آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وتقنية البايوميكانيك

ا.م.د بشار عبد الغني محمد م . د نشأت مبارك صليوا
جامعة الموصل كلية الفنون الجميلة

االفصل الأول

(الإطار المنهجي)

مشكلة البحث

المسرح بطبيعته فن منفتح ومتداخل مع مجالات الحياة العلمية والإنسانية مما منحه سمة تطوّرية حققت قفزات نوعية جددت آليات توظيف عناصر العرض بضمنها جسد الممثل بعدّه الآلة الحية الأكثر فاعلية على منصة العرض ، وبهذا أصبح جسد الممثل في المسرح موضع الاختبار والتجريب فتنقل ذلك الجسد عبر العصور بين الهيمنة والتهميش منافساً للأداء الصوتي ، إلا أن آخر التطورات التي شهدها المسرح في القرن العشرين ألقت بثقلها على منظومة التعبير الجسدي بعد الانفتاح العالمي وتداخل الحضارات ، مما حتم على المهتمين بالمسرح إيجاد لغة عالمية مشتركة يفهمها الجميع ، فكان الحل في جسد الممثل بوصفه أداة تواصل مشتركة بين مختلف الثقافات ، فظهرت على إثر ذلك أنماط جديدة للتعبير من خلال ما يمتلكه جسد الممثل من إمكانيات وقدرات على البلاغة الأدائية عبر الحركة والإيماءة والإشارة تحقيقاً للجانب النفعي للاتصال ، ومع تطور مجالات المسرح وجمالياته لاسيما في الفنون التعبيرية وظهور النظريات والأساليب الأدائية المختلفة أصبح جسد الممثل عنصراً جوهرياً ووسيلة يتم استثمارها كلغة الجسد للتخاطب الإنساني .

وقد كان للدعوات الحداثوية التي نادت بالعودة إلى الطقوس والمظاهر الكرنفالية الاحتفالية البدائية أثرها في لفت أنظار المهتمين صوب إمكانات اللغة الجسدية لاسيما دعوة كل من باختين وباكونين وكذلك بعض الأساليب المقوضة لقواعد المسرح التقليدي كالسريانية والدادائية والشكلانية والمستقبلية فضلاً عن المهتمين بالطقس والرقص وفي مقدمتهم مايرهولد وارتو .

إن تقنية خطاب الجسد في العرض المسرحي يخلق مقاربات توظيفية في بعض المعالجات الإخراجية ، وبحكم إن مسرح القسوة ومسرح مايرهولد من المسارح المهمة التي تمثل هذا الجانب ، فقد وجد الباحثان إمكانية اعتبارها نماذج تُبرز تلك الاختلافات والمقاربات ، ولهذا تجلت مشكلة البحث في التساؤل الأتي : ما هي آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وتقنية البايوميكانيك ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث من خلال :

تسليط الضوء على آليات توظيف الجسد في كل من مسرح القسوة لدى ارتو وتقنية البايوميكانيك لدى مايرهولد

فضلاً عن إفادته العاملين في مجال المسرح تمثيلاً واخراجاً نظراً لما يقدمه من سعة معرفية وشمولية عن إسهامهما في تطوير قدرات العرض المسرحي مما يخلق وعياً ابداعياً، والحاجة إلى البحث قائمة في كونه بحثاً نظرياً أكاديمياً يتجه في مضمونه إلى خلق مقارنة بين أسلوبين أدائيين لهما تأثيرهما الواضح في منظومة العرض .

هدف البحث:

تعرف آليات توظيف جسد الممثل في مسرح القسوة عند ارتو وتقنية البايوميكانيك عند مايرهولد.

حدود البحث:

يتحدد البحث من خلال دراسة موضوعة توظيف الجسد عند ارتو ومايرهولد وتميّز كل أسلوب عن الأخر.

تحديد المصطلحات:

الآلية :

يعرفها جميل صليبا بأنها " كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض ، نقول : آلية الانتباه ، آلية القياس، آلية التركيب " (١) .

وتعرّف بأنها " لفظ يطلق مجازا على عملية الأداء الشامل للممثل ، في العروض المسرحية بما تتضمنه من تكامل العناصر الدالة في الأداء (الصوتي- الحركي) تعاقبياً وتزامنياً " (٢) .

التوظيف :

التوظيف (لغةً): " وظَف الشيءَ على نفسه ووَظّفَه توظِيفاً: أَلزمها إياه " (٣)

ومن الناحية الاصطلاحية ، معنى التوظيف يشمل الإفادة من أي أثر أدبي أو فني أو غيرها ، ويتفق الباحثان على أن التوظيف هو " الإفادة بالإعداد أو الاقتباس أو الاستلهام أو الإستيحاء " (٤).

والتوظيف " هو عملية استعارة لموجود معين في مكان ما في الحياة وهو عبارة عن طراز أو مفردة معمارية ، واستخدامه أو الإفادة منه في مكان آخر (العرض المسرحي أو المنظر المسرحي) (٥) .

التعريف الإجرائي :آليات التوظيف : عمليات متعاقبة مدروسة تكمل بعضها البعض ، وتشمل تفاصيل عملية دقيقة شاملة ، تلّم بكل ما يتعلق بجسد الممثل وعلاقاته ، ومدى تأثيره وتأثّره بعناصر العرض ، ومدى الإفادة من هذا الجسد في بناء العرض المسرحي .

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول : - انتونين ارتو وتأثير المسرح الشرقي

تأثر ارتو بالمسرح الشرقي تأثرا عميقا منذ مشاهدته لأول عرض مسرحي في الشرق الأوسط عام ١٩٢٢. وكان مهووسا بالتقنية والأقنعة المستخدمة في [بال ي] و [المسرح الصيني] ، إذ لم يكف الحديث عن تلك العروض، فكانت " أول التحولات في علاقته بالمسرح عندما شاهد أداء لرقص سكان جزيرة [بالي] كونه يتوافق وفكرته عن وجود مسرح يحقق أفكاره في التمثيل الإيمائي أو مسرح الضوء واللون والحركة السحرية "(٦) .

فالانطباع الذي تركه المسرح الشرقي عند ارتو رسخ لديه أسس وقواعد مهمة لتأسيس ما يحتاج إليه المسرح الغربي ، إذ اعتبر – ارتو – المسرح الشرقي الذي رآه عبارة عن " كتلة متماسكة من الحركات والسكنات والإيماءات والوقفات والأصوات، أفصح لغة للتعبير عن المقتضيات الحقة للإخراج المسرحي، فإن نتيجة هذا النوع من الإخراج هو إيقاظ ذهن المتفرج من غفوته ليتخذ من الوجود مواقف وتأملات " (٧) .

تناقض المسرحين الشرقي والغربي، فالأول ذا نزعات ميتافيزيقية والثاني ذا نزعات نفسية، فرفض ارتو المسرح الغربي وتمسك بالمسرح الشرقي لما يمتلكه من تأثير في المتفرج، إذ أن " احد أسباب الفاعلية الجسمانية على الفكر وقوة التأثير المباشرة المصورة في بعض ما ينتجه المسرح الشرقي، يرجع إلى أن ذلك المسرح يسند إلى تقاليد ترجع إلى الآلف السنين، فلقد احتفظ بأسرار استخدام الحركات واللهجات والموسيقى بالنسبة للحواس وعلى كل المستويات الممكنة"(٨) .

