمن في طبيعتها مدلولا بسيطاً عبر عن بناء علاقة اتصالية ، امتلكت خصوصيتها من طابع تكرارها ، فمثلاً الحركة الجسدية الانفعالية في الأداء الطقسي " لم تتخذ شكل فكرة بعد ، لكنها حين كانت تتكرر ، اكتسبت طابع إشارة ذات معنى ، أي طابع دلالة على فعل معين [3] ، فتكرار التجربة أعطاها الثبات الذي جعلها تتبع مجموعة من الحركات الجسدية لتكون أداة معبرة عن خبرة مشتركة تمثل رغبة المجموع في الاتصال والتي" تكمن في إحساس الناس المشترك بالعالم المحيط بهم مباشرة " [4]،ومحاولة السيطرة على موجودات المحيط للوصول إلى" الأمن الذي يعني التحرر من الخوف أياً كان مصدر هذا الخوف"[5]، وتحقيق الرغبة الجماعية للحصول على هذا الأمن الذي فرض الاتحاد الجمعي ، لاسيما بإفتراض أن " الإنسان كان المخلوق الأول الذي فكر في الاتحاد مع آخرين من نوعه واقتسم معهم واجب الدفاع والحماية الذاتية " [6] ، وهذا الاتحاد لغرض بقاء النوع والعيش بسلام يفترض وجود لغة إتصالية بين المجموعة المدافعة أو أثناء قيامها بالتسلل إلى منطقة ما والذي يتطلب السرية وعدم اكتشافها من قبل المقابل ، ويفترض أن تكون اللغة المستخدمة في هذه الحالة تعتمد على الإشارة والإيماءة أكثر من استخدامها للصوت البشري ، وهذا ينطبق على الصيد ، فتقليد الإنسان البدائي لحركة الحيوان ، والتنكر بهيئة كهيئته يجعل في مقدوره " عند ذاك أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة اقرب إليه ومن ثم تقع الفريسة في يده على نحو أيسر "[7].

أن تطور الإنسان وحاجته المستمرة لبناء مجتمعه الخاص أدى إلى تطور لغته الإتصالية التبادلية مستخدماً ، الحركات الجسدية والأشكال والإشارات الرمزية بغية التعبير عن دوافعه ومعتقداته وغيرها من وسائل التعبير المتوافرة حينها وبما يتناسب ومقومات تكوينه الجسدي والمؤثرات المحيطة به [8]، إضافة إلى استخدام الرموز الصوتية المقلدة للحيوانات كمفردات رمزية للتشكيل الصوتي ، فكون من خلالها كلمات عدت اللبنات الأولى لتكوين اللغة اللفظية ،وبالتداول المتكرر تحقق الاتفاق عليها لتنشأ بالمحصلة أول كينونة لغوية لفظية ، مما يدل على أن الاستخدام الأول لخطاب الجسد كان تقليداً للواقع ثم اتجه اتجاهاً رمزياً ،بينما اللغة اللفظية بدأت رموزاً ومن ثم تم تشكيلها لتأخذ بُعداً واقعياً.ان الإنسان بتوظيفه اللغة اللفظية لم يبتعد عن استخدام الخطاب الجسدي والذي ظل يتمتع بقدرته الاتصالية الخاصة في كثير من مواضيع الحياة اليومية حتى أخذ مطابقته الايقونية في أغلب ما يرد فيه من مواضع الاتصال الحضاري فالتحية عرفاً إتفاقياً ظلت تحمل طابعها الدال سواء استخدمت بمكمل لفظي أم بدونه وكذلك الكثير من المستويات الاتصالية السيسيولوجية والتي يحتفظ المخزون التوثيقي بآلاف الموروثات عنها فاتفاق حركات الناس في كل نسق ثقافي سيسيولوجي يعطي أداء الجسد شكلاً وتعبيراً يؤسس خطاباً اتصالياً دلالياً قابلاً للتوظيف ، ويستند أداء الجسد بكافة أنواعه ، لاسيما التعبير الانفعالي الذي يشكل حالة انعكاسية لبواطن الإنسان والتي اتخذت منذ نشأة الإنسان أشكالا متنوعة اقترنت بالأداء الطقسي وتفسيره لمحيطه وطرق التعامل معه لمتطلبات نفسية مثل دفع الخوف والتعبد فضلا عن متطلبات المعيشة عبر الصيد والحرب والزواج ، حيث يقترن الخطاب الجسدي بالإنسان بشكل فطري سواء استخدم بشكل سائد على اللفظ أو مساند له بغية التعبير عن احتياجاتنا المادية والمعنوية ، وهذا ما يؤكده الناقد (فرانكلين ستيفنز) بقوله " ...نحن نستخدم الحركة للتعبير عن أنفسنا ، عن جوعنا عن آلامنا ، عن غضبنا ، عن أفراحنا ، عن اضطراباتنا وعن مخاوفنا ، قبل استخدامنا للكلمات بكثير ونحن كذلك نفهم معنى الحركات قبل أن نفهم معاني الكلمات بكثير "[9] ،فحركة الجسد تخاطب الحواس بشكل مباشر ودون قيد تجعل المتلقي يسهم بمشاعره بما يراه ويسمعه ويؤمن به ، لاسيما في الخطاب الجسدي الطقسي والذي يصور مدى العلاقات القائمة داخل الطقس بين الممثل الذي يجسد

---

[3] -ينظر :غاتشف ،نيمورغي . **الوعي والفن** ، ت: نوفل نيون ،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،سلسلة عالم المعرفة ، العدد (146) ،1990م)،ص77.

[4] -فلوبير ، ناثان . **حوار الرؤية** ،ت: فخري خليل ،(بغداد : دار المامون ،1987م)،ص45.

[5] - راجح ، احمد عزت .**اصول علم النفس** ،(بابل :المطبعة العصرية،1986م)،ص606.

[6] - ولسن ،كولن . **المعقول والامعقول** .ت:انيس زكي احمد ،(بيروت : دار الادب ،د.ت)،ص133.

[7] -إسماعيل ،عز الدين . **الفن والانسان** ،(بيروت : دار القلم ،1974)،ص17.

[8] -ينظر :سيد ، فتح الباب عبد الحليم وإبراهيم ميخائيل حفظ الله. **وسائل التعليم والاعلام** ،ط2(القاهرة: عالم الكتب ،1976)،ص80.

[9] -عصمت ، رياض . **شيطان المسرح** ،(دمشق : دار طلاس ،1987م)،ص325.

الكائنات فوق الطبيعية الأسطورية وجمهور المؤمنين[10]،وهذه العلاقة الاتصالية هي أحد الأسباب المهمة لنشأة المسرح الإغريقي .

