الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

كليةالآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة لنيل شهادة ماستر تحت عنوان:

التشكيل الحركي لجسد الممثل في عرض مسرحية موسوساراما –دراسة تطبيقية–

من اعداد الطالب:

- مباركي فتحي

تحت إشراف الأستاذ:

- د. مذكور برزوق

لجنة المناقشة

د.حادو نور الدين	.....	**رئيسا**
د. مذكور برزوق	.....	**مشرفا ومقررا**
د.مولاي أحمد	.....	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

انطلاقا من قوله تعالى: «ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم»

أحمد الله أولا وآخرا أن أنعم علي بإنجاز هذا العمل والشكر له أن وفقني لإخراجه إلى النور

وبموجب ذلك أتوجه بشكري الجزيل إلى أستاذي الدكتور "مذكوربرزوقالذي تكرم علي بقبول الإشراف على هذه الرسالة المتواضعة

كما أشكر له صبره الذي طال بطول فترة إنجاز هذا البحث، والتي لم يبخل علي من خلالها برعايته الصادقة واهتمامه الكبير فجزاه الله عني خير الجزاء

كما أتقدم بخالص امتناني إلى الأساتذة الكرام من أعضاء المناقشة على ما بذلوا من جهد قراءة البحث وتصحيحه وتقويمه

كما أشكر كل من له فضل علي ومن أسدى معروفا أو توجيها أو إرشادا

إهداء

إلى والدي

أبي، أمي

إلى زوجتي العزيزة و ابني الغالي محمد جود

إلى إخوتي، إلى عائلتي

أستاذي الفاضل د. **مذكور برزوق**

وإلى كل أساتذة وعمال كلية الفنون

مباركي فتحي

مقدمة

إن دخول المسرح مخابر التجريب البصرية الحديثة كان له الأثر العميق مع التطور الذي يشهده مجال الصورة، في ظل الثقافة البصرية المعولمة، هذا التحول في المحتوى والمضامين أدى إلى انتقال المسرح من سلطة النص المكتوب إلى سلطة الكتابة بالجسد والتشكيل الذي يعبر عن حياة الصورة وديمومتها وتشكلها وتحققها المتكامل في العرض المسرحي، فحدثت هناك طفرة في دراما النص، واتجه جمال المسرح وصورته وتشكيله وسرديته وعروضه ولغته وغيرها من السمات الخاصة بالمسرح إلى التركيز على انعكاسات صور الكتابة الركحية أدى ذلك إلى ظهور المسح البصري بشتى تمثلاته وأساليبه الأصلية والهجينة.

في ظل المسرح الجديد يشكل الجسد علىالركح مركز الجذب، فهو مناط التحريك في التشكيل، حيث التركيز على انتباه المتلقي، إذ تشكل لغة الحركة صدارة مفردات العرض بالنسبة للعمل الفني المسرحي، فهو يتشكل من منظومات صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام لمفردات العرض بأساليب جديدة. فهي وسيلة تنشد المختلف في استخدام لغة العرض والتي تتطلب بدورها رؤية إخراجية مغايرة .

لقد تم التعامل مع الجسد وتحولات الأشياء كمفردة بصرية ديناميكية بخلق الصورة المعبرة بأسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من الأساليب المسرحية إلى تحقيق الجانب البصري في اداء الممثل أو الرؤية الإخراجية او السنوغرافيا للفضاء المسرحي.

تشير الكثير من الاتجاهات الحديثة على تحقيق الجانب البصري كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءا من تجارب جوردن كريج وراينهارت، ومايرهولد، وأدولف آبيا ومخرجو مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب بيتر بروك وجوزيف شاينا وروبرت ويلسن وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوروبي.

إن جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتلقي وخبرته المكتسبة من الواقع لهدف اكتشاف المعنى ودلالاته.

في واقع الأمر أن أهمية موضوع التشكيل الحركي كونه الجانب الأكثر بروزا وتأثيرا في التعبير التشكيلي للفضاء وتجسيد لمضمون النص ومن تمم في صناعة العرض المسرحي، وكذلك قدرة المكون الحركي على رسم صور المشاهد وتفاعل المكونات الأخرى معه على أساس أن الحركة المنبثقة والمشيدة في العرض إن كان ممثلا أو ضوء أو ديكورا كلها علامات منتجة داخل بنية العرض.

فالحركة هي حياة المسرح الأخرى، وهي الجانب الجمالي الشكلي الذي لا ينتبه إليه مقدموا العروض المسرحية معتمدين على ما ينتجه المكون واللفظي للتأثير على المتلقي.

إن البحث في قراءة جدفي أهمية الحركة وفلسفتها الجمالية في العرض المسرحي، وتسليط الضوء وبشكل منهجي على مفردات الجسد والذي لا يختصر على حركة الممثلين فقط فهناك حرة الديكور وحركة الضوء وحركة الجوارح المرافقة، إذ لا ينطلق عمل التشكيل في العرض من الفراغ، وانما هناك عناصر تكوين تتحكم في هذه العملية، وكل عنصر من هذه العناصر تعمل مع مثيلاتها لتقدم الوحدة الكلية للعرض.

عطفا على ما سبق، وسمت موضوعي بـ "التشكيل الحركي لجسد الممثل مسرحية موسوسراما (دراسة تطبيقية)" وتعود دوافع اختيار الموضوع لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية، فالموضوعية كون موضوع الجسد موضوع مفصلي في العرض المسرحي وعلاقته بمنظومة العرض وخاصة في تجارب ما بعد الحداثة، أما الذاتية فموضوع الجسد والممثل من مجال تخصصي كوني ممثلا مسرحيا وشاركت في هذا العرض وتطرقت إلى جوانبه.

وانطلاقا من هذا تأسست دراستنا هذه على محاولة دراسة تطبيقية للمسرحية في جانبها الجسدي، وتكمن مشكلة الدراسة في انها تتناول إمكانية التوظيف الدلالي والجمالي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل داخل الحيز التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، بما يسمح لقراءة العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يتأولها المخرج فلا يتوقف عند الجانب التفسيري للعملية الإخراجية، توظيفا في بنية العرض عن طريق تفعيل أدواته، وإعادة التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي. ودورها في صياغة وتشكيل القيم الجمالية لدى المتلقي، من خلال طرح الإشكالية التالية:

ما طبيعة التشكيل الحركي لجسد الممثل الذي اعتمد في مسرحية موسوسراما؟

وعلى ضوء ما سبق ، جاءت خطة البحث التي تصورناها مناسبة لطرح إشكالية البحث محاولين الإجابة عنها تم تقسيم الدراسة إلى مدخل وفصلين، تطرقنا في المدخل إلى النظريات الجمالية والجوانب النظرية وتاريخ المسرح. وتناولنا في الفصل الأول إلى الحركة والجسد في المسرح وعرجنا في الفصل الثاني أسلوب الإخراج بين مايرهولد وشوقي بوزيد وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة تضمنت مجموعة من النتائج المستخلصة من تجربة شوقي بوزيد.