وما تميزت به عروض المسرح في [بالي] البناء الروحي، بناء مكون من بعض الإيماءات والحركات وقدرة الإيقاع على إثارة الذكريات، والقيمة الموسيقية للحركة الجسمانية، فالموسيقى ملحة للغاية، وفضلا عن إن هذه الأصوات ترتبط بالحركات، إنها اكتمال طبيعي للحركات، يخيل إلى أن أكثر ما يدهشنا ويذهلنا فيه – والحديث لأرتو – هو الجانب الإيمائي، والذي يبدو فجأة وكأنه ينتشر ويتحول إلى إشارات لتعلمنا الميتافيزيقية للمجرد والمحسوس، وتعلمنا إياه بحركات جعلت لكي تبقى، فكل شيء في هذا المسرح، محسوب بدقة رائعة، لم يترك فيه شيء للمصادفة، أو المبادرة الشخصية، إذ يوجد شيء أشبه بروح العملية السحرية في هذا التمرير الهائل لإشارات تحتجز أولا ثم تلقى فجأة في الهواء، إن كل هذه الحركات تهدف إلى جانب الإحساس الحاد بالجمال التشكيلي وإيضاح حالة أو قضية ذهنية. إذ منحنا مسرح [بالي] فكرة مادية لا كلامية عن المسرح، إذ يضل المسرح داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته بغض النظر عن النص المكتوب" (٩) .

القسوة والطاعون وتحفيز الجسد

إن المسرح من بحسب ارتو كتأثير الطاعون، انه نداء عظيم لقوى ترجع بالفكر إلى منبع صراعاته، وإذا كان المسرح " جوهريا كالطاعون، فليس له معد، بل لأنه كالطاعون يكشف، ويدفع إلى الخارج جوهرا من القسوة الكامنة تتمركز عن طريقه كل إمكانيات الفكر الفاسدة على فرد أو شعب " (١٠) . فلا بد للمسرح أن يثير في النفس حالة من الغيبوبة والذهول التي يثيرها وقوع كارثة أو استشراء وباء، فهو كالسحر في تأثيره بالمتفرج إذ نبذ ارتو فكرة أن يهدف المسرح نحو تسلية المتفرج بموضوعاته الجذابة ، لذا دأب في سعيه لإصلاح المسرح فقد كان " يمقت الرأي الذي يشير إلى أن المسرح مجرد مكان يبعث على المتعة والابتهاج " (١١) ، بل سعى دوماً ومن خلال المسرح إلى خلق حالة يهز خلالها المتفرجين ليحرك طاقاتهم في فهم العالم اللامحسوس ، أراد ارتو من المسرح أن يشعرهم برهبة الطاعون وينقلهم من حالة الهدوء والسكينة لتنفذ إلى تحرير العقل الباطن أو اللاوعي، فالمسرح كالطاعون معضلة تنتهي بخيارين الشفاء أو الموت " والطاعون داء أسمى لأنه أزمنة كاملة لا يبقى بعدها سوى الموت أو أقصى التطهير. كذلك المسرح داء، لأنه التوازن الأعظم الذي لا يكتسب بلا هدم، فهو يدعو الفكر إلى هذيان يثير

قواه ، ويمكن أن نرى في النهاية أن تأثير المسرح كتأثير الطاعون ، نافع لأنه يدفع البشر إلى أن يروا أنفسهم كما هم في حياتهم "(١٢) .

ووسيلة ارتو لتحقيق كل ذلك هو مسرح القسوة، فهو مسرح قاسي وصعب ، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالعرض ، إن الأمر لا يتعلق بتلك القسوة ، أن يقطع كل منا جسد الأخر، وإسالة الدماء وما إلى ذلك ويشير ارتو إلى ذلك تأكيداً لمفهومه للقسوة بأنها ليست حباً بالسادية أو حباً بالمشاعر الخارقة للعادة أو سعياً للشهوة الفاسدة ، بل يتعلق الأمر بإحساس مغاير يكون صورة عن حركة الحياة ذاتها ، ولن يصبح المسرح فناً حقيقياً في نظر ارتو إلا إذا قدم للمتفرج إحداثا تهزه وتجعله يفيق من سباته، ويرى ارتو " إن أفضل وسيلة لتحقيق فكرة القسوة على المسرح الالتجاء إلى المجهول، لانتقال المباغت الذي يقع في غير وقته وهكذا يعيد إلى المسرح قليلا من الأنفاس اللاهثة التي يثيرها الخوف الميتافيزيقي – أي الخوف من المجهول "(١٣) .

لم يهدف ارتو إلى نقل الواقع مباشرة كصورة طبق الأصل، بل هو نوع أخر ومغاير ليتمكن من تحرير النفس البشرية، فلجا للحلم لتحقيق غايته. إذ أورد ارتو انه " يمكن تشبيه صور الفكر بحلم يصبح فعالا بالقدر الذي يلقى به العنف اللازم، ولسوف يؤمن الجمهور بأحلام المسرح، بشرط أن يأخذها على أنها أحلام حقا، لا نقل للواقع، بشرط أن تمكنه من أن يحرر، في نفسه، حرية الحلم السحرية التي لا يستطيع أن يتعرف إليها إلا إذا انطبع فيها الإرهاب والقسوة" ، كانت قناعات ارتو إن المسرح هو المكان الأكثر ملائمة لتفجير الألم الإنساني والغضب، كي يحصل على غايته بدمج المسرح بالحياة. ووسيلته هي الرجوع إلى الوسائل السحرية التي اختبرت قديما من اجل الوصول إلى الإحساس .

وفي ضوء ذلك يقترح ارتو " العودة – في المسرح – إلى تلك الفكرة الأولية السحرية التي استعادها التحليل النفسي الحديث، ومؤداها انه : إذا أردنا شفاء المريض جعلناه يتخذ الموقف الخارجي للحالة التي نود إعادته إليها ، واقترح التخلي عن تجريبية الصور يأتي بها اللاشعور بالمصادفة والتي نطلقها بالمصادفة أيضا، ونسميها صوراً شاعرية " (١٤) .

فالمسرح هو المكان الذي ينطوي على النوازع والقوى المكبوتة في الإنسان من اجل برئه منها وتحريره من سيطرتها " وعن طريق استخدام الفنون التصويرية يروق الإخراج المسرحي للنظارة ويستهويهم ويجذبهم بل انه يسحرهم ويقودهم إلى نوع من الغيبوبة واللاوعي – مثل ما نراه في حالة التنويم المغناطيسي مثلا . يمكن أن تقبل الإيماءات والتحليلات " (١٥) .

إن ما دعا إليه ارتو هو شكل من إشكال العودة إلى دور التطهير في المسرح على المستويين الروحي والجسدي. وذلك بعودة مسرحه وبشكل أساسي إلى طابعه ألطقوسي والاحتفالي والشعائري ، إذ عمل ارتو ضمن منهجه في مسرح القسوة على تحقيق التطهير ولكن بمفهوم مختلف يؤدي وظيفة علاجية من خلال استفزاز الأحاسيس والصدمة من خلال استحضاره لا أشكال التعبير الجسدي وفضلا عن تلك المثيرات الحية من موسيقى ورقص وألوان، من اجل خلق ثورة في الجسد ونشوة الروح للوصول للتطهير والتحرر ، فما يتبناه ارتو هو الدعوة في

مسرحه الصارم والتطهيري لإعادة الوقائع الأليمة في تاريخ الإنسانية معتبراً ذلك بمثابة شكل من أشكال التطهير التي لم تقم بإلغاء الحاضر فقط ، بل ألغت الماضي كذلك بشكل كلي لتخلق شيئا جديداً "(١٦) .

