جماليات الأداء الجسدي في المسرح المعاصر

د. ثورة يوسف يعقوب
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

الجسد هو علامة كبرى فاعلة وباثة لعلامات يتحول الكائن البشري من خلالها في صميم العرض المسرحي إلى نسق رمزي مزدوج التكوين ، فهو يمثل أنا الشخص (الممثل) تارة ، وهو الشخصية المسرحية تارة أخرى . وهنا يختلط عالم الوهم بخطه الغيابي ، مع عالم الواقع وعيا بخطه الحضوري ، ليشكل جماليات الأداء الجسدي في هذه العروض المسرحية ، إذ تتنوع وجهات النظر الجمالية في تحديد قيمة فلسفية لمفهوم الجسد في هذه العروض المسرحية . الدراسات البحثية العلمية لم تركز في معطياتها على جوهر هذه الجماليات ، ودراستها دراسة فلسفية تعلن من خلالها طبيعة اشتغال الجسد التعبيرية والروحية في خلق هذه العروض واستمراريتها ، وعليه لا بد من تسجيل قراءة جمالية تحليلية للأداء الجسدي في هذه العروض للوصول من خلال رصدها إلى نتائج تتعلق بدراسة مشكلة الفهم هذه ، وتكمن الأهمية لمثل هذا الموضوع في محاولته رصد الأداء الجسدي في العرض المسرحي لما يمتلكه الجسد من قيم دلالية وتعبيرية يبثها في محتوى العرض المسرحي ليكشف عن فعل المشاركة الروحية الخاضعة لمعطيات وجوهر علاقة العرض بالقائمين عليه ، بعملية الأداء ، والهدف من ذلك هو التعرف على مفهوم الجسد أداءً من خلال تكامل الدلالة والتعبير في العرض المسرحي .

المبحث الأول

مفهوم الجسد في الفلسفة

إن بداية الفكر التأملي للإنسان لا تشير بدلائل قطعية إلى اهتمامه بالجسد فلسفياً . إذ أنه كان متجهاً بتأملاته نحو الطبيعة ، وعلاقته بها ، هذه العلاقة التي تكفل توازن وجوده. وأصبح الإنسان من خلال نشوء التجمعات البدائية ليس فرداً متميزاً وإنما جزءً مكملاً لها ، يحمل صفاتها ، ذلك أن ((التجمعات التي تقوم على الجماعة الواحدة ، والتي يشير فيها معنى وجود الإنسان الولاء للمجموعة والكون والطبيعة لا يوجد الجسد فيها بصفته عنصراً متفرداً ، لأن الفرد بحد ذاته لا يتميز عن المجموعة))(1) لأن مجتمع القبيلة البدائي لم يكن قد أوجد التمايز الفردي للجسد ، فالكل واحد ، حيث العمل جماعي ، والطقس جماعي، والطقس هو الشكل الذي يؤكد ذوبان الفرد في الجماعة وتفاعله معها ، وعلى هذا الأساس يكون ((الإنسان ليس نتاج جسده ، انه هو ذاته الذي ينتج في تفاعله مع الآخرين واندماجه في الحقل الرمزي ، خصائص جسده))(2) إذن فالجسد يتم بناءه طقسياً ، إذ يمثل الطقس الذي تؤديه المجتمعات البدائية صورة من صور اللقاء الروحي عبر المظاهر الجسدية المتحركة من خلال الاحتفال ، فيكون الجسد هنا ، هو ((الواصل لطاقة الجماعة ،فالكائن البشري يكون بواسطة جسده ، على اتصال مع مختلف الميادين الرمزية التي تعطي معنى للوجود الجماعي))(3)

باستقرار الجماعات البدائية ضمن إطار المدينة ، تطور تأملها الفكري ، أصبحت وجهات نظرها خاضعة للفلسفة ، وللجسد فلسفته أيضاً ففي الحضارات القديمة منها وادي النيل نجد قدماء المصريين قد امنوا بقيامة الجسد الفيزيائي ، فالجسد الذي يحالفه الخلود هو الساهو SAHU ، أو الجسد الروحاني الذي وثب إلى الوجود من الجسد الجسماني ، وهو ما قد تحول بواسطة الصلوات التي تليت والطقوس التي أديت يوم الجنازة ، أو يسوم وضع في القبر ، لذا كانت حاجيات الملك التي استعملها في حياته تدفن معه لأنه سوف يحتاج إليها في حياته الجديدة ، كذلك حرسه الخاص وخدمه ، لقد آمن المصريون القدماء بالخلود مثلما آمنوا بألوهية الملك . في وادي الرافدين ، بحث البابليون عن الخلود وأسبابه ، وتؤكد ذلك رحلة كلكامش ، ولم يفرق البابليون بين الروح والجسد ، لكنهم رأوا أن أصل الإنسان الهي ، وكما تشير

اسطورة الخلق البابلية (الخلق والتشوه) ، حينما اجتمعت الآلهة وقتلت (كنكو) بأمر الإله مردوخ ، لأن كنكو حرض تيامات ضد مردوخ ، ومن دماء ((كنكو)) خلق ((للو)) أي الإنسان*.