المبحث الثاني : خطاب الجسد في المسرح الغربي .

يعتبر المسرح الإغريقي اللبنة الأولى لنشأة المسرح ، إذ كانت تمارس في الطقس (الديونسيسي) حركات جسدية تشكل دلالات و إشارات بصرية ذات طابع ديني مؤثر بالمتلقي ، ومن طبيعة الخطاب الجسدي وما اشتمل عليه من نشاط حركي سيميائي نشأت التراجيديا [11] ، فمن خلال الحركات الجسدية والوقفات التي تحاكي مواقف الشخصيات و أعمالها وفق الأسطورة الإغريقية التي كان يمثلها ممثل واحد ، ثم لغة اللفظ الحوارية بين الممثل وقائد الجوقة ، وبالحركات الجسدية التي كانت تؤديها الجوقة [12] ، ظهرت أسس المسرح الإغريقي .

لقد اعتمد المسرح الإغريقي على خطاب الجسد والخطاب اللفظي بشكل متوازن إلا أن طبيعة عناصر العرض لاسيما الأزياء واستخدام الأقنعة منح الخطاب الجسدي مستوى توظيف اقل مقارنة بالخطاب اللفظي ، ومن هذا المنطلق تصبح الوظيفة الإرسالية مهيمنة لصالح الخطابة الصوتية ،مما جعل خطاب جسد الممثل الإغريقي ثانويا مقارنة بسلطة اللفظ رغم إسناد الجسد للفظ ببعض الحركات المصاحبة للأداء اللفظي كضرورة طبيعية . بينما مال الإغريق للخطاب اللفظي ظهر ميل الرومان نحو الخطاب غير اللفظي الذي جاء انعكاساً لطبيعة اهتمام الرومان بالجسد و أعداده لأغراض عسكرية ورياضية . على الرغم مما شهدته العروض المسرحية الرومانية من استخدام اللفظ إلا أن الغلبة كانت لغير اللفظ مما جعل " ... عصر الإمبراطورية الرومانية العصر الذهبي للتمثيل الإيمائي قديماً (القرن الأول ق . م) " [13] والذي أستمد موضوعاته من المثيولوجيا ، و كان الممثلون يؤدون حركاتهم الجسدية مع الاستعانة بالأقنعة والأزياء إضافة لجرس معلق بأقدامهم لضبط إيقاع حركتهم حيث يظهر الممثلون " ... وهم بملابسهم الثقيلة المنتفخة و أقنعتهم الضخمة ، يرتجلون هزلياتهم الرخيصة والممثل يضع قناعاً على وجهه ... وهو يقدم بوحدة إيقاعية منضبطة على جرس قدمه ، نتفة أسطورية ... " [14] وبذلك اعتمد الممثل في أدائه الإيمائي بشكل أساس على الإيقاع لتنظيم حركته الجسدية المتقيدة بالزي والقناع في ترابط دلالي تفاعلي بين الكل لتحقيق الغاية من الحركة الجسدية . وبشكل عام فقد أعتمد الرومان على جسد الممثل لاسيما في التمثيل الإيمائي لما يبثه من دلالات بحركاته الدالة. وعلى الرغم من وجود الحوار الارتجالي في المسرح الروماني إلا أن الأداء الجسدي عمل بشكل موازٍ للأداء اللفظي بينما ساد عليه في التمثيل الإيمائي.لقد شهد الأداء الجسدي في المسرح الروماني انحساراً نتيجة توسع سلطة رجال الدين في الكنيسة الأمر الذي جعل من المسرح ظاهرة أدانها رجال الدين الذين منعوا التمثيل بسبب تعرضه إلى موضوعات حرمتها الكنيسة مثل فحش القول والتعدي على الرموز المقدسة للكنيسة ومن يمثلها . وفي الوقت الذي شهد الغرب انحسارا على مستوى المسرح بسبب موانع الكنيسة ، كان المسرح الشرقي يشهد ظهورا أكثر لخصوصيته رغم تطوره أيضا عن الطقوس الدينية ، وقد حقق تفرده عن المسرح الغربي باعتماده العرض البصري أكثر من استخدامه للغة اللفظية . ولقد استمد العرض البصري سمات الطقوس الدينية الروحية وتقاليد الشرق إضافة إلى مثيولوجيا الفكر الشرقي القديم . ولأن المسرح الشرقي بأنواعه (الهندي ، الصيني ، الياباني) تميز بتفرد كل نوع وترابطه ألتأثيري المتبادل وفق الأسبقية ، لذا تظهر ملامح التأثير في عروض مسرحية تحمل سمات عرض لبلد آخر . وقد اعتمد المسرح الشرقي عموماً على أداء جسد الممثل وما يرتبط به من دلالات لها خصوصيتها المتأصلة بالطقوس الدينية الشرقية وتقاليدها في الهند والصين واليابان . أمتاز المسرح في الهند بمرجعية دينية سبقت حقبة الميلاد والتي تجلت طقوسها الحركية وما يصاحبها من إنشاد في المسرح الهندي بعد الميلاد بعد أن عاشت حقبة شفاهية حكائية دونت فيها بعض تفصيلاتها الدقيقة لاسيما فيما يتعلق بحركات الجسد عامة وملامح الوجه خاصة . ذلك " ... أن المسرحية الهندية قد ازدهرت على وجه التقريب ابتداء من القرن الرابع الميلادي ، حيث بدأت تسجل ، بعد أن عاشت لمدة قرون في ظل التمثيل الشفوي . فسجلت في قوائم بكامل تفاصيل العرض من المواقف إلى الملابس ، إلى حركات الرقبة والحواجب ومختلف أوضاع (الجسد) ... " [15]

---

[10] -ينظر : باندولفي ، فيتو . **تاريخ المسرح** ، ت: الأب إلياس زحلاوي ،(دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،1979م)،ص25

[11] -ينظر : صليحة ، نهاد . **المسرح بين الفن والفكر** ،(بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،د.ت)،ص23.

[12] -ينظر : ميليت ، فرد وجيرالد بيرس نيتلي ، **فن المسرحية** ، ت : صدقي الخطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، 1966)،ص54.

[13] - عيد، كمال ، **فلسفة الأدب والفن** ، (تونس : الدار العربية للكتاب ، 1987) ، ص 239 .

[14] - يوسف ، عقيل مهدي . **نظرات في فن التمثيل** ، (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،1988م)، ، ص 23 .

[15] - فكري ، محمد ، **قصة الدراما الهندية** ، (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1967) ، ص 26 .