ميتافيزيقية الجسد عند ارتو

ما تخيله ارتو في مسرحه هو خلق مسرح ميتافيزيقي ينطلق في شكله ومضمونه من العناصر الجسمانية الدقيقة، وهو ما استقاه من المسرح الشرقي، ومحاولته أن يحرر ممثليه من الإعداد السيكولوجي فهناك مشاعر جسدية متعددة يحس بها المرء والتي تشكل جزءا من شعوره، فكان – ارتو – يحاول إيجاد الأساليب التي تنقل تجربته ومعاناته الجسدية والحسية نحو أذهان الآخرين وأجسامهم فلجا إلى إقامة " رابطة تستطيع العاطفة الكلية من خلالها الانسياب بحرية من جسد إلى جسد، ومن ممثل إلى متفرج وهكذا، فان كسر الحواجز القائمة بين الناس ومنحهم القدرة على المشاركة في العواطف المبعثرة الواهنة لأحدهم الآخر " (١٧) .

فالممثل اعتلى مرتبة عالية في مسرح ارتو لا أهميته القصوى، وليتوقف نجاح العرض على فاعليته وأداءه، فكل شيء يصدر عن هذا الجسد محسوب ودقيق إذ يقول ارتو " سيرقم العرض من أوله إلى أخره، كاللغة، هكذا لا توجد حركات ضائعة، وتخضع كل الحركات للإيقاع، وبما أن كل شخصية هي شخصية نمطية إلى أقصى حد فان حركتها، ووجهها، وزيها تبدو وكأنها لمحات من نور"(١٨)

فالممثل بحاجة إلى التدريب الطويل من اجل ترويض هذا الجسد ليكون مطواعا ومهيئا ليكون إحدى الحلقات في تلك السلسلة الجسدية التي يتكون منها العرض فالمسرح من وجهة نظر ارتو " هو المكان الوحيد في العالم، وأخر وسيلة إجمالية بقيت لنا للوصول إلى الجسم مباشرة، ومهاجمة الفسق الحقير – في فترات الاضطراب العصبي، كتلك التي نغوص فيها بوسائل مادية لا يقاومها "(١٩) .

اتجه ارتو نحو الجسد الإنساني بعدّه جسداً خاضعاً للشهوات من خلال سعيه إليها بغية التلذذ ، فكان سعي ارتو خلال مسرح القسوة من اجل تهذيب النفس اولاً ، ومن ثم تطهير الجسد من الأدران الدنيوية العالقة به ، فالجسد بحسب ارتو بحاجة إلى العودة إلى سابق عهده وبشكله الطبيعي الصافي ، وقد أشار ارتو في أكثر من مناسبة بالطاقة " وبالأخص تلك الموجودة بالحركة والرقص والإيماءة والإشارة والخاضعة جميعها لعنصر الزمن الذي يلعب فيه الإيقاع دورا مهما، في تكوين تناغم حسي يبعث روح السحر في داخل الجسم، والذي يتحدد من خلاله الشكل الحركي للصورة المتغيرة دائما والتي تضفي على العمل المسرحي طاقة سحرية، وكلما تعدت الإيقاعات استجدت أشكال لصور جديدة "(٢٠) .

وبما أن الجسد له إيقاعاته وملازماته وكونه وسيلة للابتزاز لذا اعتبر ارتو أن تدريب الممثل على الإيقاع يوازي أهمية تدريب الممثل على التمثيل والأداء، لذا توجب أن يمتلك الممثل خبرة محسوسة جدا بالأصوات والإيقاع ، وهو ما كان معمولاً به في المسرح الشرقي ، فعمل ارتو بهذا التعقيد وهذه الشمولية وأكد على ضرورة الحاجة إلى شبكة كاملة من الاتصالات والعلاقات والحاجة إلى جهاز يسيطر على كل المفاصل كون الجسد " لا ينفصل عن الروح ، ولا تنفصل الحواس عن العقل، وخاصة في مجال يحتاج فيه تعب الأعضاء المتجدد دائماً إلى هزات

مفاجئة لكي ينعش الذهن، عرض ضخم متسع، يخاطب الجسم كله، ومن ناحية أخرى، تجنيد كثيف للأشياء، والحركات، والإشارات، على أن يستخدم كل هذا بطريقة جديدة يفضي المكان الضئيل المخصص للذهن إلى ضغط النص ضغطاً فعالاً "(٢١) .

الممثل كلاعب القوى حقاً، يقابل جسم لاعب القوى جسم عاطفي مماثل للآخر، وموازٍ له ، كأنه قرينه، ولكي يستخدم الممثل طاقته العاطفية، علينا أن ننظر إلى الكائن البشري انه قرين، شبح تشكيلي لا يكتمل أبداً ، والممثل الصادق هو الذي يفرض عليه شكل إحساسه وصورته.

وعلى الممثل أن يعي العالم العاطفي وينسب إليه صفات تختلف عن صفات الصورة وتشتمل على معنى مادي، والوعي الكامل بالتسلط الجسماني ليتمكن من أن يزيد من كثافة إحساسه الداخلي، فلكل انفعال أسس عضوية، وإذ ينمي الممثل انفعاله في جسمه بشحنة ثانية بالكهرباء، وان يعي الممثل مقدما نقاط الجسم التي يجب مسها لإعادة تكوين السلسلة السحرية لقذف المتفرج في التشنجات السحرية"(٢٢) ويؤكد أن كل شيء على خشبة المسرح بالضرورة مروره عبر الجسد " وبما أن المسرح مكان فيزيقي يجب ملؤه فان هذه المقولة تعني ملاحقة اللامادي والربط بين ما هو موجود وغير موجود، ولتحقيق ذلك، يظل الجسد الأداة الرئيسية بامتياز، لأنه يزعزع الفضاء المادي بواسطة الحركة وكذلك بواسطة الرقص والصراخ"(٢٣) .

والممثل عند ارتو هنا ليس كغيره من الممثلين، فهو ممثل طقس يتعامل مع صور وخيالات ورموز مستقاة من الفعل الباطن " إن العمل بالمسرح ليس مهنة وإنما حياة يعيشها هو كغيره من هذا الفعل الباطن، إلا أن تتحدد معالم الممثل عن طريق المؤثرات الفيزيقية والصوتية، إذ عليه أن يحدد تحديدا واضحا ومحددا عن رغباته وعواطفه وأفكاره، مستخدما الإشارات والإيماءات و المركبة"(٢٤) .

فالمسرح عند ارتو هو ساحة للإبداع ، فهو كأكثر الأشكال فنية ومحفزا كبيرا للإبداع والخيال خلال الجسد وصولا للمتفرج ، والحالة التي يكون فيها المتفرج أشبه ما تكون بنقل الجسد نحو عوالم ميتافيزيقية وأجواء غرائبية ، وتأثيرها فيه يشبه إجراء عملية جراحية ، إذ يؤكد بان " الذي يأتي إلى مسارحنا سوف يتعرض لإجراء عملية جراحية حقيقية لا تستهدف التفكير فقط بل تمتد نشاطاتها إلى الأحاسيس والجسد " (٢٥) .