إن تأملات العراقيين والمصريين القدماء الفكرية لم تصل إلى مستوى الفصل بين الروح والجسد كما في بلاد الإغريق ، والفلاسفة الإغريق هم أول من بحث في هذا المجال بشكل دقيق ، فقد وجد الاورفيون أن تعلق الروح بالجسد إنما هو تكفير عن ذنب جنته في ماضي حياتها ، أو بمثابة عقوبة للخطيئة التي برزخ تحت وطأتها الجنس البشري بأكمله : جريمة التهام ((التيتان))** أسلاف البشر جسم الإله (ديونيسيوس)*** . ولما ((كان الجسد ، وهو العنصر التيتاني مصدراً للشر بشهواته التي لا تتشبع ، فعلى الاورفي، أن يكون متصوفاً يكرس حياته للحفاظ على العنصر الإلهي نقياً ما أمكن ، حتى يأتي الزمن الذي تتحرر فيه الروح نهائياً من اسر الجسد))(4) فالجسد هنا مصدرالشر بناءً على هذه الاسطورة ومن وجهة النظر الأورفية التي تفصل بين الروح والجسد ، تكون الروح إلهية نقية لذا كانوا يؤمنون بتناسخ الأرواح الذي يمنح الأورفي فرصة للتطهر . ومن الأورفية إلى الابيقورية حيث يرى ابيقور بأن ((البدن هو الذي يتيح للنفس أن تمارس قدرتها على الإحساس ، وبالمقابل فان النفس هي التي تجعل الجسم حساساً . فان تفرق شملها تبددت النفس))(5) وعلى نهج الاورفيه سارت الفيثاغورية في رؤيتها للإنسان وأصل وجوده (عودة للأسطورة السابقة حول التهام التيتان جسد الإله ديونيسيوس) وسقراط بشاطرهم الرأي فيؤكد انفصال الجسد عن الروح ، وتبعهم إفلاطون في ذلك مؤكداً بأن ((الجسد بمثابة مقبرة للنفس))(6)

وتغيرت النظرة للإنسان من خلال هذه الثنائية والإنفصال بين الجسد والروح فاصبح المنهج الإحصائي القياسي (في الغرب) بتصوراته الفيزيائية مقياساً للإنسان وجسده ، حيث تم ((فصل الإنسان عن محيطه ، وفصل الجسم عن العقل ، ونظر للإنسان نظرة ميكانيكية ، وتحول العالم الإنساني من كونه عالم قيم إلى عالم حقائق ذات طابع علمي جزئي))(7) ، وهذا ما جاءت به طروحات ديكارت للفلسفية وفصله بين الجسد والكوجيتو ، مؤكداً آلية الإنسان وبذلك غدى الجسد الجزء الأقل إنسانية في الإنسان في فكر القرن السابع عشر ، حيث بدأ تحرير تدريجي للجسد في مستوى الحياة الواقعية . ومن الحياة الواقعية سار الجسد في رواق الفلسفة الوجودية ، لتأصيل وجوده ، وجود الإنسان ، ويرى الفلاسفة الوجوديون خاصة منهم سارتر ومرلوبونتي ((إن الحقيقة الإنسانية لا تتمثل في قطبين متلاحمين الروح والجسد يخلقان من تلاحمهما حيوناً عاقلاً ، بل إن الإنسان كله جسد كما إن ((كله)) عقل ، وثمة عبارات تجسد ذلك مثل ((إنني أنا جسدي)) . ((إن إدراكي هو جسدي)) كلمات تؤكد وحدة الحقيقة الإنسانية التي لا تتجزأ . فالجسد هو الذي يؤكد الوجود))(8) ،انه صراع الجسد لاثبات وجوده ، بأن لا يسلبه الآخر وجوده ومن الوجوديه إلى فلسفة علم الاجتماع ، حيث يرى علماء الاجتماع ((إن الجسد هو بديهية خاطئة ، وهو ليس معطى دون مشاكل ، لكنه وليد تشكل اجتماعي وثقافي))(9) فالإنسان لا يتشكل وجوده إلا بمجموعة علاقاته مع الآخرين ، ومدى قدرته على الاتصال بهم اجتماعياً وثقافياً .

وبحلول القرن التاسع عشر وصولاً إلى القرن العشرين تغيرت النظرة إلى الجسد والإنسان ، بسبب العزلة التي وجد الإنسان نفسه فيها ، فطغت النظرة الفردية وسيطر الانغلاق الذاتي ، أصبح الجسد الآن ليس له تشكله علاقات الإنسان بما يحيط به ، وليس هو علاقة الإنسان بذاته ، بل إن ((التعريف الحديث للجسد يتضمن أن يكون الجسد مقطوعاً عن الكون ، مقطوعاً عن الآخرين ، ومقطوعاً عن ذاته ، فالجسد هو ما تبقى من هذه الانسحابات الثلاثة))(10) فانقطاع الجسد عن الكون كان مسلماً به حينما ابتعد الفكر الانساني عن اعتبار الجسد جزء من الطبيعة بعد أن كانت الجماعات البدائية تراه كذلك ، وانقطع عن الآخرين بفعل التطور والعلمية القاسية التي اقتحمت حياته ونصبت الآلة بديلاً عن جسده ، وانقطع عن ذاته كنتيجة حتمية لانقطاعين أساسين في حياته فأصبح معزولاً حتى عن ذاته .

ومثلما للفلسفة تفسيراتها في الجسد والروح ، فان للدين تفسيراته أيضاً . وأول الديانات هي اليهودية، التي نظرت إلى ((الإنسان بوصفه جسداً وجسده ليس شيئا آخر يختلف عنه))(11) في التوراة لا انفصال بين الروح واللحم وهي تشير دائماً إلى الإنسان الحي باستخدامها اللغوي ، بينما المسيحية لا تفصل بين الاثنين ، لكنها قدست الجسد باعتباره خلق الهي ، وهو ((في عالم موضوع تحت تأثير التفوق المسيحي ، ما زالت التقاليد الشعبية تحتفظ فيه برسوخها الاجتماعي ، يمثل الإنسان(غير القابل للتمييز عن جسده) رقماً من أرقام الكون . ولهذا فإن إسالة دمه ، حتى لو كان ذلك من أجل معالجته يعني تمزيقاً للتحالف ، وانتهاكاً للمحرم))(12) هذا مؤشر لتحريم الكنيسة عملية تشريح الجثث إلا جثث المحكومين بالاعدام حيث تشرح وبإشراف الكنيسة كما أشار لوبروتون . وحضور الكنيسة هو حماية للروح الطاهرة ، لتمنحها البركة ، وليس هذا فقط . فالخطيئة تقع ، ويتلوث بها الجسد ولا بد من التطهير ، لذلك وجد تناول القربان ، هنا ((يكتسب تناول القربان أهمية في المسيحية فهو ليس مجرد طقس أو شعيرة ، وانما هو فعل يكتسب به المؤمن فاعلية التغيير لجسده وكأنه بعث أو ميلاد جديد لجسده من خلال بركة المسيح التي قد تحوله عن الخطيئة دون أن