إذ أعتمد المسرح الهندي على جسد الممثل وحركاته بتفصيلاتها الدلالية . وقد وظف مكان العرض لخدمة الأداء الجسدي للممثل بما يمتلكه مكان العرض من زخارف وجدت أصلاً لتزيين البناء الأصلي إذ تحال هذه الزخارف بدلالاتها لترتبط بالعرض الجسدي للممثل وما يبثه من دلالات تحدد إضافة إلى معناها الحركي دلالات زمان الحدث ومكانه . وبسبب اعتماد المسرح الهندي على جسد الممثل فقد تطلب من الممثل مهارة جسدية عالية لأداء كل الحركات التي تتفق مع طبيعة العرض والمناظر المحيطة بجسد الممثل ، ففي المسرح الهندي هناك " ممثلون محترفون على مستوى عالٍ من الاحتراف يقومون بأداء حركات (جسدية) خالدة على مر الزمن تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها " [16]. يمثل الجسد في المسرح الهندي أداة مادية حركية تعبر ، سواء بمكمل لفظي أو بتفردها ، عن مضامين التقاليد والطقوس الدينية الهندية ، بحيث يتحول الجسد إلى رمز مؤسلب لهذه المضامين ويندمج معها في عرض بصري يحفز خيال المتلقي لخلق تصور دلالي لمعنى العرض البصري الذي تمتزج به عناصر العرض كافة لتعزيز أداء الجسد بحركاته الدالة الغالبة على اللغة اللفظية بالشكل الذي يظهر تأثر المسرح الغربي المعاصر بأسلوب المسرح الهندي . كما يظهر المسرح الصيني المتأثر بالمسرح الهندي وطقوسه الاحتفالية والدينية استخداماً واضحاً لحركة الجسد وما تبثه من دلالات تثير خيال المتلقي برمزيتها التي تحيل إلى بديل لها في واقع الحياة . وقد أخذ التمثيل الصيني شكل (الأوبرا الصينية) التي امتازت بصعوبة " أدائها خالصة من كل شائبة " [17] لاسيما عندما ترتبط بسياق الأداء الموسيقي ، ذلك أن الأداء الجسدي المتفق مع الأداء الموسيقي يأتي لتأكيد الدلالة وأن دقة الأداء ضمن هذا الانسجام ضرورة ملحة لتحديد الدلالة المراد إيصالها وفق الرؤيا الإخراجية . وأي تغير يحصل يغير الدلالة . استخدم المسرحي الياباني لغة الجسد بالشكل الذي يحقق دلالات متنوعة تحمل روحاً يابانية تتسم برمزيتها المتمخضة عن خيال إبداعي للفنان الياباني والمعبر عن جانب إنساني يحيل إلى تقاربه مع واقع الحياة بدقة دلالية تطلبت " توجيه العناية الفائقة إلى المظهر المعروض " [18]. وحساب صارم لكل التشكيل المقنن له والذي يحكم بطبيعة الإرسال والتلقي وفق المفهوم الدلالي لمنظومة العرض البصري . وبسبب ثنائية واجهتي المسرح الياباني المتمثلتين بمسرح (النو) و (الكابوكي) تطلب دراسة كل منهما بما يحقق فرديتهما بأبسط صورة .

مسرح (النو)

يبين الاهتمام بالمظهر الصوري لخطاب العروض في مسرح (النو) أهمية العنصر الجمالي في عرض مسرح (النو) إضافة إلى المعنى الدلالي لكل حركة . مما تطلب من الممثل دقة أدائه الجسدي وإمكانية كبيرة وبراعة فكرية تتفاعل مع كل عناصر العرض بغية ترجمة الأحاسيس والمشاعر والأفكار بحركات جسدية ذكية تتفق مع المعنى الدلالي لدى المتلقي مثيرة فيه مشاعر تتجدد مع الأفكار المتجددة في العرض ضمن الواقع المعيش على مسرح (النو) فلـ " كل أداء على المسرح معنى .. في ذهن المتفرج ، من ذلك رفعه اليد ، وكل حركة تؤديها القدم التي يلفها جورب محكم ، وفتح وغلق المروحة ، ولف كم طويل يخشش ، ويضطرب عقل الإنسان بالمشاعر ، ولكن هذه المشاعر تتأجج بكيفية غير محسوسة ، ويغادر الإنسان المسرح ، وفي وجدانه إحساس بأن مجموعة من المشاعر الجديدة قد شاعت في نفسه البشرية ويجد نفسه محصوراً في نطاق من الواقع المتبلور بفعل تركيب أساليب (نو) المسرحية " [19]. ويشكل القناع احد الأطر الثابتة ولكن على الرغم من الثبات التشكيلي لمظهر القناع الذي يعمل على إخفاء ملامح وجه الممثل ويعطل أداءها إلا أنه يحل بديلاً عنها موحياً بمدلولات متنوعة وبشكل رمزي عن طبيعة ونوع الشخصية " فالأقنعة منحوتة نحتاً جميلاً ، ثم هي من كل النواحي أقنعة جامدة ذات قسمات محددة إلا أن لها داخل نطاقها غير الواقعي تدريجات ضخمة من ألوان التعبير " [20] .

مسرح (الكابوكي)

يطرح مسرح (الكابوكي) صوراً رومانسية أو مأساوية أو ملهاوية تعتمد الأداء الجسدي المتميز للممثل وعناصر العرض الأخرى ويتناول موضوعات متعددة غرامية وعائلية وتاريخية . ويمتاز مسرح (الكابوكي) أيضاً بنمطية الشخصية فلكل شخصية ممثلها الذي يتدرب عليها منذ فترات حياته الأولى . ويعمل ممثل مسرح (

---

16 - نيكول ، الأردايس ، **المسرحية العالمية** ، ج4 ، ت : شوقي السكري ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، د . ت) ، ص 97 .

17 - سليم ، نزار . من **المسرح الصيني** ، (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، 1973) ، ص 20 .

18 - زيامي . **مسرح النو الياباني** ، ت : كاظم أسعد الدين ،(في : مجلة الأقلام ، العدد الأول ، بغداد ، السنة الخامسة عشر ، تشرين الأول ، 1989)، ص 73 .

19 - باورز، فوبيون،**المسرح في الشرق**،ت:أحمد رضا محمد رضا،(القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت). ص 36 .

20 -تشيني، شلدون،**تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة** ،ت : دريني خشبة،(القاهرة:وزارة الثقافة والإرشاد القومي،د . ت)،ص 187 .