القراءة توخينا في هذه الدراسة المنهج التحليلي الوصفي كونه مناسبا لمثل هذه الدراسة.

إن الرغبة والدافع لتخصصي فكان لاختيار موضوع القراءة دافعا موضوعيا تجلى في كوني أميل إلى هذا النحو العلمي من الدراسات الأكاديمية خاصة وأن التشكيل في الفنون فضاء واسع رغم تطور بعض معالمه يبقى مستعصيا علي إدراك جله، أما الذاتي فيمكن تلخيصه في الشغف بعروض مسرح الصورة وخاصة مسرح الجسد والحركة.

يستمد البحث لذته من الصعاب التي تواجهه وتعتريه، ومن أهم العقبات التي واجهت هذا البحث ما يمكن إجماله في: ندرة المراجع والدراسات التي تناولت موضوع التشكيل الحركي وكون هذا المجال لم ينل حقه في بحث مستقل. ونظرا لانتشار هذا الوباء.

إن تمام العرفان أن نعرف لأهل الفضل فضلهم وصبرهم أولهم الأستاذ المشرف الدكتور مذكور برزوق لهذه الأطروحة من خلال التوجيهات الصائبة والحرص على إتمام البحث في الآجال المحددة فجزاه الله عني أفضل الجزاء.

مدخل

من المسلّمات أن تكون الحركة بمعناها العام قد امتلكت حضوراً شاخصاً عبر العصور المسرحية، لارتباطها ارتباطاً وثيقاً بفن الرقص ذي الإيقاعات المنتظمة المأخوذة من الطبيعة نفسها "لا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ"[1].

أن الرقص المشفوع بالحركات هو من أقدم الوسائل التي استخدمها الإنسان البدائي للتعبير عن جميع انفعالاته وغالباً ما كانت تلك الحركات تسير بانتظام وإيقاع رتيب. غير ان الرقص ليس هو الوسيلة السباقة للحركة، بل (الحاجة) هي ما دفعت الإنسان للبحث عن وسائل متعددة للحصول على مبتغاه ومراده.

أن أولى مظاهر الاستقرار والتحرك على سطح الأرض قد تمثلت بأبوينا (أدم وحواء) (ع)، "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنْ الظَّالِمِينَ. فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ. فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ. قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ"[2].

---

[1]- سورة يس، الآية 40.

[2]- سورة البقرة، الآية 35.

وبهذا انتقلت أولى المظاهر الحركية على سطح الأرض من السماء إذ كانت حركات تختص بها الملائكة وهي حركات سماوية لا تجد العناء في الحصول على مبتغاها فخطوطها واضحة وأهدافها مرسومة سلفاً. وهنا يتضح مبدأ الثواب والعقاب. "فالثواب هو منح الأجر والتحذير من الخطأ، والعقاب كان جواباً على الوقوع في المحذور، وهذا العقاب قد غير المكان (البيئة) فتغيرت معها الحركة فضلاً عن الندم على الخطأ قد غير شكل الحركة ودوافعها وفق مرجعيات العقاب والندم"[1].

إن الحركة هي تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بـ(الباعث) الذي يولّد (الدافع) ثم (الفعل). وكان لها ارتباط وثيق ولاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في القرنين (السادس والخامس ق.م.)، من خلال الطقوس الدينية التي كانت بمثابة محاكاة للآلهة حتى تطورت وازدهرت أبان ازدهار الإمبراطورية الإغريقية التي أخذت فتوحاتها تتسع بشكل كبير وكان لابد لتلك الفتوحات من أن تُمجّد في طقوسها عن طريق المحاكاة وتُعبر من خلالها وبها عن مدى ارتباطها الوثيق بتلك الإنجازات إذ كانت لمحاكاة الأشياء وتقليدها عن طريق الرقص والحركات والإيقاعات دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل البدائي، وهو عبارة عن محاكاة لعمليات مثل القنص والصيد التي كان يجسدها مستلهماً إياها من مظاهر الطبيعة و"كان يرقص معبراً برقصه عن

[1]- ينظر: وجدي (محمد فريد)، المصحف المفسر، سورة التوبة، ج10، ط6، القاهرة: (مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بالأزهر) ، 1953، ص ص250-251.

انتصاره في المعركة، مبيناً لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف أصطدم به وحاربه يداً بيد، وكيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة"[1]. وكان هذا الرقص والحركات تسعى لخلق فضاءات كفضاءات الموسيقى " وإذا كان الفضاء هو تلك السموات التي تسبح فيها الحركة، فالحركة هي تلك السماوات التي تسبح فيها الموسيقى. وإن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة"[2].

وبتطور تلك المظاهر والطقوس واقترابها من الصور الدرامية المسرحية، تطورت الدراما وبدأت تظهر أولى صورها على يد (ثيسبسالايكاري)(*) عام (535ق.م.) في الاحتفالات التي كانت تقام تمجيداً لـ(ديونيسيوس)، إذ أنجبت تلك الأعياد شعراءاً تميزوا بالدراما الطقسية أمثال (أسخيلوسوسوفوكليسويوربيدس) الذين طوروا وغيروا معنى المظاهر الدرامية في العصر الإغريقي بإضافات عديدة أهمها (الكورس- الجوقة) والممثل الأول الذي قدمه (ثيسبس)، والممثل الثاني، على يد (اسخيلوس)، والممثل الثالث على يد (سوفوكليس)، بينما (يوربيدس) قد غير الموضوعات الإلهية الفوقية الى إنسانية مقرباً إياها من نفوس البشر إذ أن جميع تلك التحولات التي حصلت في بنية العرض الإغريقي

[1]- تشيني (شيلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص13.

[2] - كريك (إدوارد كوردن)، في الفن المسرحي، ط2، تر: دريني خشبة، القاهرة: (المطبعة النموذجية)، 1960، ص68.