ينساها))(13) أما الجسد في منظور الإسلام وانطلاقاً من القرآن الكريم فهو ((يعني النفس ، وهذه الكلمة تعني أيضاً الكائن البشري ، لأن النفس تعني الكائن بكامله ، وهي حسب النص تعني ((روح)) أو ((جسد)) أو الاثنين معاً . وهي خالدة لأنها تتركنا لتعود إلى عالم الآخر))(14) فالنصوص القرآنية تشير إلى النفس بأي المعنيين ، قوله تعالى " وإذا النفوس زوجت "* أي إذا اقترنت بأجسادها . والمعنى هو الأرواح ساعة البعث . وفي موضع أخر قوله تعالى ((وما خلقكم ولا بعثكم إلا كنفس واحدة))** أي خلقكم بنفس اللحظة جميعاً وكل نفس تبقى في علياء تنتظر ساعة حلولها في الجسد الخاص بها ، ويتفق المتصوفة المسلمين في أن ((الجسد في الإسلام هو مكان الاختبار وكما يكمن الإسلام في الروح ، فانه يكمن أيضاً في جسد المسلم ، الجسد المتحرك الذي يتوجه إلى الصلاة والى العمل والى الحياة)) ، ومن الصلاة تبرز ضرورة طهارة الجسد ، ومن طهارة الجسد يصل المسلم إلى طهارة الروح . كثيرة هي المواضع في القرآن والتي تشير إلى الكثير من القضايا التعبيرية والإيمانية ولكي يكون المسلم مثالاً يحتذي به في هذه القضايا ، فلا أفضل من جسد النبي ﷺ والممارسة النبوية الشريفة في ميادين الحياة ذلك لأنه((جسد خطابي ، لأنه يصوغ وظيفته اليومية ويمنحها صفة القاعدة التي يتم توصيلها للأخرين بحيث يغدو لها طابع رمزي))(16) وعليه فالممارسة النبوية الشريفة هي النموذج الجسدي لما يجب أن يكون عليه جسد المسلم .

ومما تقدم فإن الباحثة تخرج ببعض المؤشرات لمبحثها وهي كالآتي :-

1ـ الجسد في المجتمعات البدائية جزء من الطبيعة ، وهو جسد منحول خلال الطقس وموصل لطاقة الاحتفال .

2ـ لم يفصل البابليون والمصريون القدماء ما بين الروح والجسد مع إيمانهم بفناء الجسد الطبيعي ، والخلود للآلهة بالنسبة للبابليين واعتبر المصريون الملك اله مخلد في الحياة الثانية .

3ـ فصل الفلاسفة الإغريق ما بين الروح والجسد ، والجسد شر والروح نقية لذا آمنوا بتناسخ الأرواح ، والفلاسفة الوجوديون يرون إن الجسد هو الوجود وهو في صراع مع الآخر لاثبات هذا الوجود ، والجسد عند ديكارت ومن تبعه عبارة عن آله ، بينما ربط علماء الاجتماع الجسد كوجود بعلاقة بمن حوله اجتماعياً وثقافياً .

4ـ الجسد من وجهة النظر الدينية اختلف باختلاف الديانات ، فاليهودية تعتبره الإنسان بداية ككائن ولا انفصال بين الروح والجسد ، وفي المسيحية الجسد مقدس ، يتلوث بالخطيئة ،ويتغير الجسد بتنازل القربان فتمحى الخطيئة عنه لكن الجسد في الإسلام هو الجسد النموذجي المتمثل بالجسد النبوي الشريف . حيث سلوك النبي محمد ﷺ وتحركاته ووضعياته هي القاعدة والرمز لما يجب أن تكون عليه أجساد المسلمين

المبحث الثاني

جماليات الأداء الجسدي في المسرح المعاصر

قُدمت التجربة الإنسانية بصيغة عرض مسرحي بني على الأداء الجسدي والصوتي للممثل بمساعدة عناصر العرض الأخرى ، لكن الممثل هو العنصر الحي الوحيد الذي ملأ فضاء المسرح بجسده والجسد في المسرح سواء الإغريقي ، أو الشرقي أو الحديث هو الجسد مع الاختلافات في التوظيف.

أ- المسرح الإغريقي :