الكابوكي) على تطوير قدراته الجسدية مستعيناً بالخبرة المتراكمة لديه للحصول على أفضل توظيف للجسد ليغدو آلة تعبيرية تكشف دواخل الشخصية وتبثها للمتلقي . ولكن مثل سابقه في مسرح (النو) يضمحل دور تعابير الوجه بسبب طلائه بالماكياج الذي يؤدي دوراً معوضاً عن تعابير الوجه ،اما على صعيد بعض عناصر العرض الأخرى فتحتل حركة الجسد مكانة تمنحها قدرة الاستغناء عن بعض العناصر المادية للعرض في مسرح الكابوكي للدلالة على وجود هذه العناصر بحيث تحل حركة الجسد دلالة بديلة عنها فيمكن " عن طريق الحركات التقليدية المعبرة دون الالتجاء إلى أدوات خاصة فقط تتم المبارزة في شكل حركة .. من نوع معين فيمر السيف قريباً من السيف الآخر دون أن يلامسه ، وكذلك قد يتم شرب الشاي في أقداح ليست موجودة على الإطلاق " [21].يستند مسرح (الكابوكي) على الخطاب الرمزي والأيقوني في تمازج يخلق صورة بصرية مؤثرة في المتلقي الذي في الوقت الذي يستقبل الرمز بتحفز تخيلي متعدد المعاني يستقبل الأيقونة على المسرح تقبل مشارك وجداني معرفي جاهز المعنى . وبذلك يقع المتلقي إزاء خطاب العرض في مسرح (الكابوكي) تحت وطأة الدلالة الرمزية والأيقونية المتحددة حسب طبيعة العرض مما يجعل مسرح (الكابوكي) وسطاً انتقالياً بين الطبيعة الرمزية في الأداء الصيني وبين واقعية الأداء في المسرح الغربي .وفي عودة للغرب نجد ملامح ظهور المسرح تنطلق من ذات الكنيسة بعد ان وجدت في المسرح إمكانية لنشر التعاليم الدينية وتناولت عذابات السيد المسيح (ع) وكذلك قصة الصراع الأزلي بين الخير والشر متمثلا في الصراع بين (ادم) و (الشيطان) ، وكان خطاب الجسد في هذه الفترة مقيدا بقدسية الأداء إلا فيما يخص ادوار الشياطين التي كانت أكثر حرية بسبب نوع شخصياتها ، فعلى ممثل دور الشيطان مثلاً " ... ، بعد انصرافه للمرة الثانية عن آدم ، أن يمضي مطرق الجبين وعليه سمة الخائب الحزين ، ثم عليه أن يتجه وهو على هذه الحال إلى أبواب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين فإذا تم المشاورة أسرع متوثباً إلى حيث جمهور المتفرجين ، يحجل بينهم ويقفز من فرط سروره وبهجته كمن اهتدى أخيراً إلى الحيلة المثلى لنجاح خطته " [22].وبالتدرج خرج المسرح إلى خارج الكنيسة فظهرت الكثير من العروض التي تتناول قضايا اجتماعية تتسم بالوعظ والنصح .وفي القرن السادس عشر ظهرت الكوميديا (دي لارتا) التي وظف ممثلوها الجسد بوصفه أداة تعبير أساسية عن الفعل يليه التلاعب بالألفاظ . وقد تم تجسيد الشخصية في هذه الكوميديا بأسلوب نمطي بحيث تكون حكراً على ممثل ما يقوم بتطوير أدائه لها وفق قدرته الإبداعية ومرجعيته الذاتية في الكشف عما هو جديد من شخصيته وفي استغلال عناصر العرض المحيطة به كافة . وبسبب آنية الأداء التمثيلي في الكوميديا (دي لارتا) واعتمادها الارتجال فقد تطلب من الممثل قدرات جسدية جيدة تمكنه من تحقيق التفاعل التواصلي بينه وبين الممثل الآخر بحيث يكون لديه القدرة على " .. التوقع والتحكم والاستمرار على الأخذ والعطاء المستمر للكلام والإيماءة بين الممثلين ، الأمر الذي يسمح للممثل بالتركيز والمراقبة لأفعال ولنشاط الآخر . وأن هذا الفعل الاتصالي يساعد كلا الممثلين على امتلاك مقدرة الإنتاج الكلامي والحركي الخاص بآنية الفعل التمثيلي " [23]. أن الجسد في الكوميديا (دي لارتا) أداة دلالية متميزة بآنية رد فعلها إزاء المواقف المفاجئة التي يشهدها العرض الارتجالي . فالجسد في هذه الكوميديا يستمد موروثة الثقافي للمواقف الحياتية المختلفة وبخاصة للمواقف غير المتوقعة لدى المتلقي محققاً عنصر المفاجئة بغرض إثارة الضحك . ولأن الكوميديا تتطلب حرية أكبر في حركة الجسد وحركات أكثر فأن المخزون الثقافي للجسد مهما كان ثرياً لا يحقق غاياته ما لم يمتلك الجسد مهارة تقنية عالية وطواعية للتلون بألوان الحركات الدالة لطرح المضمون المرتجل ضمن إطار الشخصية النمطية بشكل يحقق اتصالاً متفاعلاً مع جسد الممثل الآخر مع توظيف عناصر العرض المتوفرة كافة بحيث يوظفها الجسد ارتجالاً وفق مستلزمات العرض لتحقيق التأثير المناسب بالمتلقي . مما سبق ، نستنتج ان خطاب الجسد شكل عنصرا أساسياً في المسرح سواء أكان مكملا أو بديلاً عن اللفظ . فللجسد الكثير من الدلالات التي يوظفها الممثل لتجسيد المواقف الإنسانية بشكل مسرحي مميز.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

أولا: مؤشرات الفصل الأول :-

1. مثل خطاب الجسد عنصرا اتصاليا فاعلا في منظومة الخطاب الاجتماعي ولايستثنِ اللفظ كضرورة حياتية معاشة في تفعيل الخطاب الإنساني .

---

[21] . نيكول ، الأردايس ، **مصدر سابق** ، ص 128 .

[22] . صدقي ، عبد الرحمن ، **المسرح في العصور الوسطى – الديني الهزلي** ،(القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربي ، 1969)، ص 75 .

[23] . حسن ، جبار خماط . **فن التمثيل ونظم الاتصال المسرحي** ،(رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، 1995)، ص 44 – 45 .

2. التوظيف الأول لأسلوب الخطاب الجسدي كان يقترب من المحاكاة الايقونية لما يشار إليه من ثم تحول إلى أسلوب الرمز في إيصال مدلوله في حين اتخذ الخطاب اللفظي في البدء أسلوب الرمز من ثم اتخذ بعداً ايقونيا نتيجة تداوليته الاتفاقية.
3. ان الإنسان بدخوله مرحلة استخدام اللغة اللفظية لم يبتعد عن استخدام اللغة الجسدية غير اللفظية والتي بقيت تحمل قدرتها الاتصالية الخاصة .
4. تمتع خطاب الجسد بشمولية عالمية بسبب إمكانيته في التعبير الدلالي عن اغلب التعابير الأساسية للبشر ، مما جعله لغة عالمية .
5. رغم الصفة العالمي لخطاب الجسد الا انه يحمل موروثة الدلالي المنسجم مع السياق الثقافي السائد لمنظومته السيسيولوجية في نسقه المحلي.