فيما يخص موضوعاته وزيادة عدد شخوصه قد أثر تأثيراً واضحاً في تلك المظاهر الطقسية بشكل عام والحركة وتعدد دوافعها وتنوع صراعاتها بشكل خاص نتيجة لتعدد الشخوص وتوسع دائرة عجلة العلاقات، إذ كانت الحركة لها مهمات أساسية تضطلع بها في بلاد اليونان، لأن التمثيل لديهم "يتألف من فخامة آسرة في الإشارة والحركة" [1] ، والحركة واحدة من بين أهم الوسائل التي استخدمها إنسان ذلك العصر في احتفالاته الطقوسية وكانت تعبر احياناً عن غريزته المجردة المشفوعة بالصور المركبة عن طريق الحركات الإيمائية وهي النزعة التي كانت سائدة من خلال الوسائل التعبيرية لرواية ما حدث من أمور.

فالحركة في تعريفها اللغوي هي الحركة ضد السكون حرك يحرك حركة حركا و حركه فتحرك فالحركة ظاهرة فيزيائية انتقال الحسم من مكان الى اخر او انتقال اجزائه كما في حركة الرحى.

اما اصطلاحا هي عبارة عن تكوين مجموعة من الاعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة هدف معين وهي نوعان ارادية و لا ارادية ..اما في المسرح فالحركة نوعان

[1]- تشيني (شيلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص ص4-5.

1 حركة فطرية نجدها في نص المؤلف ..2حركة اختيارية و هي التي يضيفها المخرج او الممثل لتقوية الفعل الدرامي.

ان الحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي لأن "الجسد البشري في كل حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءته... يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه.

إذ يعد جسد الممثل وسيطاً روحياً بين ما يبتغيه وينشده، وبين الآلهة التي يتضرع اليها من اجل الحصول على ما يريد. أو وسيطاً مادياً بين الجسد نفسه وبين تلك الأفعال سواء كانت كوميدية هازلة تقدم حركات تخدش الحياء أو مأساوية تتميز بالفضاضة والخشونة وإراقة الدماء.

وفي بداية القرن الثامن عشر وبظهور منهج (دلسارت) الذي عد ان "قوانين التعبير المسرحي خاضعة للاكتشاف وقابلة للصياغة بدقة كما نفعل مع الحساب والقياسات فقد عمل على تحليل العواطف والانفعالات والأفكار والتعبير عنها خارجياً بطريقة علمية محسوبة، بمعنى ان الممثل يستطيع وفق قوانين معينة ان يتحكم باتصاله مع الجمهور" وكل هذا قد تم تطبيقه وفق آلية صارمة يسير على نهجها الممثل وفق ما

مرسوم له، وقد شملت هذه الآليات جميع أدوات التعبير، وبظهور وتطور عروض الأوبرا التي أخذت مساحة مهمة بعد افتتاح مسرح (فاغنر) في (بايروث) عام (1876)، أصبحت الدراما تبحث عن فكرة العمل الفني الموحد إذ "تمتزج جميع عناصر الإنتاج في كل مركَب واحد وقد سماها النقاد (الفن المركب) إذ كان حظ الحركة في الدراما الموسيقية مرتبطاً بفعل تصوير الأحداث عن طريق المزج بين عناصر الدراما الموسيقية وعناصر الدراما الاعتيادية"[1].

وبمجيء عصر (التنوير) الذي أعلن الثورة على (الكلاسيكية) من قبل (الرومانتيكية) ليضيف اتجاهاً مسرحياً جديداً ينادي بـ(الدراما البرجوازية) وآخر هو (الميلودراما)، قد أثرت في جميع المعطيات المسرحية بشكل خاص، لذا أصبح من البديهي ان يراجع الممثل والمخرج وبقية عناصر الإنتاج حساباتهم الفنية والفكرية والجمالية وفق تلك المتغيرات، إذ بدأت عملية الإخراج تتغير بشكل أوسع وفق نظرة جديدة تلاءم تلك المعطيات بِعد ان الحركة جزء لا يتجزأ من عمل الممثل وفق ما يرتأيه المخرج، لذا كان من البديهي ان تصاب هي الأخرى بذات التغيير، وكان هذا شأن الحركة وما مرت به منذ الكلاسيكية القديمة مروراُ بالكلاسيكية الجديدة حتى ظهور الرمانتيكية وهي آخذة بالتقلب بين معطيات بيئتها وحاجاتها وأفكارها منطلقة من دوافعها ونياتها المسبقة وفق منظور فكري وفني وجمالي.

[1]عبد الحميد (سامي)، المصدر نفسه.

إن عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوربا هو "أول من فجروا التجديد في حركة الممثل"[1]إذ أولوا الفن خصوصية ذاتية وفق نظرتهم الفلسفية التي بنيت على أساس الشك والتشكيك في القيم التقليدية ومعتقداتها، وكان ميلهم واضحاً نحو الفردية المطلقة بإبرازهم فكرة التقدم البشري العام.

وبظهور (جورج الثاني- دوق ساكس ماينغن) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، تكون عملية الإخراج قد بدأت تتوضح لتكون في موقعها الحاسم في تلك الشبكة المعقدة التي يرتبط بعضها بالبعض الآخر، إذ قدمت فرقة (الماينغن) الذي كان يديرها (جورج الثاني) أولى عروضها عام(1880)، وكانت تسير على خطى (فاغنر) مؤكدين على ضرورة "الاهتمام بتفاصيل التمثيل والأداء وعدم الاكتفاء بالخطابية، فضلاً عن الاهتمام بالمجاميع وحركاتها وتأثيراتها، وعد ان كل فرد في المجموعة له تعبير ووضع على رأس كل مجموعة قائد كما تحاشى التوازن المتشابه (التماثل)"[2].

أما (أندريه أنطوان) فقد أعطى دوراً جديداً للمخرج المسرحي ودعا الى خلق صورة ايقونية مستقاة من الطبيعة المطابقة للحياة. فهو في منهجه كان يعد عملية الإخراج

[1]- عبد الحميد (سامي)، اكتشافات مسرحية، مصدر سابق، في 2000/11/11.

[2]- يوسف (عقيل مهدي)، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص44.

"بمثابة الوصف التحليلي في الرواية القصصية... ومصدر للتعليق على الحوار وإنارة جوانبه"[1] .