بظهور ثيوسبس بأدائه المنفرد محاطاً بالجمهور من كل جانب تأسس فعلياً أول خطوة للممثل الواحد ، أعقبها اسخيلوس بالممثل الثاني ، ويرى ادوين دبور في الممثل حينها ((انه اصبح بارعاً في الأداء الصوتي ، وربما تعامل مع أولويات التشخيص ، ذلك أنه كان يؤدي من شخصيتين إلى أربعة شخصيات مساعدة في اليوم الواحد))(17) واداء الممثل لاكثر من شخصية في المسرحية الواحدة يحتم امتلاكه قدرة صوتية للتمييز فيما بين الشخصيات الرجالية والنسائية ، وينسحب هذا على أدائه الجسدي ، حيث الخشونة والصلابة في اداء الشخصيات الرجالية ، بينما يحتاج الجسد إلى إنشاءات وميلان في الشخصيات النسائية ، إي إن الممثل هنا ومن خلال حركاته وإيماءاته سوف يجسد أفعال الشخصيات ، ويبدوا إن الممثل الإغريقي قد أدرك ((إن التراجيديا أو أي مسرحية تصور مباشرة أفعال البشر))(18) وبما إن الإنسان في حالة فعل ، فان محاكاة هذا الفعل تحتاج إلى فعل جسدي تصويري يصل درجة الإقناع بالنسبة للمشاهد الإغريقي في وقت نشطت فيه الفلسفات المتحدثة عن الجسد والروح ، كما إن شخصيات الآلهة تتطلب أداء أسمى من أن يكون فعلاً بشرياً ، فهي مثال ، لذا ، فهي أنماط نموذجية وعليه سيكون أداء الممثل طقسياً ، مؤسلباً تتخلله الوقفات البطولية المحددة بأحذية عالية ، واوضاع جسدية ترسمها الأزياء ، لأن ((الزي الذي يغطي جسم الممثل من أخمص قدميه إلى الرأس حيث لا يتعرف عليه أحد . كان يجبر الممثل على أن يتخلى عن شخصيته ، عن فرديته ، في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى))(19) فالممثل هنا لا يحاكي الفعل البشري إنما أفعال الآلهة التي يقدسها الشعب لذا فهو ينتقي في اسلوب أدائه الجسدي ويختزل ما هو عادي أو يومي ، ثم يؤديه بطقسيه وأسلوبه .

تطور أداء الممثل بدخول يوريبيدس مجال التأليف المسرحي ، ذلك إن ((يوريبيدس قد اقترح على ممثليه المحترفين أن يكونوا أكثر

إنسانية فقد طلب منهم أن يكونوا أكثر اقتراباً من الحياة وأكثر واقعية في حدود تقليدية طبعاً ، مما كان عليه الممثلين في المسرحيات الأخرى . لقد أتاح لهم فرصة الكشف عن المزيد من الواقعية ، فقد فرض عليهم عمقاً إنسانياً للغاية وحديثاً ، وهو ابتداع نفسيات مشتتة ، وتمثيل النفس الواقعة في شرك مقولات ابتكرها العقل والتي تستجيب بجموح عارم لأحاسيس اللحظة))(20) إن مطالبة يوربيدس لتمثيل النفس المشتتة يعني البحث عن الدافع لأفعال هذه الشخصيات ، أي ايجاد موطن الروح في داخل الشخصية ومن ثم الخروج بها للامساك بالفعل الناتج عن حركة الروح وانفعالاتها ، والممثل إنسان يمتلك الروح والجسد معاً هذا بالنسبة لممثلي التراجيديا ، أما في الكوميديا فالأداء الجسدي يمثل تطوراً كبيراً لقدرات الممثل ، ففي كوميديات ارستوفان ((اظهر ممثلوا الكوميديا المحترفين نضوجاً في تجسيد شخصيات 'ارستوفان' فرغم انهم خلقوا صوراً كاريكاتورية لماحة ونمطية سريعة ، إلا أنهم قطوا ذلك باستخدام كل حيل الإلقاء – التمثيل الصامت ، وكل التفاصيل الحركية والحيوية والإيقاعات الضرورية لاستغراق الجماهير في الضحك))(21) هنا يبرز الأداء الجسدي من خلال التمثيل الصامت ، الذي يعني التخلي عن القناع أولاً، وتوظيف تعابير الوجه وإيصال حركة الروح عبر أوضاع جسدية وتفاصيل حركية ذات حيوية بعد أن ركن الحذاء العالي جانباً [كان يرتديه ممثلوا التراجيديا لمنح قامة تختلف عن القامة العادية لان الشخصيات المؤداة هي الآلهة تضاف الآلهة والملوك والأبطال الخارقين بالنسبة للقامة من الناس] فلا حاجة له ما دامت الشخصيات المؤداة هنا من عامة الشعب ، فتحركت اليدان وابتعدت حركة الساقين عن بعضهما لإثارة الضحك ، إنها خطوات نحو الواقعية لكنها تحمل الكثير من المبالغة.

ب- المسرح الشرقي :