ثانياً: مؤشرات الفصل الثاني :-

1. يعد الجسد أداة الممثل الطيعة التي بوساطتها يتمكن من التعبير عن دواخله الذهنية والنفسية والتي تشكل منطلقات أساسية للفعل البصري لخطاب الجسد ، مع مراعاة المستوى النسبي بين التكشف الشكلي والمضموني.
2. يمتلك الخطاب الاتصالي للجسد ثراء سيميائي يستبطن في رسائله سلسلة من التحولات الايقونية والرمزية والتأويلية الممكنة .
3. تمتع خطاب الجسد بإمكانية تعويضية عن اغلب عناصر العرض المسرحي الأخرى وبطرق إيحائية مميزة .
4. ينطوي خطاب الجسد على أهمية خاصة بوصفه نظام دلالي يرسل خطابه وفق طبيعة الأداء الجسدي الذي يتطلب الدقة والحذر لان كل حركة مهما صغرت تمثل إشارة قصديه مهما كانت حقيقة إنتاجها .
5. تمتع خطاب الجسد بسيادة واضحة على خطاب اللفظ ، نتيجة الرغبة في التغيير والميل نحو تهميش اللفظ الذي ينحصر في المحلية فضلا عن فقدانه للقدرة التأثيرية لعهده السابق ، مما صعد من مكانة خطاب الجسد في الكشف عن مضمون النص بطرق بصرية متنوعة فضلا عن كشف أبعاد الشخصية المسرحية بأساليب تعبيرية مميزة تهمش اللفظ لصالح لغة الجسد .
6. فعل خطاب الجسد دور المتلقي في مستوى الإنتاج السيميائي عبر اللغة البصرية التي تستدعي المتلقي للتفاعل معها باقتناص كل حركة وسكون ومحاولة استنتاج مدلولاتها .
7. تطلب الاهتمام بالخطاب الجسدي إعداد الممثل وفق تمارين جسدية دقيقة ومدروسة تضمن الارتقاء بمستوى هذا النوع من الخطاب البصري .

الفصل الثالث

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث جميع الأساليب الإخراجية المسرحية لكبار المخرجين في (روسيا وانكلترا وفرنسا وبولونيا).

عينة البحث : تم اختيار نماذج منتخبة من كبار المخرجين في مجال المسرح وهم (ستانسلافسكي و كريج و ارتو وجروتوفسكي). لما تمتعوا به من شهرة واسعة في مجال انجازهم المسرحي وأسلوب تعاطيهم مع جسد الممثل بوصفه لغة أساسية في الخطاب المسرحي ، فضلاً عما تركوه من تنظيرات مسرحية شكلت خلاصة تجربتهم العملية وآرائهم في المسرح .

أداة البحث : لبناء أداة البحث تم اعتماد الأتي :

1. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري **(تحديداً مؤشرات الفصل الثاني).**
2. المصادر الخاصة بتنظريات المخرجين المسرحيين .

منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) في معالجة موضوعة البحث .

تحليل العينات : **تمهيد** : لقد شهدت نظرية الفن المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تحولات كثيرة في الدراسات النفسية واللغوية والفلسفية تزامنا مع التطورات العلمية والتي مهدت لكثير من الفلسفات التي اقترنت بمستوى فكر الإنسان ومقتضيات العصر والبيئة .

مما جعل ظهور العديد من الاتجاهات العلمية والفنية والأدبية أمراً محتوماً كرد فعل لتعدد الفلسفات .لذا تكشفت دعوة مسرحية لإيجاد صيغ لغوية جديدة تهمش الكلمة وتعتمد خطاب جسد الممثل في تشكيل صورة العرض ، وانطلاقاً من محاولة تجسيد الواقع على خشبة المسرح تماثلت الحركات والأقوال والإشارات مع ما ينطبق ومثيلها بالواقع المفترض للشخصية .ونتيجة التطورات الإنسانية ظهرت بوادر نبذ الواقعية من قبل بعض مخرجي مسرح الحداثة ، الأمر الذي انعكس على وجهة نظرهم تجاه استخدام جسد الممثل على خشبة المسرح ، فمثلاً بالنسبة لجسد الممثل ، معروف منذ (كريج وآبيا) مدى الاهتمام بالممثل كونه مركز الكون كانسان أرادوا

إبرازه وحده دون الديكور وغيره من مستلزمات العرض ، فركزوا على آخر إفرازاته الانفعالية وصراعاته الداخلية [24] ، بحيث تصبح السيادة للفعل الجسدي الذي يثري المتلقي بثراء تكوينات الجسد وخطوطه مكوناً لغة جسدية معبرة ، كما دعا (ارتو) إلى لغة منعتقة من استبداد الخطاب اللفظي ، لغة علامات وإيماءات ووضعيات جسدية تمتلك قدرة كتابية رمزية ، أما المسرح البرشتي ، فقد استند إلى مقدمات مختلفة ليعين أولوية الإيماءة مبتكراً في ذلك ضرباً جديداً من التمثيل المسرحي [25] . ومثل هذه التوجهات المهتمة بخطاب الجسد تنوعت وتوزعت في انساق زمكانية مختلفة وعبر نماذج قصديه يمكن إبانة الكيفية التي تعامل المخرج المسرحي الحديث مع جسد الممثل بوصفه لغة خطابية مهمة في إيصال المضمون المسرحي ، وسيتم تحليل النماذج تتابعا ، وكالاتي -:

قسطنطين ستانسلافسكي (روسيا /1863-1938م)