وبهذا تكون العروض المسرحية قد تعاملت مع الحركة وفق منظورها الفكري والفني والجمالي الخاص بها حتى أوائل القرن التاسع عشر، ومع تطور الوسائل الميكانيكية والكهربائية أخذت العملية الإخراجية ومهمة المخرج تتبلور. وبظهور شخصيات مسرحية من أمثال (أندريه أنطوان وقسطنطين ستانسلافسكي وأدولف آبيا وغوردن كريك) أصبحت الضرورة حتمية لأن يأ خذ المخرج دوراً أكبر باكتشاف الاتجاهات الجديدة ليس على مستوى الحركة فحسب بل على مستوى العناصر الإنتاجية الأخرى.

ونتيجة لما تقدم تبدو أن الحركة قد استقت ديناميكيتها من الجسد كمادة حية مرتبطة بغرائزها إذ أن "الجسد يمتلك غريزة الحياة، والحركة صورة هذه الغريزة، وقد تطورت مع رموزها عبر العصور واتسمت بأهم سماتها وخصائصها محددة بالباعث والفعل الذي يعمل كمركز للجاذبية وتنسيقه بين الجسم والروح وإذا ما دخل الجسم في مضمار الفن وبالذات فن العرض من الرقص الجماعي (الباليه)، الأوبرا، والمسرح الدرامي، والبانتومايم... الخ، فأنه يستطيع التعبير عن الجمال الصحيح، إذ لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال الجسم البشري وتناسقه"[2] وهذا يعني ان الغريزة هي مركز انطلاق الفكرة،

[1]- عبد الحميد (سامي)، اكتشافات مسرحية، مصدر سابق.

[2]- هوايتنغ (فرانك. م)، المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص203.

والجسد هو الذي يترجم هذه الفكرة ليكون وعاء مناسباً ينسجم مع جميع الحركات والإيماءات المتوالدة منه، إذ كانت الحركة تحمل طابعاً غريزياً عاماً تعبر به ومن خلاله عن وظيفتها الرسمية التي تحمل اهدافاً مسبقة وهي صفة عامة اتسمت بها على مر العصور المسرحية.

الفصل الأول

الجسد والحركة في المسرح

الجسد في المسرح

إن الخطاب تضمين باللغة للغات متعددة وبمستويات مختلفة تكمل بعضها البعض لتتم اتصالية الخطاب فهي ترتقي من الملفوظ الواضح الى التشفير الغامض الذي يستدعي التفكيك لدى المتلقي في استجابته الجمالية خاصة إذا تعلق الأمر بالخطاب الذي يلبس ثوب المنجز الفني الناجح فعلى مستوى المسرح يتطلب من الجسد المرسل للخطاب التحكم في لغة المسرحي، فالعرض المسرحي خطاب ولكي ينتظم الخطاب في الاخرين يلزم احكام التشكيل وفق خطة اخراجية يجتهد فيها المخرج ج في أدواته نظرا للتغير النص والعرض والمفارقة في الخطابين ففي ذات السياق يقول بخت عندما وظائف مصادر الكلمة تجعل عناصر الديكور الحركة الإيماء تتكلم ولها لغة موازية للنص ص فينشأ تكامل بينها وبين الكتابة الإخراجية التي تضع في الفضاء كل مواضيع الخطاب وهي تؤسس لحوار بين مصادر الكلمة[1].

ومن ذلك يتضح أن الخطاب المسرحي هو بحث عن صيغ التعبير الجمالي الأكثر دقة، كون جسد الممثل وسيلة خطابية فكرية وجمالية مرسلة للمتلقي، وتأخذ مساحة مهمة في الاخراج المسرحي ومنه ضمن منظومة العرض باعتباره ظاهرة بصرية.

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص 52.

عرف ابن منظور الجسد لسان العرب ضمن مجال المقارنة وفق حدود التوظيف اللغوي الدال والمدلول بين البدن و الجسد ، الجسم ، الجثة ، الجرم . جرم حيث ربطه البدن بالامتلاء[1] ، واذا تعلق الامر بالضخامة أطلق عليه جسما"[2] تنطبق على مثل هذا البحث " أن مفردة الجسد هي ما يقابل كلمة كينونة رمزية لكن التعريف الذي بين أيدينا يقترب من مصطلح الحداثي والذي لا يتوافق لغويا مع ما نقلناه من المعاجم العربية التي ذكرناها في المتن سلفا".[3]

في حضور اللغة يحضر الفكر، فهما قرينان ابتداء، فيما يعرف باللوغوس هو لفظ يوناني بمعنى الكلام ومعنى العقل، ويعني المنطق ويعني الروحي أيضا فاللغة يصنعها الإنسان بمستوى أدنى الطبيعة ويعلوه الوضعي، فاللغة الطبيعية كحركة الجسم والأصوات المهملة حيث يتشارك فيها الإنسان والحيوان، والوضعية هي لغة الرموز والإشارات وأصوات متفق عليها كلغة خاصة لأداء المشاعر والأفكار[4] . ومنه فاللغة في مستوياتها تلك أثر الحامل على الموضوع (الفكر).

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد 10، المادة ب–د–ن، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط4، 2001، ص 232.

[2] – م ن، مادة ج–س–م، ص 429.

[3] – ينظر أم زين بن شيخة المسكيني، كتاب جماعي، مؤنسات في الجماليات، مج من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 119.

[4] ينظر: سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004، ص 353.

واللوغوس بمعناه الروحي هي الكلام الذييحيا داخليا، تكاد تكلم وقد يكون علامة "فعندما ننظر إلى اللغة كنسق من العلامات فإننا لا ننظر إلى هذه العلامات بوصفها واقعا ماديا وإنما باعتبارها التجلي الخارجي للمعنى الذي تحمله"[1] . وهذا المعنى الذي اجتهد فيه أنطونينآرتو في مفهومه للصرخة التي بمعنى الطاقة، فللكلمات بحسب أرتو ملكات ميتافيزيقية أبعد من مجرد التعبير عن نفسية المؤلف أو الممثل أو المتفرج، لم يعد المسرح حقلا سيكولوجيا إنما هو حقل تشكيلي وفيزيائي ما يهم الفنان الكامل من هنا فصاعدا ليس التعبير عن مشاغل الفنان أو نفسيته إنما هو التعبير عن كل ما من الإنسانية عبر الخطوط والألوان[2]، فتلك اللغة التي يتكتم عنها آرتو هي لغة ميتافيزيقية حين تنتج الصورة الطاقة.

إذن اللغة هنا، هي لغة تتوسط الجسد والخطاب، وهي لغة داخلية وخارجية يجسدها الممثل من اللامرئي إلى المرئي في حضور الجسد/اللغة على الركح.