كما يتعامل الممثل في مسرح القسوة مع المتفرج بعلاقة حميمة إذ يستوقف انتباهه بأشكال متتابعة من الرؤيا ووصولاً إلى الصوت وبالعكس ، وذلك " بوحدات صوتية، دندنات ، أصوات، تجسيد معاني ما، ولكي تكون المؤثرات تلك موحية حقاً يجب أن تكون نابعة من تكثيف القوى الجسدية بحيث يكون هناك اتصال مباشر بين الممثلين والجمهور "(٢٦) .

إن ما يقترحه ارتو حول الجسد هي تجربة مغايرة عن السابق ، جسداً لنوع من الثقافات المضاءة ، وجسد قادر على تحريك الطاقات وجعل القوى تبادر لذلك فانه يمكن أن يمنح الممثل فرصة أن يكتشف ذاته وان يبين للمتفرج الطريق إلى عالم آخر للكينونة ، والى كيفية أخرى للحضور لدى الذات ، فالمتفرج والممثل يمكن أن يصلا إلى

تجربة ليست عادية والى معرفة بالجوهر الداخلي كما بجوهر الأشياء والى تحكم في الطاقات والقوى التي يختبرها الإنسان في حياته .

اللغة وحركة الجسد

مسرح ارتو يقوم على لغة متميزة، لغة مرئية مزج خلالها الحركة بالإشارات الموحية ورنين الأصوات وتناسق الألوان والكلمة المنغمة والإيقاع ، إلا أن الكلمة المنطوقة جاءت عنده بالمرتبة الثانية، كونه – ارتو – امن بان الكلمة المنطوقة " كلمة ميتة لا تؤثر إلا في اللحظة التي يتم النطق بها، وبان الشكل المستخدم لا يستخدم، ولا يدعونا إلى البحث عن شكل أخر، وبان المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا تتكرر فيه الحركة مرتين" (٢٧) . فاللغة عند ارتو مادية، توظف كل الوسائل والطرق من اجل التأثير خلالها بالإحساس، إنها تستخدم الحركات والموسيقى والإيقاع بطريقة تستطيع من خلالها الإسهام في التعبير العام كما أنها " تهدف إلى إثارة الإحساس وإخماده، وسحره، وتستخلص معنا غنائيا جديدا للحركة. إنها تضع حدا لعبودية اللغة الذهنية وتعطينا إحساسا بعقلانية جديدة أعمق"(٢٨) .

وهنا شرع ارتو البحث في هذا الساحر (الجسد) ليجد فيه الحل، سعى في بحثه عن مدى الفائدة التي بإمكانه وتضيفها في العرض، إذ اعتبر الجسد " كتلة حية تتحرك في فضاء وتشكل فيه أشكالا مختلفة ليعبر بها بدلا من التعبير بلغة الكلمات والحوار العادي، بان يصل بهذه الكتلة الحية إلى أقصى ما بها من طاقة حركية، فهو كان يجهد الممثل في التمرين على استخدام هذه اللغة – الحركة– إلى أن يصل إلى العرض الذي يعتبره قمة في الإبداع في تشكيل الفضاء بصورة إنسانية "(٢٩) .

اختلف مفهوم المسرح عند ارتو عن غيره، حين قلب تقنيات المسرح مؤسسا مسرحه الخاص بالاتكاء على الحركة و الجسد لتكون لغته الجديدة، مسرحا تميز من خلال مركزية الموضوع العنيف ، موضوع مشاركة الممثل والمشاهد في طقس مشهدي يسد الفراغ أو النقص الكامن في الحياة نفسها، تحديد لغة مسرحية خاصة ترتكز على الحركة والجسد أكثر من ارتكازها على النص والسيكولوجية وعلاوة على هذه الحركات الرمزية والأقنعة والوقفات وكل الحركات الجمالية أو الخاصة ، لتعد معانيها جزءاً هاماً من لغة المسرح المحسوسة ، فضلاً عن الأوضاع الانفعالية والقصف العنيف بالإيقاع والأصوات سعى ارتو لازدواجها وتعددها بحركات ووقفات وانعكاسات مكونة من مجموعة من الحركات الدافعة والوقفات ليظهر عنده عجز الكلمة في مقابل الثراء التعبيري الهائل للصور ، ونظراً لتراجع الكلمات وراء الحركات ، ولان الجزء التشكيلي والجمالي من المسرح يتخلى عن طابعه كفاصل زخرفي لكي يُصبح لغة الاتصال المباشر بمعنى الكلمة ، لذا على الحركات المحسوسة أن تكون من الفاعلية بحيث تنسينا حتى ضرورة لغة الكلام ، وان وجدت لغة الكلام لا ينبغي أن تكون إلا وسيلة لإثارة الأحداث من جديد ، أو محطة في الفضاء المضطرب ، وعلى رباط الحركات أن يبلغ قيمة التجريد الحق ، لفرط فاعليته الإنسانية (٣٠) .

المبحث الثاني

مايرهولد والمسرح الشرقي

كان مايرهولد من أنصار شاعرية المسرح ، فقد سعى نحو المسرح الخالص باحثاً عن ينابيع المسرحة، وسعى نحو أداء من نوع مختلف ووجد ضالته في المسرحيين الياباني والصيني، حيث ما أراده من أداء إذ أراد مايرهولد أن يكن الممثل في كل لحظة من لحظات العرض موزعاً بين الشخصية المسرحية من جهة الممثل (العارض) الذي يؤدي هذه الشخصية من جهة أخرى، إن الممثل يؤدي موقفه الخاص من الشخصية لا موقف الشخصية نفسها ، أي أن يوزع الأداء بين الشخصية والتعليق الخاص بها " لقد كان الأمر برمته فناً عقلانياً ، كان نموذج مايرهولد ومثاله بالنسبة ل (الأداء المزدوج) هو الممثل في (مسرح الكابوكي الياباني) هذا الممثل الذي يقوم بمخاطبة الجمهور مباشرة وفي اللحظات العاطفية المتوترة بالطريقة التالية : انتباه ! موقف دراماتيكي ، أحببت صديقي جداً لكنهم قتلوه ، وبدونه ستصبح الحياة صعبة جداً بالنسبة لي انتباه !! سوف أقوم بإعادة المشهد لكم"(٣١) .

وكان من أوائل من حاولوا العودة إلى تقاليد المسرح القديم وتوظيف الأقنعة المستخدمة خلال الاحتفالات المسرحية، ومن هذا الاتجاه جاء بمسرحه الرمزي، باختفاء الشخوص الطبيعية، واعتماد الرموز والإشارة والحركة ، فقد رأى " إن الكلمة هي توشية على نسيج الحركة حتى قاده بحثه إلى ينابيع المسرح الشعبي . وتقنيات الأقنعة ، وأيضا إلى تقاليد المسرح الشرقي لتحقيق الطابع ألتزييني المؤسلب ، ونزع الطبيعية تماماً عن المسرح "(٣٢) ، كما ويطالب مايرهولد ممثله بالمراقبة الواعية للأداء عبر ذاته. ويمنع عليه معايشة الشخصية، كما ويرى أن الممثل " مجرد أداة ، آلة حية ، تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كعامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي . الذي لا تتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين "(٣٣) . وهكذا تكمن أهمية دور الموسيقى في عمل الممثل فالخلفية الموسيقية ضرورية لديه من أجل تعويد ممثله على الإنصات لحركة الزمن فوق المنصة. هذا من جهة فضلاً عن حبه للموسيقى الصاخبة المستخدمة في المسرح الياباني والصيني، فالموسيقى من جهة نظره في هاذين المسرحين " والتي تتضمن مجموعات الفلوت والطبول والآلات النفخية والصافرة يمكن للجمهور أن يبقى يقظاً وبشكل مستمر على مدار العرض "(٣٤) .