لقد أسهم (ستانسلافسكي) في تسليط الضوء على خطاب الجسد ودوافعه الداخلية عبر تأكيده على الفعل الخارجي المتحفز من الفعل الداخلي وأهمية المطابقة الاشارية لإيماءات الجسد مع متطلبات الأداء الواقعي ولتحقيق ذلك طالب ممثليه بأداء تمرينات جسدية منها الاكروباتيك والمبارزة بالسيف وطرق المشي وكلها تخضع إلى الإحساس الداخلي الصادق والقواعد السلوكية المحاكية للواقع بشكل يغدو الممثل قادرا على القيام بأي أداء جسدي يتطلبه الموقف المسرحي ضمن حدود الاتجاه الواقعي . ويؤكد(ستانسلافسكي) التزامه بواقعية الأداء وصدق الارتباط مع البيئة والمجتمع ، بغية إيجاد نوع من التداخل الفني بين الواقع والتمثيل تزامنا مع التداخل التبادلي بين الجسد والدوافع النفسية " ففي كل حركة جسمية عنصر نفسي ، كما ان في كل فعل نفسي عنصرا جسميا ". [26] وهذا يعني ان (ستانسلافسكي) وجد في خطاب الجسد انعكاس سلوكي للدوافع النفسية ومظهرها الحركي الجمالي والذي يحدد طبيعة الخطاب المسرحي .كما ان ظاهر الفعل المسرحي وشكل الجسد يتحدد بحدود الدلالة والتي تتجه في الأسلوب الواقعي نحو المطابقة الايقونية .إذ ان خطاب جسد الممثل لكي ينقل خطابه إلى المتلقي لابد ان يتشكل في صورة لها مدلول[27]،بقصد التقارب البنائي بين الدراسات النفسية والشكلانية حيث أن المضمون لديه (النفسي) تحديدا ، يعبر عنه بالضرورة في التشكيل الحركي والصورة على حد سواء. يشكل الجسد من خلال ماسبق عنصرا أساسيا في الخطاب المسرحي سواء كان مكملا للفظ او بديلا عنه . فللجسد الكثير من الدلالات التي يسيطر الممثل عليه يتمكن من توظيفه لمنح صورة جسدية محاكية لواقع الحياة اليومية او ليختصر ويقتصد ويكثف المواقف الإنسانية المختلفة .

ادوارد كوردن كريج (انكلترا /1872-1966)

ان رفض (كريج) لواقع المسرح السائد آنذاك وتناقضه مع الواقعين جعله يهتم بالشكل أكثر من المضمون ، وقد اتخذ من جسد الممثل وحركاته وإيماءاته استكمالا لتنظيراته كقاعدة للتشكيل الصوري الحركي الذي يتفاعل مع الديكور مولدا انطباعا شامل هو أكثر الوسائل فاعلية في المتلقي .لقد رفض (كريج) الواقعية والطبيعية نتيجة إيمانه بالفلسفات العقلية التي تأثر بها ومن بينها النظرية المعرفية لدى (كانط) فدعا إلى إقامة فن خاص " فن يقول أقل مما تقول الفنون الأخرى ، لكنه يعرض أكثر مما تعرض أيضاً " [28] ، لذا اهتم بالجانب البصري بالشكل الذي تطلب جهدا كبيرا يتناسق مع تصميماته للديكور المسرحي المبالغ بحجمه وغير الخاضع للنسب المنطقية ، مما فرض على خطاب جسد الممثل خصوصية تطلبت مرونة عالية ، لذا بحث (كريج) عن الممثل الذي " يمرن جسمه من ذؤابة الرأس إلى أخمص القدم للاستجابة إلى أوامر العقل و نواهيه دون أن يأذن لعواطفه بأي تدخل ..." [29] ، وهو بهذا يرفض الواقعية السيكولوجية التي دعا إليها (ستانسلافسكي) في دعوته إلى التأكيد على العاطفة الداخلية .لقد كان لاهتمام (كريج) بالفن التشكيلي أثره في تعامله مع عناصر العرض كافة لاسيما حركة جسد الممثل ، لذا فرض على ممثليه حركات جسدية هندسية حيث " يفضل الحركات الإيمائية التي تنتفي فيها الانعطافات . ومن هنا ، تستقيم الذراعان لتنهضا إلى أعلى ، كما تمتدان إلى أمام ، أو إلى الجانبين باستقامة كذلك . ولذلك ، فهو يفضل الركوع ، حين ينثني الجذع بزاوية حادة يحبذ النهوض المفاجئ على القدمين

---

[24] - مهدي ، عقيل . **في بنية العرض المسرحي** ،مصدر سابق ، ص 138.

[25] - إيلام ، كير ، **سيمياء المسرح والدراما** ، ت : رئيف كرم ،(بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1992)، ص109.

[26] - ستانسلافسكي ، قسطنطين .**إعداد الممثل** ، ت: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسى احمد، راجعه : دريني خشبة (دار الهنا للطباعة،1973 م)،ص189.

[27] - ينظر : ستانسلافسكي ، قسطنطين . **فن المسرح** ،ت : لويس بقطر ،(القاهرة : دار الكتاب العربي ،1968م)،ص23.

[28] -جيمس روز ، ايفانز . **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم** ، (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، 1979 م) ص43.

[29] كريج ، ادورد كوردن . **في الفن المسرحي** ، ت: ترجمة علي فهمي ، (القاهرة : المكتبة المصرية للجماهير ، د.ت)، ص86 .

، بينما تنصب الذراعان إلى أعلى ثم يصل بين المجموعات بتنظيم الأعمدة والشرائط ، على شاكلة وردة (ميبول) فيكون كل شخص على اتصال وثيق بالمركز كأنه ذراع العجلة ". [30] ،ومن خلال ذلك يمكنه أن يحركها كيف يشاء ، فالمخرج سيد العمل المسرحي والممثل أداة طيعة صماء ، ينفذ كل توجيهات المخرج و ملاحظاته التي توضح الفكرة المسرحية المرسومة والمراد إرسالها للمتلقي عن طريق الممثل ، الذي وضع له (كريج) منهجاً لتدريبه يستند الاهتمام بالعاب الجمباز والاكروباتيك ليصل أداء الممثل لدرجة الإدهاش ، واعتبر الممثل النموذجي هو الذي يمتلك بصيرة ترشده إلى الأداء الصحيح.ويتجلى من كل ما تقدم ، ان (كريج) تعامل مع جسد الممثل كدالة رمزية تحمل شمولية التأويل واستخدامه كأداة للتعبير المسرحي ، وبأسلوب رمزي وبإبداع ذهني جديد يحلق في عالم يخاطب العقل مباشرة مثلما يخاطبه الشعر ، بحيث تتشكل لدى المتلقي صورة المعنى الرمزي الذي يشاهده .

انتون ارتو (فرنسا /1896 -1948م)

اللغة اللفظية ليست المفضلة عند (آرتو) ولابد من لغة جديدة سحرية تمارس دورها الفاعل في الكشف عن كوامن النفس الإنسانية ، فوجد في لغة الفضاء البصرية اللغة المطلوبة للتعبير عما تعجز عنه اللغة اللفظية . وقد تحقق ذلك فعلاً في المرحلة الثالثة من تعامله مع النص المكتوب فبعد أن أعطى النص المكتوب مكانة عالية أول الأمر عاد ومنح السيادة للمخرج وفي الآخر نبذ النص وأستبدله بصرخات وحركات جسدية يؤديها الممثل .