في المسرح يرتبط الجسد بالممثل، والممثل بالجسد والممثل كما يقول المسرحي الروسي الشهير فيسفولد مايرهولد:" هو العنصر الرئيس على خشبة المسرح، وكل ما هو خارج عنه مهم قدر كونه ضروريا له"[3]، وكما يتردد في صدى الفضاءات المقولة التي تنطبق

[1] م ن، ص 394.

[2] أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، منشورات ضفاف، الرباط، ط1، 2014، ص 82.

[3] فيسفولدمايرهولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979، ص 180.

على مركزية الجسد، وينعكس معناها على الجسد المسرحي ذاته، التي تقول: "أتحسب انك جرم صغير وفيك أنطوى العالم الأكبر" تدل هذه العبارة على أن الإنسان مركز العالم الأكبر، وهو على الأرض سيدها، يعمل كل ما في بطنها وعلى ظهرها وما فوقهما على خدمته.

وإذا قارنا بين الأرض والمسرح، فإن قيمة الإنسان بالنسبة لهما واحدة، ولكن مجال بحثنا يختص بموضوعة الجسد الشخصية في المسرح، على أساس أنها مركز الدراسة، ولذلك ستتجه مبادرة إلى بعض التعريفات التي تعطي للجسد مكانته فكثيرا ما نجد أن بعضها –أي المجتمعات– ذات صبغة سوداء أو بيضاء، أو صغراء، مثلما قد يكون انعكاس الضخامة أو النعومة على بنية الجسد وقد يمتلك لغته الخاصة به من قبيلة إلى قبيلة أو من مكان لآخر، فلكل منطقة ظروفها ومناخها ومعطياتها هو ذلك الجسد الذي يمتلك لغته الخاصة، كما أن له تاريخا تمتد مراحله على طول امتداد التاريخ البشري والمطلع على التاريخ يجد أن الجسد مر بمراحل من الامتحان والتحول، حتى أضحى جزءا من تاريخ وتطور الإنسان الفكري والديني لأنه ذلك الجسد الذي يمتلك حضورا كلياً في السلوكيات والأفعال ويتنوع بتنوع الحضارات استثمرت حركة الجسد للتعبير عن حاجات الإنسان منذ إدراكه معنى الاتصال والتواصل وتطورت بظهور أنماط جديدة للتعبير، فإلى جانب اللغة المكتوبة والمنطوقة وما تحملانه من قدرة على التجريد والتكثيف واحتواء الاستعارات ضمن تحقيق الوظيفة الجمالية البلاغية كان للحركة والإيماءة دورها التجسيدي

النفعي للاتصال، ولكن مع تطور مجالات البحث الأدبي والفني والجمالي لاسيما في الفنون التعبيرية وظهور النظريات والأساليب الفنية وخاصة المجال الأداتي في المسرح كون المسرح فنا تركيبيا شاملا يعتمد التجسيد الحي والآني في علاقته المباشرة مع الآخر، فقد أصبحت الحركة عنصرا جوهريا في استثمار لغة الجسد للاتصال والتعبير، ولا مجال للشك هنا أن جسد الممثل أصبح محور المنظومة الإرسالية في المسرح كونه مركز التشفير وحامل نصوص العرض، باعتبار أن الخطاب المسرحي هو تشكيل لنصوص متعددة ونظام علاماتي يوظف كثيرا من لغات التعبير وبكثافة سميائية يكون جسد الممثل هو نقطة التقاء هذه النظم الإشارية جميعا ومن هنا أصبح الجسد مكمنا للتوليد الدلالي والذي يتطلب قدرة فائقة على السيطرة والانتقاء والتورع والتوقيت والاستلام بما يجعل حالا الجذب والحضور متبادلا بين الجسد الباث والمتلقي المشارك في ملئ فجوات النص لديمومة التواصل وانتاج التأويل العقدة هي التوحيد بين أفعال عديدة وهي إعادة إخراج التجارب التي تستمد منها في الأصل فكرتنا عن الناس والأشياء، ذلك لأن الشخصية لا يمكن قط ملاحظتها في الدنيا إلا كما يتكشف عنها الفعل، الأفعال هي المعطيات... والشخصية هي المبدأ المستنبط.

الجسد في مفهوم المسرح يجسد الطرف الاوديبي غريزة الحياة و السلطة و الموت ، والكاشف للذة الالم. كما يحمل (الافكار، العواطف، الانفعالات) في "جملة القول أن جسدنا يشيد بالحياة وامكاناتها اللامتناهية مثلما ينبئ في الوقت نفسه ، و بالشدة نفسها بنهايتنا المحتومة " [1].

يعد جسد الممثل الأداة الابرز اشتغالا في عروض الكيروكراف والمسرح فلقد استطاع هذا الجسد بما يحمله من أفكار و توظيفات، أدى الجسد الدور الأكبر في اعطاء الطابع المقدس المحيط بحالة من التعبدية بمجموعة من الاشارات و الدلالات التي يرسلها الى المتلقي بواسطة الحركات والتعبيرات سواء في وجه اليد أو عن طريق توظيف الأعضاء الاخرى ؛ لأن الانسان وجد نفسه يحاكي الطبيعة من خلال الاشارات والتعبيرات الجسدية بإيقاعات مختلفة مستخدما الطاقة الداخلية له فالجسد الانساني يحتوي على عضلات و أعصاب وعظام ، وكل واحدة منها تقوم على ابراز و تشغيل المظهر الخارجي و الداخلي للجسد وتعمل على ديمومة الحركة و استمرارها ، ففي المسرح ينصهر الجسد مع فضاء العرض بعناصرها المرئية والمسموعة، وهذا ما أكده (ميشال فوكو) بقوله :" ان الجسد هو السطح الذّي تنقش عليه الأحداث نفسها، و الذّي تقتفي آثاره اللغة ، وتقوضه الأفكار ومحور الذات المفتتنة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية[2]. فالجسد بذلك مدونة

[1] – ميشيل برنارد، الجسد، تر: ابراهيم خوري، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ص 06.

[2] – جيلبرت، هيلين وجوانتومكينز، الدراما ما بعد الكولونية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988، ص 285.

أحداث له لغة خاصة ينعكس الداخل / النفسي على المفهوم الخارجي / الاجتماعي لغة جسدية خالصة.

ان عملية التحرر تستدعي الانسيابية في حركة الجسد ، واستخدام الاسترخاء يودي الى اتقان الأداء " فالحركة هي التعبير المرئي عن الفكر و التجسيد الحي للفعل و تحدد قواعد علم التشريح و وظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية "[1] .