كان تأثير مايرهولد كبيراً بالمسرحين الصيني والياباني فضلاً عن مسرح (كاثاكالي) الهندي ، إذ يرى أن في هذه المسارح يكمن جوهر المسرح وهو ما يجذب المتفرج كي يستخدم خياله أثناء العرض ، لذا اعتمد مبدأ الاقتصاد العاقل في التعبير الفني وهو مبدأ من الضرورة أن يحكم عمل الفنان، إذ يقول:" إن اليابانيين يرسمون غصناً مزهراً، وهذا هو الربيع كله، أما عندنا فيرسمون الربيع كله، ولا يعبر ذلك عن غصن مزهر واحد"(٣٥) .

ومن الملفت للانتباه إن مايرهولد شاهد العديد من العروض الصينية وأبدى إعجابه بطريقة الأداء فيها فضلاً عن قراءته بشغف عن المسرح الشرقي ودليل تأثره أن بعضاً من أعماله تضمنت أساليب للمسرح الكابوكي الياباني وخاصة عرضي (الارستقراطيون . البداية) " كاللسان الخشبي الممد وسط الصالة . ومدراء الصالة اللذين ارتدوا أقنعة وثياباً سوداء ضيقة واللذين قاموا برشق المنصة والجمهور بعاصفة ثلجية من القصاصات الورقية الخاصة

والمقدمون المتشحون بالسواد على الخشبة والذين كانوا يصدرون المؤثرات الصوتية بشكل علني لذلك يمكن اعتبار كل هذا من أدوات مسرح الكابوكي .

البايوميكانيك وجسد الممثل

يهدف مايرهولد في منهجه إلى مخالفة الواقعية السائدة ليقدم مسرحه (المؤسلب) الذي يستعيض عن تفاصيل الواقع، والاكتفاء بجوهر الظاهرة، انه تعبير عن الواقع بصورة مبسطة ، مستخدماً تمارين البيوميكانيكية ، فالبيوميكانيك نوع من التدريب " يهدف إلى تطوير الممثلين اللذين عليهم أن يكونوا رياضيين ولاعبي أكروبات والآت حية في الوقت نفسه ، وهذه التدريبات تعتمد على (الاستعداد للفعل ـ توقف) (الفعل نفسه ـ توقف) (رد الفعل الموازي) الغاية منها تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل ، كما يحدث للراقصين "(٣٦) .

وكان استخدامه للبيوميكانيكية خلال اقتباسه عناصرها من (التايلرية) وهو مبدأ اقتصادي سمي بالتايلرية إشارة إلى العالم الأمريكي (فروديك تايلر) " وإذا ما راقبنا الحركات التي يقوم بها عامل ما وهو في أثناء عمله فإننا نلاحظ الأتي : ١- عدم وجود حركات إضافية غير منتجة ٢ - الإيقاع ٣ - توافر مركز صحيح للجسم٤ - الثبات إن الحركات التي تبنى على هذه الأسس تتصف بأنها حركات راقصة "(٣٧) .

جاءت وجهة مايرهولد أن ليس من الضروري أن نقتل ساعة أو ساعتين في وضع الماكياج أو تحضير الأزياء ، فان ممثل المستقبل سوف يعمل دون ماكياج ومرتدياً أزياء إنتاجية تتلاءم مع حركاته والمهمات التي يؤديها فالطريقة التايلرية ستمنحنا إمكانية أداء ساعة واحدة ما يتطلب أداءه أربعة ساعات، لذلك من الضروري للممثل ١- أن يتمتع بقدرة طبيعية على التحفز الانعكاسي لذا يجب اختيار من تتوفر فيه هذه القدرة ٢- أن يتمتع الممثل بتقدير بصري وثبات، إن فن الممثل هو إبداع أشكال بلاستيكية في المكان. وان ظهور أي قوة إنما تخضع إلى مبادئ ميكانيكا واحدة، وان مصيبة الممثل المعاصر الأساسية هي في جهله بقوانين البيومكانيكية "(٣٨) . ومن الملاحظ أن مايرهولد استند إلى العلم من خلال البيوميكانيكية التي تشير إلى فرع من فروع العلم الحديث المتخصص في دراسة الخاصية الميكانيكية للأنسجة الحية للأعضاء والجسد عموماً " وهي النظم التي قامت على أساس مناقض بالكامل لمنهج المعايشة الداخلية عند (ستانسلافسكي) فقد رأى مايرهولد أن الطريقة الوجداني إلى الدور يجب أن يمر من خلال اصطياده من الخارج أولا "(٣٩) .

ومن خلال هذا المنهج يقدم مايرهولد لممثله معادله لنشوء الشعور الذي يكمن من خلال التمهيد الفيزيولوجي الضروري إذ يعتقد ـ مايرهولد ـ " إن الرياضة والبهلوانات ، و الرقص ، والحركات الإيقاعية ، والملاكمة ، والمبارزة هي مواد مفيدة إلا أنها لا تستطيع أن تكون ذات فائدة إلا إذا دخلت بوصفها عناصر مساعدة في دورة (البيوميكانيكية) وهي مادة أساسية وضرورية لكل ممثل "(٤٠) .

إذ أثرت جهود ـ مايرهولد ـ المتواصلة عن نظريته الفنية، والتي ترى أن على الممثل أن يدرس آلية الحركة لان نجاح أداء الممثل متوقف على تحكمه في أطرافة وعضلاته إلا أن التدريب على هذه الطريقة يتطلب بالمقابل أولا أن يكون الإنسان صحيح الجسم، وان يكون مثقفاً للغاية، وذا حس موسيقي مرهف كالذي يحلم به (كارل ماركس)

عندما قال : إن عين الإنسان المثقف ثقافة عالية ، ستكون قادرة على استيعاب الشيء الجميل ، وأذنه مرهفة الاستماع إلى الموسيقى و إدراكها " (٤١) .

فالبيوميكانيك هذا المنهج الجديد لإعداد الممثل يقول عنه مايرهولد : (تحرير جسم الممثل البروليتاري من التبعية وإعطاءه المكان الأول في العرض، وإخضاع حركته للمنطق) إن تحرير جسد الممثل هي الرغبة الملحة لمايرهولد، وان لم تبتعد كثيراً عن تطلعات (كريج) إلى (السوبر ماريونيت) إلا أنها أخذت طابعاً أكثر ميكانيكية، إذا خضع جسد الممثل للرياضيات البدنية واخضع عقله للرياضيات السياسية "(٤٢) .

إذ أن البيوميكانيكية هي منهج لإعداد جسد ممثل من نوع خاص، ممثل حركي، أو إيمائي من الطراز الأول، كي يساير ضرورات العرض المسرحي الحديث والذي يتطلب الحركة والتعبير الحركي بصورة أساسية في الأداء، لذا نرى أن فن الممثل عند مايرهولد هو " إبداع أشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء ألزماني ـ المكاني للعرض المسرحي. وهو ما يعني بالضرورة ظهور قوة / طاقة لكائن حي يجب حسابها وتنظيمها ، وهو ما يوجب دراسة علمية للبيوميكانيك فتمارين البيوميكانيك تعمل على تحضير الممثل لأداء الجستات الجسدية المشفرة (الكودية) اللازمة للأوضاع والهيئات المحدودة ، كما تعمل على التكثيف الأقصى لمخطط الحركة (الميزانسين) " (٤٣) .