لقد جعل (آرتو) للغة اللفظ حدوداً تقف عند الشعائر والتعويذية مانحاً المسرح لغة وسطية بين الحركة والفكرة أشبه بنوتات موسيقية أو لغة مرقمة ، فقد سعى (آرتو) لإيجاد لغة " منعتقة من استبداد الخطاب اللفظي – لغة علامات وإيماءات ووضعيات جسدية تمتلك قدرة كتابية رمزية .. " [31] ذلك أن آرتو يهدف إلى تجسيد الكلمة من خلال إدماجها بالإخراج بمعنى أن الرؤيا الإخراجية تحول الكلمة اللفظية إلى تشكيل بصري يتجسد في فضاء خطاب العرض بواسطة جسد الممثل مع ما يتوافق مع حركته من لفظ بحيث أن " الكلمة ستتحول إلى حركات من جديد ، ويعني هذا أن الأمر لا يتعلق ببناء مسرح صامت ، بل ببناء مسرح لم يسكن ضجيجه بعد من شكل الكلمة ، لأن النص جثة الكلمة المعنوية ولابد من العودة إلى الكلمة السابقة للكلمات ولغة الحياة نفسها لابد من العودة إلى ذلك الوقت الذي كان منطلق العرض لا يفصل فيه بين الكلمة والحركة " [32].

خص (آرتو) الحركة بالأهمية حتى عدت عنده لغة المسرحية الأولى وهي التي تجعل المتلقي يشترك معها حسياً إذ يتفاعل الجسد وعناصر العرض في تكوين بصري دلالي يحقق عنصر الإبهار الذي يرغم المتلقي للاشتراك مع خطاب العرض ، إذ أن المتلقي يفكر بحواسه أول الأمر لأنها المستقبل الأول للمؤثر الخارجي لذا يجب الابتعاد عن مخاطبة المتلقي عن طريق العقل لأن ذلك شأن المسرح النفسي (الواقعي) [(33)].

استطاع (آرتو) أن يخلق تعبيرات لغوية جديدة للجسد اعتمدت الإشارة كمنطلق رئيس لها والذي أستند عليه الكثير من المخرجين المسرحيين ليصلوا بلغة الجسد إلى تأكيد أن المسرح فعل بصري أكثر منه لفظي . وما توظيف (آرتو) لهذه اللغة الجسدية بتشبيهها بالرمز الهندسي الهيروغليفي إلا ليعطينا ثوابت لاستكشاف هذه اللغة . فالممازجة بين الرمز وتعبيره هذه الممازجة الذكية التي أفرزتها إشارته كانت أحدى أهم اللبنات لتأسيس مسرح العبث .

جيرزي كروتوفسكي (بولونيا/ 1933-1999)

العنصر الأساس عند (جروتوفسكي) هو خطاب جسد الممثل وتأتي عناصر العرض الأخرى بصفة ثانوية مما يجعل المسؤولية التي تقع على الممثل كبيرة اتجاه عناصر العرض الأخرى ومحاولة إيجاد الوسائل البديلة عنها أو توظيفها امتداداً مع فعله الجسدي بالشكل الذي يحقق القدسية المناسبة لخطاب العرض بوصفه طقساً من الطقوس الدينية . والممثل المقدس ضمن هذه التجربة الروحية يذوب بالعمل المسرحي ويعري كوامن نفسه بغرض إثارة الدهشة لدى المتلقي بما يؤديه من حركات جسدية أخضعها (جروتوفسكي) إلى منهج خاص جاء امتداداً لتكنيك (ستانسلافسكي) من ناحية العمل الداخلي (النفسي) ورد الفعل المقابل للمحفز النفسي . وكذلك امتداداً لتكنيك (مايرهولد) والمسرح الشرقي بشكل أظهر أداء الجسد أكثر ثراءاً لإرسال الدلالات مع إعطاء أهمية للاختزال من خلال التخلص من كل ما هو خارج نطاق الحاجة التقليدية السائدة في المسرح آنذاك

---

[30] - بينتلي ، ايريك . **نظرية المسرح الحديث** ،(بغداد : منشورات وزارة الأعلام ، 1975)، ص137.

[31] - إيلام ، كير ، **مصدر سابق** ، ص 109 .

[32] - أسعد ، سامية أحمد ، **الدلالة المسرحية** ،(في : مجلة عالم الفكر ، العدد (4) ،الكويت ،وزارة الإعلام ،1980)، ص 73 .

[33] - ينظر : محمد ، محمد إسماعيل ، **مسرح القسوة من أنتونين آرتو إلى بيتر بروك** ،(في : مجلة المسرح ،العدد(17) ، القاهرة ، 1965)، ص 40 .

ليحل الجسد بديلاً قادراً على التعويض ، لذا أكد على " أن الممثل يجب أن يكون قادراً على الإبداع دون كل (بهارج) المسرح التقليدي من ملابس وماكياج وديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية " [34]. عندما يفضل (جروتوفسكي) جسد الممثل وما يبثه من دلالات على باقي عناصر خطاب العرض المسرحي أنما يبحث عن لغة إنسانية دالة على المعاناة الروحية للبشر . وجميع عناصر العرض الأخرى لا يجد فيها (جروتوفسكي) إمكانية التعبير التي توازي إمكانية جسد الممثل بوصفه عنصراً فعالاً مختزناً للمعاناة الإنسانية يظهر بحركاته الحرة الدلالة المناسبة والمعبرة للمتلقي . ويصبح الجسد بإمكانياته التقنية سائدا على الوسائل التقنية المساعدة للممثل ، فمثلاً يوظف (جروتوفسكي) جسد الممثل مع بعض قطع الديكور والإكسسوار لتكون حركة الجسد المحدد لدلالاتها وفق طبيعة العلاقة بينهما بحيث يتنوع التوظيف وفق مقتضيات الخطاب المسرحي " فبواسطة الاستخدام المحكم للإشارة يحول الممثل قاع الغرفة إلى بحر والطاولة إلى كرسي اعتراف وقطعة الحديد إلى زميل حي " [35]. كما ان الإضاءة الثابتة تسمح بما ينشأ عنها من ظلال في خلق علاقة وظيفية مع جسد الممثل بحيث توحي بروحية طقس الخطاب المسرحي " فتبين أن لمصادر الضوء الثابتة إمكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها استخداماً مدروساً " [36].كما يعبر (جروتوفسكي) بالزي عن الروحية الجوهرية للشخصية فوجد في (فاوست) النقاء على الرغم مما أرتكبه من آثام فأظهره في زي أبيض اللون ووجد في(مفيستولس) التلوث بالشر فجعله في زي أسود اللون .[37]