ان اشتغال الجسد بطاقته و قدراته الحركية من توازن وسيطرة و استرخاء مرنة وتركيز جميعها تساعده غلى انتاج تشكيلات صورية تبرز القيمة الجمالية للتشكيل سواء بمجموعة أم بشكل منفرد ، ف "بيتر بروك " نظر الى جسد الممثل "على أنه وسيط تعبيري قادر غلى توظيف الدلالة على نحو اشاري ، ومن ثم فان لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تخيا بعيدا عن اللغة المنطوقة "[2] .

استخدام الخطاب الجسدي و الذي ظل يتمتع بقدرته الاتصالية حتى أخذ مطابقته الأيقونة في أغلب ما برد فيه من مواضيع الاتصال الحضاري فالتحية عرفاً اتفاقياً ظلت لها طابعها الدال سواء استخدمت بمكمل لفظي أم بدونه و كذلك الكسير من المستويات الاتصالية السيسيولوجية التي تمثل المخزون التوثيقي ، فاتفاق حركات الناس في كل نسق ثقافي سوسيولوجي يعطي أداء الجسد شكلا وتعبيرا يؤسس خطاباً اتصالياً دلالياً

[1] – هيلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، د ط، 1992، ص 186.

[2] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكادمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، د ط، 2002، ص 78.

قابلا للتوظيف ، و يستند أداء الجسد بكافة أنواعه ، لا سيما التعبير الانفعالي الذّي يشكل خالة انعكاسية لبواطن الانسان و الغني اتخذت منذ نشأة الانسان أشكالا متنوعة اقترنت بالأداء الطقسي و تفسير لمحيطه و طرق التعامل معه لمتطلبات نفسية مثل دفع الخوف و التعبد فضلا عن متطلبات المعيشة عبر الصيد و الحرب و الزواج، حيث يقترن الخطاب الجسدي بالإنسان بشكل فطري سواء استخدم بشكل سائد على اللفظ أو مساند له بغية التعبير عن احتياجاتنا المادية ز المعنوية ، و هذا ما يوكده الناقد(فرانكلين ستيفنز) بقوله عن اضطراباتنا و عن مخاوفنا ، قبل استخدامنا للكلمات بكثير و نحن كذلك نفهم معنى الحركات قبل أن نفهم معاني الكلمات بكثير"[1] ، فحركة الجسد تخاطب الحواس بشكل مباشر ودون قيد تجعل المتلقي يندمج بمشاعره بما يراه ويسمعه ويوم نبه ، لاسيما في الخطاب الجسدي الطقسي في الأسطورة الذي أنسأ المسرح الإغريقي في البدايات الأولى لذلك هناك أنواع من الجسد في اتصاليته الخطابية ، منها:

لم يكن أداة للقراءة واصال المفاهيم بين أفراد الجنس البشري فحسب ، بل كان مصدر ديمومة الحياة و التفاعل بشتى مظاهره المختلفة ، ارتباط تعبيرية الجسد البشري بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته، و وظائفه، ليكون موطن المعنى، وأداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها و تضعها في عالم كذات تؤسس لوجودها الخاص عبر علاقات ورموز دلالية ، لغويا ، وثقافيا و فنيا .

[1] – عصمت، رياض، شياطين المسرح، دار طلاس، دمشق، 1987، ص 325.

لذا ظل الجسد يشكل عنصرا أساسيا في فلسفة التعبير الانساني عما يختلج في نفس الانسان من الفرح و الحزن .

ولقد ظهر الاهتمام بالجسد منذ العصور الأولى لظهور المسرحية في بلاد الاغريق ، عندما كان الممثل يقدم مسرحيات أمام الجمهور مستخدماً جسده للتعبير عن الحالة و الشخصية التي يوديها سواء كانت المسرحية تراجيدية – كوميدية التي كانت تقدم أثناء الطقوس الدينية للآلهة اذا "كنت الأعياد في القرن الخامس العظيم تشمل على مهرجانات و طقوس دينية وحفلات موسيقية و ألعاب رياضية وهذيان في الشعر و أناشيد فرق الكورس ، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي "[1].

ولاشك أن التعامل مع الجسد و التغيرات و التطورات التي طرأت عليه كعامل من عوامل الخطاب و أداة للكشف عن مكونات الانسان و موقفه من الحياة و المجتمع و التعبير عنهما كان رهيناً بمستوى الوعي البشري الذي تختمه المراحل التاريخية التي يمر بها الانسان و التي تتحدد من خلالها علاقة الجسد بالتعبير الفني .

"شكل الجسد المادي "الديونيزوسي في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الاغريق أداة مباشرة و مركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الانسان بالكون والآلهة ،فكان خطاباً يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني ، و الذويان في الطقس الجماعي بشكل يوكد الانتماء الى الموضوعية الاحتفالية (شيعة ،ديوان ...الخ).

[1] – تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في 3000 آلاف سنة، دريني خشبة، ج1، د ت، ص 54.

والجسد في الاحتفالية الدينية الاغريقية كان أداة شمولية فكل المحتفلين يندمجون بأجسادهم في صنع هذه الطقوس الاحتفالية . ليعبروا بأجمعهم عن الفكرة دائما التي تقوهم الى الاندماج بذات الاله ، لتحل روحه بأجسادهم ، فيأنسوا بها ،و تمنحهم لذة الحياة و جمالها.

وعبر هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلو من التعارض و يكون الولاء التام للآلهة و التقرب اليها ومحاولة الظفر بحمايتها . تكون الأجعاد مصدراً للخطاب الجماعي الذي يعبر عن المعتقد الديني الذي يسعى الى ديمومة الحياة . مما يمدها من عوامل الاستقرار التي لن تتم الا بعد أن تستعيد الأجساد طاقتها لتحل الطاقة الالهية ومن ثم تعيد اليها نظام السعادة و النثرة من جديد.

هذه العملية تتم بغد أن يمر الجسد بتطور حركي يأخذ شكلاً تصاعديا فيه معلم الخطاب الحزين. حيث ينطلق هذا الطقس "باشارة من قائد الكورس .. ، و الفناء نواح وعويل ، يصاحبهما نفخ في الناي ، وقرع الطبول ، و رنين الصنوجذ...الخ وتتصاعد حركة الرقص رويداً رويداً ،و الأموات بالفناء حتى بلغ المحتفلون حالة " المانيا "، وهي جنون مقدس يقذفه الاله في صدر الانسان . ينقض المحتفلون على الحيوان يمزقون

لحمه و يأكلونه شيئا ، و يلعقون دمه الساخن . يمزقونه حياً ، أو تواً بغد ذبحه ، فيما لا يزال ينتفض[1].