بدأ المسرح الشرقي طقسياً كما هو حال المسرح الغربي لكنه حافظ على طقسيته على العكس من المسرح التقليدي فمسرح كاثاكالي الهندي يمتاز بأداء راقصيه الدقيق ، الشكلي والتقليدي والمؤسلب . فالتمثيل أكثر شبهاً بالرقص حيث الأيادي ((متحدثة لبقة والأصابع السنة والصمت صاخب ، وفي أي اتجاه تتحرك فيه اليد تتبعها الأعين وحيث تتجه النظرة يتبعها الفكر ، وحيث يتجه الفكر يتبعه الإحساس ، وحيث يتجه الإحساس توجد الراسا Rasa أي التجربة الفنية))(22) الممثل هنا ينصب الفكر كرقيب لأفعاله ومن خلال الرقيب يبرز الإحساس، الذي لا يصور عاطفة الشخصية بل، البعد الجمالي لهذه العاطفة ، أداء من هذا النوع مبني على طريقة تدريب قاسية ، الغاية منها أن لا ينساق الممثل وراء حالته الانفعالية أو يصور مشاعر الشخصية بل يعبر عن الراسا الأكثر جمالية والممثل عبر أدائه الجسدي يوجد عناصر العرض بإيحاءاته وإيماءاته ، والتي نادراً ما كانت ((طبيعية ، أو شبيهة بالحياة ، أو واقعية ، بل كانت متكلفة وتشبه الرقص ، دقيقة في تصميمها ورمزية وكانت أيضاً تقليدية))(23) ، فالأداء الجسدي للممثل مؤسلب ، محمل برموز متعارف عليها من قبل المشاهد ، وهو يستعرض جسد الشخصية من خلال ترميزه ، لذا فان أدائه دلالي بشفرات معروفة جميعاً . فيصور الشهوة الغضب دون أن يلمس دواخل الشخصية ، كي لا تتأثر القيمة الفنية لعمله مع ابقاء ذاته بعيدة عن التأثر ، وعليه فهو أكثر حياة من الممثل الغربي على المسرح فهو ((بواسطة جسده ووفقاً لتقاليده يعبر عن كلمات وعبارات ولكن هذه التقاليد التي تتحكم في وسائل تعبيره يحتفظ عنده الـ Logos ببعض مبادئ bios وذلك مما يجعل الممثل الشرقي يبدو لنا حياً وبقوة))(24) إن احتفاظ الممثل بمبادئ الحياة من خلال بقاء العقل الآلي Logos واعيا مغاه الفصل بين الشخصية والممثل المؤدي ، والممثل الياباني مثل نظيره فهو مدرب بشكل صارم وهو قد تعلم الاحساس بالشيء ككل من الداخل بدلاً من مجرد نسخ الحقائق ومحاكاتها خطوة بخطوة ، فالأداء الجسدي في مسرح النو Nô يرتكز على مفهوم التضاد أو (قانون التعارض) أي مقاومة الجاذبية الأرضية ، حيث نجد هنا ((إن استخدام القدمين هو أساس الأداء المسرحي لان القدمان هما اللتان تحددان هيئة الجسد ، إن مسرح النو Nô هومن السير الذي تخلق القدمان فيه عالماً فنياً بأكمله))(25) ووفق قانون التعارض الذي يعني أن يبذل الممثل طاقة إضافية ليست شبيهة بالطاقة المبذولة في السلوك اليومي ، وذلك لتحقيق أداءً جسدياً يتجاوز الأداء الحياتي ، وفي مسرح النو يعمل الممثل على مقاومة الجاذبية الأرضية من خلال التصاق القدمين وثني الركبتين فيصبح الجسم بثقله متجهاً إلى الأسفل (الأرض) باستقامة الجذع فتكون الحركة باتجاه الجاذبية الأرضية وكأن الممثل يحاول الدخول إلى باطن الأرض ، لارتباطه بها .

((الثقافات الشرقية تعتقد بان الجسم يستمد صفاته من الكون ، لأنه قطعة من الكون ، ويرتبط وجود الجسم بالأشجار والنباتات والكائنات المختلفة))(26) فالأشجار والنباتات مرتبطة بالأرض وجسد الإنسان مرتبط بها ، انه جسد الطبيعة الحرة ، لذا كان أداء الممثل الشرقي منصباً في البحث عن الجمال وليس المعنى ، ويتخلل هذا الأداء ، الرقص ، الذي تشعر من خلاله ((إن العقل السليم والأحاسيس تشترك جميعاً في العمل ، فالعقل نفسه يجب أن يصبح متيقظا وانضباطياً وسهلاً إذا كان يأمر الجسم بالحركة بأشكال منتظمة ، ويترجم الأفكار والأحاسيس من خلال الرقص بتراكيب يفهمها المشاهد والقائم بالحركة على السواء))(27) مع إن الممثل من خلال أدائه يجسد للمشاهد بترميزاته ما هو معروف

لديه ، إلا انه بنفس الوقت لا يسعى إلى تقليد السلوك الإنساني الفعلي واليومي كذلك الممثل الهندي . والصيني أيضاً كان يسعى إلى تصوير القيم الجمالية متأثراً بالفلسفة البوذية المصرة على الرمزية العقائدية فقد ((نظر الصينيون ، مثل الشرقيين بصفة عامة ، إلى التشخيص في المسرح كتحول في السلوك اليومي ، واصروا على ان التمثيل لابد أن يكون لكثر استقلالاً وأكثر مرحاً ، أكثر براعة ، وأكثر حذقاً وأكثر إلهاماً من مجرد معايشة الدور))(28 وعليه فأن تقاليدهم في التكنيك المسرحي ، رمزية ومعدة سابقاً ، وأداءهم مدروس ومتوارث مصمم بأن يشاهد ويعرض بأحساس موسيقي ، وأداءهم الجسدي كما هو في الهند أو اليابان مبني على قانون التضاد فالممثل الصيني لكي يشير إلى الأمام أو يتقدم ، عليه أن يحرك رأسه باتجاه الخلف ثم يبدأ الحركة باتجاه الأمام ، وهذا فعل لمقاومة الجاذبية الأرضية بشكل آخر .

جـ- المسرح الحديث

1- ستانسلافسكي :

عندما نقول واقعية فنحن نشير إلى مدى قرب الشيء من حياتنا وملامسته لها ، والواقعية مصطلح مسرحي يعني ((تصوير الأشياء المألوفة كما هي فعلاً أي إن مواضيع المسرحيات الاجتماعية تستمد من حوادث فعلية أو مبنية على وقائع تأريخية وفنية تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية ، ولغتها يومية ولمناظر فيها أهمية كبيرة))(29) وهي تنتقي النموذج من الأحداث والشخصيات . ويعتبر ستانسلافسكي واقعياً في تقديمه أعماله المسرحية من خلال عمله في ستوديو موسكو الفني ، هذا الاستوديو الذي لم ((يهدف إلى تمثيل الحياة تمثيلاً عامياً ، والى تكرارها البليد ، بل إن الأمر ، على العكس ، ليقوم على نقل منتظم ومراقب يعبر عن نفسه بكلمة "فني"))(30) لذا كان عمل ستان مع الممثلين مبني على دخول الممثل إلى داخل حياة الشخصية وبحثه في الأعماق ، معرفة الدوافع النفسية لأفعالها الفسيولوجية ، والحياة الداخلية هي عواطف الشخصية ، وروحها المحركة للجسد ، ويظهر هنا تأثير الفلسفة القائلة بالثنائية ما بين الروح والجسد . وفق منهج ستانسلافسكي فان توزيع الممثلين على الخشبة يجب أن يبدوا وكأنهم ينتشرون كما في الواقع ، بساطة الحركات وانسيابية الأبطال أي رفض المسرحة ، فستانسلافسكي ((يعتبر إن كلمة "مسرحه" Theatrical كلمة سيئة الاستخدام ، فهي تعني بالنسبة له المكر والخداع ، المبالغة في أداء الأدوار، وعدم القدرة على تقديم الشخصيات بصورة واقعية على خشبة المسرح))(31) إذن فهو يريد لممثليه أن يؤدوا ببساطة الواقع ، وعليه سيكون الأداء الجسدي تصويراً للواقع ، أي ابقونيا ، ذلك لأن الممثل من خلال جسده ينقل ما هو واقعي ويبعث فيه الحياة .