ان الممثل المقدس وفق مفهوم (جروتوفسكي) يقع على عاتقه أن يعبر " تعبيراً واضحاً ومحدداً عن رغباته وعواطفه وأفكاره ..الخ بأحداث فيزيقية (جمناستك ، رياضة بدنية ، أكروباتيك ، بانتوميم ، أو بأحداث صوتية (دندنات أصوات ..الخ) ولكي تكون هذه المؤثرات موحية حقاً ، يجب أن تكون نابعة من تكثيف كافة القوى الجسدية ... " [38] بحيث تولد مؤثرات تحرك حقائق منسية في لاوعي الممثل تمكنه من تحقيق الاتصال بالمتلقي الذي يستوعبها وفق مرجعياته وثقافته وتكوينه الذاتي .يتضح أن حركة الجسد الدالة هي جوهر المسرح عند (جروتوفسكي) لقدرتها الكشف عما هو مخفي من طبيعة إنسانية وبديل تقني عن أغلب تقنيات العرض المسرحي الأخرى . وقد تميز (جروتوفسكي) بأنه أكثر شمولية في بحث لغة الجسد إشارياً فقد عدّ الإشارة دالة لها معانٍ أكثر تأويلاً وهو بهذا يقترب من التجريد التشكيلي .

الفصل الرابع/ <u>النتائج</u> من خلال هذه الدراسة تم التوصل إلى النتائج الآتية:

1. حققت معرفة المخرج والممثل بطبيعة تأثيرات الإمكانيات الجسدية وتوظيفها إمكانية منح الجسد وحركته مستوى خطابي بصري مميز بفعل سيطرة الممثل على جسده وانفعالاته النفسية .
2. تمتع خطاب الجسد في الإخراج الحديث بمستويات رمزية سادت على الايقونية في مستوى الخطاب البصري للعرض المسرحي .
3. حقق خطاب الجسد في الإخراج الحديث إمكانية فنية بديلة عن اغلب عناصر العرض المسرحي الأخرى ، مما أسهم في رفد التنوع الجمالي والفكري للعرض المسرحي بسبب الإمكانية الإيحائية لخطاب الجسد وفق وجهة نظر المخرج الحديث.
4. حقق سعى المسرح لاحتواء فلسفة العالم ككل ، إلى جعل الخطاب الجسدي في الإخراج الحديث يمتلك دورا رئيسا بسبب إمكانيته الدلالية في إيصال معانيه بوصفه لغة عالمية تتطلب دقة أداء الممثل.
5. حقق خطاب الجسد في الإخراج الحديث تكشفا مميزاً للعرض المسرحي بسبب تنافسه مع لغة اللفظ ، مما دفع إلى إثارة الكثير من النقاشات الفكرية والنقدية ، جعلت توظيف خطاب الجسد ينتشر في أرجاء العالم بصورة وان كانت متباينة إلا أنها أثبتت وجودها ، فبرز العرض المسرحي قائما على فلسفة الدلالة وما تشير إليه من أشكال معبرة من خلال خطاب الجسد.
6. تمكن خطاب الجسد في الإخراج الحديث من تفعيل دور المتلقي عبر تحفيز علاقة الإنتاج الدلالي بين المرسل والمتلقي نتيجة طبيعة الأداء الجسدي ومنتجاته التعويضية المدهشة .

---

[34] - حافظ ، جلال ، **<u>ملاحظات عن التجريب في المسرح</u>** ،(في : مجلة فصول ، مج 13 ، العدد (24) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995)، ص 34 .

[35] - جروتوفسكي ، جيرزي ، **<u>نحو مسرح فقير</u>** ، ت : كمال قاسم نادر ، (بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام ، 1982) ص 19 .

[36] - جروتوفسكي ، جيرزي . **<u>مصدر سابق</u>** ، ص 19 .

[37] -ينظر : يوسف ، عقيل مهدي . **<u>نظرات في فن التمثيل</u>** ،مصدر سابق، ص 240 .

[38] -أردش،سعد. **<u>المخرج في المسرح المعاصر</u>**،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،سلسلة عالم المعرفة،1979)ص313 .

7. تم تهيئة جسد الممثل من قبل المخرج الحديث ليكون أداة طيعة تخدم مسار الفعل المسرحي وتكشف إمكانيات الممثل في الإرسال الدلالي البصري عبر تطوير قدرات الممثل الجسدية وإعداده نظرياً وعملياً من خلال جملة من التمارين البدنية المستندة للنظريات العلمية والتي استلهمها بعض المخرجين ممن سبقهم فضلا عن تراث البلدان الشرقية .

الاستنتاجات

1. ان لجوء المخرج الحديث إلى سيادة خطاب الجسد جاء نتيجة البحث عما هو جديد ومغادرة النسق اللفظي الذي ساد فترة من الزمن المسرحي السابق .
2. قاد سعي المخرج الحديث نحو العالمية إلى إيجاد لغة يمكن إدراكها عالميا فكان خطاب الجسد خير سبيل لذلك.
3. رغم النسق العام لخطاب الجسد في المعطى الدلالي للعالم.إلا أن بعض إيماءاته تشهد اختلافا في بعدها الخطابي لاقترانها بالنسق السيسيولوجي دون الآخر . مما يباعد تحصلها ألمضموني في بلد آخر بسياق ثقافي مختلف ، الأمر الذي يعزز نقل الثقافة من جهة وإثارة الفضول المعرفي للدلالات المطروحة بالسياق المحلي .
4. قاد اختلاف وجهات النظر بين المخرج والمؤلف في معالجة النص المكتوب إلى تنوع معالجة خطاب الجسد ، فلم يعد المخرج ملزماً بتقديم النص المسرحي المكتوب كما هو على خشبه المسرح بسبب تعدد قراءات النص وفق بعد تفسيري ينظر إليه كل مخرج بشكل مختلف وفق رؤاه ومن هذا تعددت الاتجاهات الإخراجية .
5. إن خطاب جسد الممثل يحمل مفردات ذاتية مستنبطة من محيطه الخارجي تختلف باختلاف مرجعياته .

التوصيات

ومن خلال النتائج والاستنتاجات نوصي بما يلي :

1. توظيف النتائج المرتبطة بتطوير خطاب الجسد والاهتمام بتقديمها في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.
2. إبانة أهمية خطاب الجسد عبر مناقشات علمية رصينة من خلال المحاضرات والندوات العلمية .
3. إقامة أبنية خاصة للتدريب الجسدي تستند تمارين تجريبية تنهض بواقع جسد الممثل وقدرته للتعبير الدلالي .
4. زيارة الورش المسرحية المهتمة بالخطاب الجسدي والوقوف على آخر تجاربها في هذا الصدد .
5. الاهتمام باللياقة البدنية المسرحية ضمن المحاضرات المخصصة لها وربطها بالأعمال المسرحية ذات العلاقة
6. دراسة الاتجاهات الإخراجية الأخرى المهتمة بخطاب الجسد .

المصادر