إن إتقان تمارين البيوميكانيك تعيد للممثل الإمكانيات الحركية المطلوبة لجسده فضلاً عن استعادته التشكيل البيولوجي إذ يشترط في هذه التمارين أن يكون الممثل" مرتاحاً من الناحية الجسمانية بمعنى أن لا يخطئ بصره وان يحس في كل لحظة بمركز جاذبيته الخاصة، أي توازنه الجسماني، ربما أن فن التمثيل يتلخص في خلق أشكال تشكيلية في الفضاء، فعلى الممثل أن يعرف (ميكانيكا جسده) معرفة جيدة "(٤٤) .

ولأجل أن يحقق الممثل حالة جذب المتفرج نحو ما يقدمه من أداء على خشبة المسرح مرهون بتحقيق معادلة فيزيائية، إذ يقول مايرهولد : " ما نحن سوى ألآت (بمعنى) أن كل حلة سيكولوجية مرهونة قطعاً بعمليات فيزيائية وبدنية معينة، فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فأنه سيبلغ حتماً الاستثارة المطلوبة التي ستنقل بدورها للمتفرجين جاذبة إياهم بالى ادعاء الممثل "(٤٥) .

الجسد والتقنية عند مايرهولد

لا يمكن الإبداع في جسد الممثل وصوته، بل في الطريقة أو التقنية التي يستخدم بها الجسد والصوت في تجسيد الشخصية، فالتقنية هي ما يحدد لغة الجسد، باعتباره إشارات إلى شيء آخر مغاير لذاته. فالجسد يشير إلى شخصية أو موقف أو حالة سيكولوجية فأهم ما يجلبه الممثل معه إلى الخشبة هو هذا الجسد، واهم ما يجب أن يظهره بهذا الجسد هو الانسجام بين كل أجزائه إذ " يجب على الممثل أن يأتي بجسمه مركباً، بل ومركباً بصورة يذهلنا معها بانسجامه وقدرته في التعبير، برشاقة ومهارة، عند التحولات الطفيفة والمنسقة، بعد ذلك نتطرق إلى الصوت ونطق الكلمات"(٤٦) . ولتحقيق هذه المعادلة على الممثل أن يخلص جسده من كل الزوائد والاحتفاظ بالجوهر الذي يلاءم ما يقوم به من أداء للدور. ويتأتى ذلك من خلال " اعتماد وسائله التعبيرية، لغته الخاصة به

النابعة منه، ولم تكن الأسلبة الميرهولدية إلا محاولة في هذا الاتجاه بل أن تركيزه على الحركة الجسدية باعتبارها أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية " (٤٧) .

هكذا دأب مايرهولد بطريقته أن يعلّم الممثلين في البيوميكانيك " أن يتجاهلوا الأحاسيس الذاتية في معظم الأحوال ، وان نواة التعبير هي فعل ورد فعل الأعصاب والعضلة "(٤٨) .

رامج مختبريه للتدريب الجسدي، كالحركة، الرقص، الحركات البهلوانية. حيث تضمن البرنامج آنذاك مواضيع مثل الإيماء وأهميته البيولوجية (دراسة الفعل الانعكاسي للفرد والجماعة)والتدريب يتم على الحركة أولا، ثم على الفكرة وأخيراً التدريب على الحوار أن الكلمات والمشاعر تنبع من حركات انعكاسية للجسد، ومثال منطقي لمفهوم (البيوميكانيك) يورد مايرهولد مثال عندما نرى دباً ، نبدأ أولا بالركض ،وبعد ذلك نصبح خائفين من هروبنا "(٤٩) وحين يساهم الممثل بتصوير لياقته البدنية وإمكانياته الجسدية يكون مؤهلاً أن يصبح حينها عنصراً فاعلاً من عناصر المسرح المعاصر انه يتحول من الشكل الجامد المتحجر إلى الجسد الحي المتحفز " وما من أمل في تحقيق الطموحات الفنية إلا إذا تحولت هذه الطموحات إلى روح الراقص والممثل الإيمائي والمغني وفنان الدراما "(٥٠) .

ويتسنى لمايرهولد تحقيق كل هذا بالتقنية التي اتبعها في تدريب ممثليه، تدريباً جسدياً قاسياً، ودقيقاً للغاية لتمكينهم من استخدام كامل أجسادهم كآلات حساسة جداً وبطريقة معبرة للغاية. جعلت من الممكن الوصول إلى مستوى رفيع من الإتقان . إذ يقول ميرهولد : " أن الدمية المتحركة التي تبدو كإنسان تماماً يمكن الوصول لها أيضا أن تستبدل الممثل الإنسان ، فأن الممثل الذي يتضاءل ويزول في محاولته لتقديم شخصية حياتية حقيقية ، يفقد جاذبيته وقيمته كممثل مسرحي، ينبغي على الممثل أن يكون مبدعاً لا مقلداً "(٥١) .

فالتقنية التي اتبعها مايرهولد جاءت لأجل الكشف عن البراعة الفنية الفائقة عند الممثل . وهذا ما عارض به أستاذه ستانسلافسكي إذ تصور أن الممثل عنده يختفي ويتلاشى في دوره على الخشبة. فالممثل في المسرح التقليدي قادر على الذوبان في الدور وهذا ما رفضه مايرهولد إذ " لم يكن هدفه الوصول إلى إخفاء الممثل وذوبانه، بل كان هدفه تكوين الممثل (العارض) للدور المسرحي، القادر على جعل المشاهدين يرون اللاعب خلف الدور "(٥١) .

فالعبرة إذن في التنقيب في هذا الجسد وتحضيره لكي يساهم بأقصى ما يمتلك من طاقة وإمكانيات وتوظيف كل شيء للوصول إلى المستوى الراقي للأداء. عليه امتلاك القدرة على تنظيم حركة اليدين مثلاً ، كي لا يؤدي بحركة الأيدي إشارات غير دقيقة إذ انه من الضروري أن لكل حركة يد هي كلمة وإشارة. ويتحتم عليه أن ينظم هذا الكم الهائل من الإشارات " سوف يضطر الممثل لدراسة الحركة العضلية ، ويجب أن يميز اتجاه القوة الناجمة عن الحركة، وقوة الثقل، وقوة الجاذبية وطول الطريق، والسرعة، يجب أن يعرف ماذا تعني وتيرة الحركة ... وذلك أن الممثل الذي لا يميز بين الوزن والإيقاع، لن يعرف ما هي حركة اليد الصغيرة والكبيرة على خشبة المسرح، وما هي قوانين تناسق الجسم والأدوات التي تقع بين يديه "(٥٢) ، ومن الجدير بالذكر أن مايرهولد قد أولى أهمية كبيرة

للحركة الوضعية والإشارات الجسدية على خشبة المسرح إذ قدم كل شخصية من الشخصيات من خلال نظام إشاراتها وحركتها الخاصة بها ، كما قام باستخدام الإشارة والإيماءة لتهدئة المشاهد عالية التوتر، واستخدم الإيماءة بإحساس واسع للتعبير عن الحالات الروحية الداخلية، وذلك من خلال استخدام الملابس والألوان والأوضاع الجسدية الساكنة، لقد آمن مايرهولد بان الحركة الجسدية الفنية، يمكن أن تساعد الممثل على فهم ما وراء النص المسرحي، وإيصال ما لا يمكن التعبير عنه وكشف المخبوء "(٥٣) .