2- تجارب معاصرة :

معظم التجارب المسرحية بعد ستانسلافسكي وميرهولد استفادت من نتائج عملها ، فالأول اتجه باعداد ممثليه إلى الفعل السايكلوجي لابراز الفعل الفيسلوجي الجسدي المبني نفسياً ، بينما ميرهولد أراد لممثليه أن يعملوا جسدياً بطريقة تؤدي إلى إظهار الفعل السايكولوجي عندما يصل الممثل إلى نقطة الاستثارة أي ميكانيكية الجسد الآلية . وتحاول التجارب المسرحية المعاصرة جاهدة الابتعاد عن تقنية المسرح التقليدية والعودة بالمسرح إلى جذوره الأولى في الطقس والاحتفال من خلال الأداء الجسدي للممثل .

ويعتبر جرتوفسكي أحد الذين يضعون الأداء الجسدي للممثل في المقدمة ، ويعتمد جرتوفسكي في إعداده ممثليه على توظيفه للأساطير ، حيث يرى ((بأنه كان المسرح تاماً عندما كان جزء من الدين ، إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالاسطورة وتدنيسها أو بالأحرى تجاوزها . وهكذا امتلك المشاهد واقع الاسطورة وعيا مجدداً لواقعه الشخصي ومن خلال الخوف والشعور بالقدسية نال تطهير العواطف))(32) والعودة لجذور المسرح ، هو عودة للطقوس ، والاحتفال ، عودة لجميع المشاهدين والمؤدين في حيز واحد أو فضاء لا حواجز فيه ويتحول فيه المشاهدين إلى مؤدين وبالعكس ، ولان الاثنين في الطقس يمتاز أداءهما بأنه يبدأ من حالة الوعي ثم بفعل الاندماج والذوبان الجماعي يصبح أداء لا واعياً ، لذا يريد جرتوفسكي أن يكون أداء الممثل متسماً ((بالمبالغة في تحديد الحركات ، مع استبعاد تلك الحركات الوظيفية والمحاكاتية والتي تفتقر إلى التعبيرية ، كما نجد استبعاداً لإيماءات المحددة للسمات الفردية ، وتحويل الاتجاهات التقليدية في الأداء إلى مجموعة صيغ تعبر عن حالات انفعالية [خالصة] ونجد تصلب عضلات الوجه لتحويل الملامح الفردية إلى قناع ذي ملامح قاسية))(33) ، والتحول هو أساس الطقس البدائي ، فالبدائي حينما يشارك الجماعة في الطقس الاحتفالي يتحول من كونه فرداً ليصبح جزء من كل يحس بأحاسيس المجموعة ، وهو بذلك لا يحاكي أفعالاً حياتية ، بل يقدم حالات انفعالية تمس الروح ، لذا فان اداء الممثل هنا مبني على الفصل بين مفهومي الروح والجسد ، حيث تمثل الروح عند كروتوفسكي ((حالة ضبابية غير محددة الملامح إلا أنها تمكن الجسد ، والأخير كفيل باخراجها من خلال تعاضد أجهزته ، أي إن ارتباط الروح عنده ينشأ مع الجسد الذي هو بمثابة الوعاء الذي يحددها))(34) ، لذا فان الممثل يخلق بجسده ما لا وجود له ، وهو بذلك يعود إلى الجسد البدائي في حالة الطقس وعليه يعتبر الإنسان النقطة المرجعية في عمل

كرتوفسكي وليس حالة الوجد ذاتها ، وضمن الطقسية ذاتها لكن بأسلوب آخر تعمل آريان مينوشكن مستخدمة في عملها تكنيكين هما التحول باستخدام القناع أو بدونه ، وتكنيك تحرير الطاقة ، والاثنان يحدثان نتيجة حدوث أحدهما ، فاستخدام القناع ((هو الخطوة الأولى للانتقال من التمثيل الطبيعي إلى التمثيل المسرحي))(35) فهو يلازم الممثلين منذ اللحظات الأولى ، وكأن الممثلين في حالة طقس أو احتفال دائم ، فيكون القناع بذلك جزء مهماً في عملية التحويل ، فبارتدائه يتحول الممثل من كونه ممثلاً إلى صفته إنساناً ما في حالة أداء ، لكنه غير محدد الملامح حالياً ومن خلال الأداء يتحول الإنسان إلى شخصية مسرحية ، ففي إحدى مسرحيات فرقة مينوشكن "مسرح الشمس" كان الأداء الجسدي للممثل مبني على تحولات دلالية سريعة فهو ((يبدع الصور الجسدية للفيل من خلال التمثيل الايماني حيث يصير الحيوان وراكبه في آن واحد ، وذلك في لحظة يحرر فيها طاقته بشكل متدفق))(36)