يتم جزء من الطقوس الديثرامبوسية البدائية عند اليونان على هذا النحو حيث تنتقل الطاقة الحركية بين الأجساد لتسري بقوة لا ايقاف لها الا بتمزيق الجسد الداكن (جسد الحيوان) الذي أوثق . في المذبح تحضيرا لهذه اللحظة ، و هذا الحيوان الذي غالبا ما يكون عنصرا يعبر عن ملامسة واقعية لذات الاله لأنه رمز له. ومن خلال هذا الرمز تحل قوى الاله في الأجساد الأخرى التي أصبح جزءا منها بعد أن لعقت دمه و تناولته حياً ولم يزل محتفظا بقوة الحياة .

شكل المظهر الاحتفالي لدى المجتمع اليوناني صورة الخطاب الطقسي (الديونيسيوسي)للمواكب وهي تطوف بالشوارع ، فان الجسد يعرض لأقصى عمليات التهتك ، حيث يكون خطابه مدفوعا بنشوة غارمة و بلذة جسدية متصاعدة بل " لقد جرت العادة أن ترسل كل مستعمرة "عضو ذكورة "من قلبها الى أثينا تقام الاحتفالات الديونيسية"[2].

[1]- ينظر: أنكوان معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا)والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 09.

[2]- جميل نصيف تكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية، بغداد للطباعة، د ط، 1985، ص 86.

لأجل ذلك كان لابد من تجاوز تأثير العقل مما دفع بالمحتفلين ب "ديونيزوس " يعبون الخمر بكميات كبيرة . وهنا يبدو أحدهم و كأنه قد خرج عن طوره ، وبلغ حدا النشوة أصبح معها مستعدا لأي تصرف غير معتاد . ان حالة الاستثناء الهستيري لا تقف عند حدود المساهمين في الاحتفال ، بل تشمل جمهور المشاهدين أيضا ".

لأجل ذلك، كان لابد من تجاوز تأثير العقل مما دفع بالمحتفلين بـ "ديونيزوس" يعبون الخمر بكميات كبيرة. وهنا يبدو أحدهم وأنه قد خرج عن طوره، وبلغ حدا من النشوة أصبح معها مستعدا لأي تعرف غير معتاد.[..] إن حالة الاستثناء الهستيري لا تقف عند حدود المساهمين في الاحتفال بل تشمل جمهور المشاهدين أيضا"[1].

وبعد دخول الجد حيز الخطاب التدويني، خطاب الجسد خطاباً مكتوباً من خلال مسرحيات يونانية فإنه دخل إلى مرحلة الوعي والخصوصية من خلال بروز الجانب الفكري التأملي، واستشعار الإنسان لموقفه الحقيقي من الآلهة، ومن المجتمع ومما يفرضه المتطور الحياتي عليه، فراح يطلق التعبير عما يؤكد نظرته الخاصة، وهي حصيلة تجربته الحياتية وموقفه من المجتمع. وبعد أن كان الإنسان وبحسب المقتضى الديني (الديونيزوسي) ممنوعا من الانطلاق بأفكاره، وعليه دائما أن يتعس آلامه ويعالج مشكلاته بتغليب النشوة والانطلاق بها إلى أقصى آفاقها، فأن تمتع الإنسان بالإفادة من الفكر جعل خطاب الصورة الجسدية بوصفه جزءا من منظومة الدلالات الأخرى التي يحملها

[1]– د. جميل نصيف التكرتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، م س، ص 80.

النص المسرحي، علامة واضحة على رش الخطاب الإنساني وتعدد أشكاله وغاياته، وعلى نزعته الإنسانية التي تمثل موقف، لإنسان وصوته المعبر عن مطالبه ومعاناة التأسيس لخطاب إنساني خاص يمثل صوت الإنسان وموقفه، ويكثف عن مطالبه ومعاناته.

أحدث الفيلسوف نيتشه Nietzsche 1844-1900 اهتزازا في يقينية مسألة الروح لثنائية الدال/الجد في الثقافة الغربية المتمركزة حول العقل، من خلال ثنائية أبولون/العقل وديوذيزوس/الجنون. إذ يرى نيتشه أن الثقافة الغربية هي ثقافة عقلية أي أبولونية، أهملت الوجه الآخر لأبولون أقصد ديوذيزوس/اللاعقل/ الغياب/الجنون «فالديونيزوس مقابل للعقلانية والميتافيزيقا السقراطية إنه إله الضحك والغريزة والصدق والعفوية، مقابل أبولون الذي يقوم بكامله على المحظور وتجاهل الجسد كدال خاص[1] فانتصر نيتشهلديونيزوسى بما هو رمز على الغياب والسكر والعربدة والحركة والرقص فيعتبره أصل سابق لأبولون/العقل.

فديوتيزوس مذهب للعقل، لأنه إله الخمر أما أبولون فهو إله العقل، فالحضارة الغربية عند نيتشه هي حضارة أبولونية عقلانية لابد من تقويض تمركزها حول دالها لأنها تحمل في داخلها ميتافيزيقا الحضور فالاحتفاء النتشوبيديونيزوس باعتباره المقوض لسلطة العقل هو لحظة الجنون والسكر والمذهب للعقل، وبالتالي لابد أن نقوض العقل/الإله/الوعي/المعنى يمثل أبولون إرادة فصل الشعر عن الموسيقى، والكلمة عن

[1] جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، تر : فاطمة الجيوشي، منشورات وزاره الثقافة، دمشق، ط1، 1998، ص 185.

رنينهـا، والجسـد ورمزيتـه، والمسـرح والأبعـاد الماديـة للجسـد وبتمـرد نيتشـه علـى الأبولوني/العقلي ودعوته إلى الديونيزوسية /اللاعقل في الفلسفة والفن بعامة، إنما يريد نيتشه فيما يرى دريدا بعث الطاقة الدالة للغة، قبل كل احتواء تكرمه الكلمة أو الفكرة[1].