إن البعض قد لا يولي اهتماماً بالإشارات وخاصة المسرح التقليدي، في حين أنها تقوم بدور مهم وفاعل وخاصة في حالة مصاحبتها بالموسيقى" فالإشارات تفعل فعل الرقص ، وعندما تجري بمصاحبة الموسيقى تبدو مذهلة تماماً .... في مسرحنا مسرح تداعي التصورات ، حيث تساهم الحركة والإشارة في خلق قناع معين،فيجب آن يصاغ لكل قناع اسلونه الخاص في الادعاء "(٥٤) .

وبما أن الناحيتين الداخلية والخارجية مرتبطان دائماً في الإنسان، ولا يمكن فصلها ، وان الأوصاف تتحدد على خشبة المسرح بالتعبير الخارجي ، لذا دعت الحاجة التأكيد على الناحية الخارجية ، وليساهم أعضاء جسد الممثل بصورة صحيحة ومعبرة دعت الحاجة غالى التنظيم، فمن خلال أتباع الأسس العلمية نجعل من الممثل مبدعاً واعياً يقترن إبداع الممثل بمدى القدرة على التنظيم .

فيتواجد في الممثل إذن المنظم والمنظّم (أي الفنان ومادته) وتصبح المعادلة (الممثل = المنظم (الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطة) + المنظّم = جسد الممثل المنفذ لأوامر المنظم).

وسيحتاج الممثل تطويع جسده بالقدر الذي يجعله يستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة إليه من الممثل والمخرج وما دامت وظيفة الجسد تنفيذ أوامر محددة، فالممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة ، وقدرة الجسد على التنفيذ الفوري والدقيق لتلك المهام"(٥٥) .

اللغة ـ الحركة ـ الجسد

اعتمد مايرهولد لغة الجسد في مسرحه، فهي لغة تعتمد إزاحة الكلام كخطاب مسرحي واستبداله بلغة الحركة، وكل حركة على خشبة المسرح تتخذ من الجسد منطلقاً وهذا ما أشار إلية مايرهولد ، إذ اعتبر أن الحركة لها الأولوية وعلى الممثل أن يبدأ بها ويتدرب عليها أولا ثم على الفكرة ثانياً وعلى الحوار ثالثاً، إذ يدّرس طلابه فن الإيماءة ويعمل على ما أسماه سيناريو الحركة ضمن حلقات ، وفي حينها على كتب أن الحركة الجسدية هي أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية عند الممثل. لذا يجب أن تكون " كل حركة أو إيماءة محسوبة ومنضبطة وغير تلقائية، كما يدرب الممثل أيضا على استخدام المكان من حوله، وان يلتزم تحديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين ..... إن مايرهولد طالب ممثليه أن يستبعدوا تماماً كل المشاعر الإنسانية وان يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية. وعلى الممثل أن يكون الآلة "(٥٥) .

فالعلامات الإنسانية والسلوك الإنساني بالإمكان التعبير عنه بالحركات والإيماءات خيراً من التعبير عنها بالكلمات. وهو" يعمل على مسألة تضمين العناصر اللفظية داخل الحركة والإيماءة المسرحية، وهكذا قد بدأ برفقة (ترنياكوف) دورة تدريبية سميت بـ (كلمة ، حركة)" (٥٦) ، ومع أن المسارح التقليدية قامت بالتركيز على الحركة عند الممثل ، إلا أن مايرهولد اعتمد في نظريته في الليونة ـ المطواعة عند الممثل ، وان حركات الممثل لم تكن بحاجة إلى توكيد كلماته ـ فان الناس يقومون عادة بكشف أفكارهم من خلال الحركات والإشارات والإيماءات فقط وهكذا فهناك حواران اثنان ـ الحوار المنطوق ، الحوار الداخلي ، وكلاهما يختلف عن الأخر، وإبراز الحوار الداخلي من مهام المخرج والذي يجب أن لا يسمعه المتفرج في الكلمات بل يتم ذلك من خلال الحركة والإيماءة ، فالكلمات عموماً في المسرح عبارة عن أشكال فقط توضح في لوحة الحركة "(٥٧) .

فمايرهولد يترك الحركات البلاستيكية لتأخذ المبادرة عن الكلام فهو يؤمن أن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن اجل العين فلهذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط أثرين بصري وسمعي، ولما كان قد أعطى الحركات البلاستيكية دوراً هاماً في التعبير عن الحوار الداخلي فمن الضروري تركيز انتباه المتفرج نحو الحركات "(٥٨) ، ينطلق مايرهولد من الكلمة نحو الحركة " فالكلمات ليست كل شيء ، ولا تقولن كل شيء ، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية ، بشرط أن لا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات "(٥٩) . وأداء من هذا النوع يتطلب جسداً مهيئاً متحفزاً في كل لحظة لذا فعلى الممثل أن يحضّر عضلات جسده أولاً ويبني هيكله العضلي بصورة سليمة. ويجيد الحركة بصورة إيقاعية. لذا يجب أن " يتدرب في البدء على الألعاب البهلوانية والمنهج البيوميكانيكي ليسوي الإنسان عضلاته في مكان مكيّف بالهواء، يجب عليه أن يتعلم التنفس بصورة سليمة، والصراخ بانفعال سليم كما يصرخ الطفل ، ويضطلع بوسائل تعبيرية ضرورية للممثل "(٦٠) ، تكون هي الأدوات التي تقوده على منصة العرض

النتائج ومناقشتها

١. أزاح كل من فيسفولد مايرهولد وانتونين ارتو خطاب اللغة الحواري كما حيّدا دور الكلمة المنطوقة عبر الارتكاز على الخطاب المرئي الذي يبثه جسد الممثل من خلال إيماءاته وإشاراته وسكناته ، فتطابق الإطار العام للمنجز ، إلا انه اختلف في طريقة التطبيق ، فجاءت تلك اللغة منبثقة عن التداعي الحر في مسرح القسوة في حين تولت تقنية البايوميكانيك الأدائية دور لغة التعبير عند مايرهولد .

٢. تعد حضارة الشرق ومسرحها الساحر من المرجعيات الأساسية لكل من مسرح مايرهولد ومسرح ارتو ، حيث استقى الأول أهم المبادئ والأُسس الأدائية من المسرح الياباني والصيني ، وأفاد الثاني من مسرح اندونيسيا وجزر بالي في صياغة تنظيرات مسرح القسوة ، فجاءت العروض مفعمة بالأجواء الطقسية والأداء المرمز لجسد الممثل فضلاً عن التوظيف الجوهري للأقنعة في كلا المسرحيّن .

٣. اعتبر كلا المسرحين الممثل عنصراً مهماً ومهيمن عليه في الوقت ذاته ، مهماً ، لان نجاح العرض يتوقف على فاعليته كما جاء في تنظيرات مايرهولد وارتو ، ومهيمن عليه ، بوصفه مجرد أداة بيد المخرج وآلة حية تنفذ كل ما يطلب منها من دون أي مبادرة أو ارتجال .