فطاقة الممثل هي الأساس في حدوث التحول وأمام المشاهد ، كما في المسرح الشرقي حيث يتحول الممثل أمام المشاهدين وهم يدركون ذلك ، وتساند عملية الحول هذه ، ارتجالات ، حيث يوجد هناك ، ((أبعاداً حقيقية كثيرة أمام الممثل إلى جانب الحرية الذاتية لديه يلي ذلك ، القناع ، الجسم السكتات الحالات ، التتابعات ، كل هذه تمثل القوانين التي تتواجد وتتخذ معاً في وقت واحد من خلال الارتجال ، نوع من الفرص الوحشية ويعود التواصل))(37) كل ذلك يجعل التمثيل غير واقعي ، والغاية منه هو إعادة التواصل بين المؤدين والمؤدين والمشاهدين كما في الطقس البدائي ، وعليه فان مينوشكن تجعل الممثل يدخل في حالة طقسية من خلال أدائه الجسدي ، محرراً بواسطة الأداء طاقة داخلية ، وكأنها تؤكد مبدأ ميرهولد وميكانيكية الجسم باستثارة الروح الداخلية لخلق صلة بين الحضور أساسها جسد الممثل ، عمل مينوشكن يختلف نوعاً ما عن عمل باربا ، فباربا يعتمد الارتجال المبني على الفكرة ، ويتم الارتجال انفرادياً لكل ممثل ، لكي لا تحدث عملية تبادل بين الممثلين ، كما انه يؤمن ((إن التمرين ليس مجرد القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة ، بل هو ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد على المبادئ في التنويع والإيقاع والشدة ، وابراز أجزاء منه أو التحكم بدقة ، حتى بلوغ تفجيره نحو إمكانية الإبداع))(38) فعملية تكرار التمرين تخضع للحذف والإضافة ، تقديم أو إرجاء بعض الأجزاء ، تغيير السرعة ، ومن ثم يكون الممثل معداً للارتجال الجماعي ، وهو بذلك يدخل ضمن الأداء الجماعي مع احتفاظه بأدائه الذاتي ويجري التركيز هنا ليس على ((الحركات نفسها ولكنه كان على الأشكال والصور الرمزية **ideograms** التي يتم تحقيقها خلال تلك الحركات، وكانت تلك الأشكال الرمزية تتكون من خليط من التداعيات السيكولوجية ، الجسدية ومن التحكم الدقيق في الجسد))(39) مع إن الصورة الرمزية هي تأثيرات شرقية في مسرح باربا إلا إنه استخدم تداعيات سيكولوجية ، جسدية أي تداعيات الروح لا تحدث إلا بالتحكم الدقيق في الجسد وهو بذلك لا يخرج عن طريقة كروتوفسكي حيث يضع الممثل في طقس ملغياً خلال ذلك الحركات ومستبدلاً اياها بأفعال لأن ((الفعل بالنسبة لباربا يتطلب تغيراً في الطاقة ، والإيقاع ، والدوافع التي تحدد هذا الفعل ، بينما "الحركة" هي مجرد ايماءه جسدية ولاتتطلب مثل هذا التغيير – ولهذا حسب ما يقول باربا – على كل مكونات الارتجال أن تكون أفعالاً بدلاً من أن تكون "حركات" من أجل أن تحتفظ بصفاتها الديناميكية))(40) وطاقة الممثل هو ما يشغل باربا لأنها تعني قوة ، فاعلية وفعل ، هنا يتحدد دور الممثل في أن يعمل على ((اكتشاف الميول الفردية للطاقة ، وحماية الطاقة وذاتيتها)) (41) وميول الطاقة في فرديتها يزج بها الممثل في الفعل الجماعي ، وحينما يكون الفعل جماعياً فان عملية التشارك تقلل من هدر الطاقة ، بل على العكس تحميها ، ولايتم حماية الطاقة إلا خلال تمدد الجسم والذهن معاً خلال الأداء الذي يسبق الإنتاج النهائي ، وعليه فان باربا ((يضع الأداء على مستوى معين من التنظيم في جسم المؤدي وهو المستوى الذي يسبق التعبير))(42) إذ أن الممثل لدى باربا هو منتج للطاقة وعليه أن يظهرها بصيغة أفعال مستبدلاً الحركة بالفعل لأن الأخير أوسع معنى ، فيكون أدائه الجسدي طقسي يبرز فيه الجسد من خلال حركة الروح .

ومما تقدم فإن الباحثة تخرج ببعض الإشارات لمبحثها هذا كالآتي:-

1ـ الأداء الجسدي للممثل الإغريقي قسي التراجيديا طقسي ، مؤسلب ، بينما في الكوميديا أداء حيوي يعتمد المبالغة

2ـ الأداء الجسدي للممثل الشرقي يشبه الرقص ، مؤسلب ، تقليدي ، ليس نسخاً للشخصية بل إظهار للقيم الجمالية والفنية .

3ـ الأداء الجسدي في المسرح الحديث اعتمد الفعل السايكولوجي لإظهار الفعل الفيسولوجي ، ثم اصبح يعتمد مبدأ التحويل الذي يعني إخراج الطاقة من الجسد وهذا أداء طقسي ، أو يعتمد الأداء الجسدي على إنشاء صور رمزية باستبدال الحركات بالأفعال

4-أن التجارب المسرحية المعاصرة تسعى بالعودة إلى الجذور الأولى للمسرح ، وهو الطقس من خلال إلغاء الحواجز بين المؤدين والمشاهدين ، والمشاركة الجماعية للفعل

المبحث الثالث

النتـــائـــج

من خلال ما طرحته الباحثة في بحثها فقد توصلت إلى النتائج الآتية فيما يخص الجسد والأداء الجسدي :-

1ـ إن مفهوم الجسد عبر أدوار الفلسفة يمثل الجزء الفـاني ، ومن ثم أصبح الجزء الآني ، ثم هو الوجود بذاته ، ثم هو الجزء الذي يوجد بحكم علاقته بما يحيط به .