٤. رغم الارتكاز على جسد الممثل في كلا المسرحيّن ، إلا أن الجسد عند مايرهولد خضع لنظام تقنين وضبط لكل حركة من خلال تقنية الأداء البايوميكانيكي الذي تحكمه الضربات الموسيقية والوقت المحدد ، وفي

٥. المقابل فان جسد الممثل في مسرح القسوة انفلت من ذلك الضبط بسبب اعتماده على التعبير المفصح عن اللاشعور عبر التداعي الحر بدلاً من البايوميكانيك والأكروبات

٦. جاءت منطلقات التعبير الجسدي متعاكسة بين المسرحيّن فقد تطلب الأداء في البايوميكانيك الانطلاق من الخارج نحو دواخل الفرد لأنه أعلى من شأن الجانب الشكلي الجمالي الظاهر للعيان ، في حين تطّلب الأداء في مسرح القسوة إبراز الغرائز والمكبوتات المكنونة في لاشعور الممثل ، مما حدا به أن يغور في أعمق أعماق دواخله ثم ينطلق باتجاه الخارجي المرئي العياني

٧. اعتمد كلا المخرجين على إمكانات أداء الممثل الجسدية في اسلبة عروض ضربت مجمل البنى الرئيسية للمسرح التقليدي ، فارتكز على إشارات الجسد وإيماءته وعلاماته الغزيرية والمكثفة في آن واحد ، تلك التي تعبر عن جوهر الظواهر ومفاهيم مطلقة من دون الرجوع إلى واقعية التجسيد وتفاصيله الواضحة .

٨. اتفق المخرجان في صياغة عروض طقسية مفعمة بالألوان ومحملة بالرموز والأحلام اعتماداً على جسد الممثل ليعبر من خلاله عن مضمون مراوغ وغامض مفتوح في تأويلاته ولا منتهي في دلالاته ، فاستخدما اقل القليل من الكلمات للإيحاء بالخطوط العريضة فقط للفكرة المطروحة .

٩. استخدم كلا المخرجين جسد الممثل وبشكل رئيس في تحقيق الغاية المرجوة من العمل ، إلا أن غايتهما جاءت مختلفة ، فقد ابتغى مايرهولد من ذلك التوظيف تحقيق جمالية شكلانية قوامها الدقة والانضباط والمهارة التقنية في التكنيك ، في حين أراد ارتو تحقيق غاية علاجية تقوم بإفراغ الغرائز والمكبوتات الضارة في مكنونات الممثل والمتفرج على السواء ، والوصول بهما إلى النشوة والراحة والخلاص .

الهوامش

١- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، بيروت ، دار الكتاب ، ١٩٧١ ، ص٢٨ .

٢- سالم ، فائز طه : آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية و الجسدية للممثل المسرحي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، بغداد :(جامعة بغداد- كلية الفنون لجميلة – قسم الفنون المسرحية) ،٢٠٠٥، ص٥ .

٣- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وظف .

٤- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، ط٥ (القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩١٦) ، ص٧٢٨.

٥- فؤاد ، افرام البستاني : منجد الطلاب، بيروت: الطبعة الكاثوليكية، ط٥، ١٩٦٣، ص٩٢٧.

٦- [1]. كامل ، نادية : انتونين ارتو والمسرح الحديث ، مجلة المسرح – العدد (٥٢) ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٨، ص ١٠.

٧- [1]. المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

٨- [1]. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، تر : سامية احمد اسعد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .

٩- [1]. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٤٧ – ٥٢ .

١٠- . المصدر نفسه ، ص ٢٣ .

١١- [1]. بارت ، رولان : مسرح الطليعة الفرنسي ، تر : حسن بن سليمان / مجلة دراسات مسرحية ، العدد (١١) ، تونس ، ٢٠٠٢ ، ص ١٨ .

١٢- [1]. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

١٣- [1]. كامل ، نادية : مصدر سابق ، ص ٣١ .

١٤- . المصدر نفسه ، ص ٧١ .

١٥- [1]. كامل ، نادية : مصدر سابق ، ص ٣ .

١٦- [1]. ينظر ، العوفي ، بو جمعة : دراسة ظواهر من الجمالية المسرحية ، مجلة عمان ، العدد (١٠٩) ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ٢٠٠٤ ، ص ٧٩ .

١٧- [1]. أيسلن ، مارتن : حدود اللغة في مسرح القسوة ، تر : سعيد احمد حسن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الرابع ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٤٧ .

١٨- [1]. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، ص ٨٧ .

١٩- . المصدر نفسه ، ص ٧١ .

٢٠- [1]. جميل ، جلال : ارتو وفن الممثل ، مجلة نون ، العدد (١-٢) ، اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى ، نيسان – ابريل ١٩٩٥ ، ص ٦٧.

٢١- [1]. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، ص ٧٦ .

٢٢- . ينظر ، المصدر نفسه ، ص ١٠٥- ١٢٠ .

٢٣- [1]. أيسلن ، مارتن : مصدر سابق ، ص ١٤٩ .

٢٤- . جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٠ .

٢٥- [1]. توماش ، بيتش : احدث نظريات الدراما الأدبية ، انطولوجيا المسرحية ، تر : كمال الدين عيد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠٠٩ ، ص ٥٧ .

٢٦- [1]. جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٠ .

٢٧- [1]. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٦٦.

٢٨- [1]. المصدر نفسه ، ص ٨٠ .

٢٩- . جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٣ .

٣٠- [1]. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه : مصدر سابق ، ص ٨٣-٩٥ .

٣١- [1]. بليزايتون ، كاترين : مسرح مايرهولد وبريخت ، تر : فايز قزق ، وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص٩٩.

٣٢- . سعد ، صالح : الأنا – الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ١٧٢.

٣٣- المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .

٣٤ بليزايتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ١٣٠[1].

٣٤- مايرهولد ، فيسفولود :في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، ط١، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩ ، ص١١٥.
٣٥- بليزايتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٣٠ .
٣٦- [1]. جيمس روز ، ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى الان ، تر : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣١.
٣٧- . مايرهولد ، فيسفولود :في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣٠.
٣٨- [1]. مايرهولد ، فيسفولود :في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣١ .
٣٩- [1]. سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص١٧١ .
٤٠- [1]. مايرهولد ، فيسفولود :في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، المصدر السابق ، ص ٣٣ .
٤١- [1]. المصدر نفسه ، ص ١٨٤.
٤٢- [1]. اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٩، ص ٢٣٩.
٤٣- . سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص١٧٤ .
٤٤- [1]. اصلان : اوديت : فن المسرح ، ج٢، تر : سامية احمد اسعد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٥٩٥.
٤٥- [1]. سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص ١٧٤ .
٤٦- [1]. مايرهولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني، مصدر سابق ، ص ١١٨ .
٤٧- [1]. بليزايتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص٧ .
٤٨- [1]. ديور ، ادوين : فن التمثيل – الأفاق والأعماق ، ج٢ ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
٤٩- [1]. ينظر ، بليزايتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٩٨.
٥٠- [1]. مايرهولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩، ص ١٠١.
٥١- [1]. بليزايتون ، كاترين : المصدر السابق ، ص ٩٦ .
٥٢- [1]. المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .
٥٣- [1]. مايرهولد ، فيسفولود :في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ١٢٠ .
٥٤- [1]. مايرهولد ، فيسفولود : المصدر السابق ، ص٣٦ .
٥٥- [1]. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه : مصدر سابق ، ص ٣١ .
٥٦- [1]. جيمس روز ، ايفانز : مصدر سابق ، ص ٣١ .
٥٧- [1]. بليزايتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٤١.
٥٨- [1]. المصدر نفسه ، ص ١٠١ – ١٠٢ .
٥٩- [1]. ينظر ، مايرهولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الاول ، مصدر سابق ، ص ٧٦ – ٧٨ .
٦٠- [1]. اردش ، سعد : ، مصدر سابق ، ص ٢٣٤ .