2ـ تدرج الأداء الجسدي للممثل من المسرح الإغريقي حينما كان طقسياً ، مؤسلباً في التراجيديا ، وحيوياً مبالغاً فيه في الكوميديا ، فأصبح المسرح الحديث ايقونيا ، ثم انتقل في التجارب المعاصرة فأصبح طقسياً ينزع إلى البدائية .

3ـ الأداء الجسدي للممثل في المسرح الشرقي يشبه الـرقص ، مؤسلب تقليدي ، ليس نسخاً للشخصية بل لإظهار للقيم الجماليـة والفنية ، وهو أداء خاضع لتمارين صارمة .

4ـ الأداء الجسدي في التجارب المعاصرة يقود الممثل إلـى أن يحرر طاقة مثله مثل البدائي في الطقوس الجماعية ، وصولاً إلى الاندماج مـع الجماعـة ، مـع المشـاهدين والغـاء المسـافة الجمالية بين الاثنين .

5ـ المبادئ التي عملت عليها التجـارب المعاصـرة هـي ذات المبادئ التي قام عليها المسرح الشرقي .

الهوامش

1ـ توبرتون ، دافيد ، الثريولوجيا الجسد والجدلية ، ترجمة محمد عزب صاصيلا ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 21 .

2ـ الحاجي هشام ، الجسد ، نصوص مترجمة ، دار بقرطر عربية ، تونس ، د . ت ، ص86 .

3ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص24

* بصفر – مهدي ، ناصر ، من الإسطورة إلى الفلسفة والعلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 ، ص63

** ايفان : حسب الاسطورة اليونانية هو أول جبس الهي ، وهو سلالة البشر وينسب إليه اختراع الفنون والسحر .

*** ديونيسوس : وهو اله الخمر عند اليونانيين ، ثم أصبح اله الملذات والحضارة ، وكان الطقوس احتفاء بذكراه وبموسم الحصاد ، ومن هذه الطقوس نشأ المسرح .

4ـ ال ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ـ ط3 ، 1985 ، ص166

5ـ برهييه ، اميل ، تاريخ الفلسفة ـ الفلسفية الهلنستية جـ2 ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ص155

6ـ كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار العلم ، بيروت ، د . ت ، ص7 .

7ـ محمد ، رمضان بسطاويسي ، الجسد بين الثقافات ، مجلة سطور ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، 1999 ، ص9 .

8ـ صفوت ، منى ، اكتشاف الإنسان ، مجلة سطور ، المصدر السابق ، ص22

9ـ الحاجي ، هشام ، المصدر السابق ، ص101 .

10ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص44.

11ـ المصدر السابق ، ص36

12ـ توبرتون ، دافيد ، المصدر السابق ، ص22

13ـ صفوت ، منى ، المصدر السابق ، ص22

14ـ بوشراره ، تراكي زناد ، أمكنة الجسد في الإسلام ، ترجمة زينه نجار كدرواني ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص16

* القرآن الكريم ، سورة التكوير ، آية 8 .

** قرآن كريم ، سورة لقمان ، آية 28 .

15ـ بوشراره ، تراكي زناد ، المصدر السابق ، ص16

16ـ الزاهي ، فريد ، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، دار أفريقيا ، بيروت ، 1999 ، ص38 .

17ـ ديور ، ادوين ، في التمثيل الافاقي والاعتباطي ، ترجمة مركز التلقي والترجمة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998 ، ص41 .

18ـ المصدر السابق ، ص83 .

19ـ قردوني ، ماريو ، الدراما أرسطو وأساطيرها ، ترجمة طه فوزي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د . ت ، ص29 .

20ـ ديور ، ادوين ، المصدر السابق ، ص60

21ـ المصدر السابق ، ص68 .

22ـ ارجينو واخرون ، طاقة الممثل ، ترجمة سمير الجمل ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص78.

23ـ ديور ، ، المصدر السابق ، ص131

24ـ ارجينو واخرون ، المصدر السابق ، ص55

25ـ المصدر السابق ، ص75 .

26ـ محمد ، رمضان بسطاويسي ، المصدر السابق ، ص8

27ـ فيري ، وولتر ، الرقص في أمريكا ، ترجمة نورخان ميسر ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، د . ت ، ص282 .

28ـ ديور ، ادوين ، المصدر السابق ، ص139

29ـ الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ط1 ، 1993 ، ص195 .

30ـ دو فينو ، جان ، سوسيولوجيه المسرح جـ2 ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1976 ، ص336 .

31ـ كليرج ، لارس ، الحركة الطليعية في المسرح الروسي ، ترجمة حسين الحداري ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1993 ، ص92 .

32ـ كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم ناصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ت ، ص21 .

33ـ فرنيز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة سامح فكري ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1994 ، ص292 .

34ـ ياسين ، سرمد ، الهوغا واهميتها في تطوير اداء الممثل المسرحي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، بغداد / 2000 ، ص79.

35ـ وليامز ، دافيد ، مسرح الشمس ، ترجمة ، امين حسين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص118 .

36ـ فرنيز ، كريستوفر ، المصدر السابق ، ص406 .

37ـ المصدر السابق ، ص127 .

38ـ بياتلي ، قاسم ، دوائر المسرح ـ تجربة الاردن والثريوتوجيا المسرح ، دار الكنوز العربية بيروت ،ط1 ،1198 ،ص29..

39ـ واطسون ، ايان ، نحو مسرح ثالث ، ترجمة علي سلامة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة 1995 ، ص115 .

40ـ واطسون ، ايان ، المصدر السابق ، ص 191.

41ـ لوجينو واخرون ، المصدر السابق ، ص284.

42ـ كارلوس ، مارفن ، فن الاداء ، ترجمة منى سلامة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1999 ، ص30.