فاللوغوس Logos الفرنسي يعتقد في تمثيل للدال لمدلول مثالي سابق متعال فيعمل على فصل الدال/الجسد عن طاقته الدلالية وأبعاده الرمزية، فهي تحنط الدال والجسد وتقتل سحر الحياة فلابد من هدم هذا المدلول المتعالي الذي يقبض على سيلان الدلالات، وهنا لابد من تعلم الرقص لمواجهة ومقاومة الميتافيزيقا "إنه لا بد من تعلم التفكر مثلما يعلم الرقص كنوع خاص من الرقص...، فيصبح الجسد مفكرا أو موضوعا للتفكير"، أصبح الجسد في فلسفة نيتشه يعبر عن نزعة جسدية مفكرة بعد أن كان الجسد "المكمن" أصبح الجسد "الكامن"، جسدا منتجا للخطاب التشكيلي بالحركة في مسرح ما بعد الدراما.

شهدت العديد من الحضارات هوسا بتمثيل جمال الجسد، فكانت في البلاط الفرعوني وظيفة التمثال الدفني ضمن العبادة تتلخص في الصورة الإنسانية، حيث تكتسب أو تكتمل هوية الجثة المحنطة التي ترمز إليها إلى الأبد، ولهذا الغرض فقد تبين عليه أن يكون صورة من النوع الذي من شأنه أن يتجنب أي إيحاء بالضعف

[1] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر : كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، د ط، 2000 ، ص 165.

المميت أو بطبيعة الحياة الإنسانية الزائلة[1]، وحيثما تعتمد فلسفة الحضارة الفرعونية على أن الروح تعود إلى الجسد بعد الموت، فكان لزاما عليهم أن يعتنوا بالجسد غاية الاعتناء، ولذلك كانت أعمالهم ترقى إلى مستوى عال من الجمال الغني مشفوعة بتقنية عالية في الحفاظ عليه، وهو مغلف بقناع يغلف الجثة كلها، ومن ثم يطرز قبر أولئك الفراعنة من على جدران الخبرة بالكثير من المنحوتات الجدارية التي تحيط بالقبر إن المرء يبدأ بملاحظة علامات مدخل المشكلات الجمالية الفريدة والمتميزة في النحت الجنائزي وهو مدخل مصري أساسا[2].

أما الحضارة اليونانية، فقد شهدت مراحل متقدمة من التطور الغني من ناحية الفنون والآداب فالنحت في الحقيقة يعود الفضل إلى اليونان في إخراج النص الجمالي من باطن العقل إلى ظاهره حيث يقول المفكر وعالم الجمال (تين): يتحدد العمل الغني بمجموعة ملابسات، هي الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة ويعقب (جان برتلمي) على هذا بالقول: وهكذا أخرجت اليونان فن النحت، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت منظر الأبطال العراة، ولأنها أحيت جمال الأجسام[3]، وهذا يعني أن الموت والخلود لم يكونا هما الحافزان الوحيدان للاعتناء بالجسد، بقدر ما أن مثل تلك الحضارات كانت تمجد وتعتد

[1] ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر : محمود درويش، دار المأمون، بغداد، 1988، ص 74.

[2] ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، م س، ص76.

[3] جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر : أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة : طنجة، ط 1، 2012 ، ص 36.

بأبطالها وشخصياتها وتعكس ذلك من خلال تلك التماثيل التي تمجد شخوصها العظماء من الفلاسفة والمفكرين والأبطال وكذلك قياداتهم.

كانت السيادة في العصر الكلاسيكي للوغوس، بوصفه النموذج الإرشادي ، الذي يفضل فيه المعقول المحسوس، وترتفع فيه الروح على الجسد وبما أن الكلمة هي التجلي الدنيوي للروح، فقد كانت الأفضلية والأسبقية في المسرح للنص على العرض، إذ يمكن للعمل التراجيدي، حسب أرسطو أن يتحقق في القراءة وحدها، ويمكن أن يفهم ويعاش بواسطة النص وحده، بوصفه عملا أدبيا ومن هنا هيمن النص وسبق في وجوده العرض المسرحي الذي يمكن أن يحينه ركحيا بمقتضى الجواز لا بمقتضى الضرورة لذلك كان حضور الجسد ثانويا في هذا المسرح، إذ كمنت مادية النص في اللغة الصائتة بالمقام الأول، فالمسرح كان بالتعريف "أداء خطابيا منتجا من قبل ذات ناطقة"[1] ولم تكن حتى تعابير الوجه مهمة في الأداء المسرحي، إذ كان الممثل يلبس في الغالب قناعا، كما كان للجوقة الراوية أو الملقية لخطابات العبرة والوعظ أهمية كبيرة وكان قد نظر إلى النص – شأن أي عمل فني– في إطار هذه الشعرية الكلاسيكية، بوصفه محاكاة للواقع، أكان واقعا مثاليا (المثل الأخلاقية) أو واقعا طبيعيا.

[1]Pavis. P.remaques sur le discours théatral. Degrés (tgéatre et sémiologie). Bruxelles, v. 13. H1 – h10, 1978.

ومنذ العصر الحديث، تقوى حضور الجسد في المسرح فأصبح صنو النص، بل غدا كيفية أساسية من كيفيات وجوده إلى جانب كونه جنسا أدبيا، فهو الذي يجعل الكلمات مرئية بتحويلها إلى عناصر محسوسة: صوت وحركة، فالجسد آلة الفكر وقائله. يقول دريدا في هذا الصدد: "تحمل الشفهية أصالة خاصة، لا يمكن أن تختزل الكلام إلى الكتابة، هذا الكلام لحم، مما يعطيه صدى خاص، فهو مادة، جرس، ارتجاف، وعاطفة"[1] وفي نفس الآن أصبح الجسد موضوع حديث النص: الجسد المتألم، الجسد الظافر، الجسد الفاني في العشق (روميو وجولييت مثلا)، وإذا كان الفن الحديث قد تحرر عموما من المحاكاة بغدوه فنا تعبيريا، فقد بقي البناء الدرامي يحدث على مستوى النص بالدرجة الأولى وبقي النص معتبرا عملا أدبيا، نصا أول يمكن أن يكتب بالتراكب معه نص ثان هو النص الإخراجي- السينوغرافي.

منذ منتصف القرن العشرين، أخذت تتشكل شيئا فشيئا ملامح مسرح "ما بعد- درامي"[2] ، حيث النص مجرد جزء من العرض، وحيث أصبح ما يعطي للنص روحه هو فعل الممثل الأدائي، بل وصل الأمر إلى منح الجسد حضورا مكثفا، مما أعطاه قيمة قول دون كلام، فغدا هو نفسه علامة، يتعلق الأمر بعودة منتقمة للجسد، خارقة للأشكال

[1] Derrida. J. Marges. Paris. Editions de Minuit, 1972.P.160

[2] Lehmann. Hans-Tliies. Le Théâtre Post-Dramatique. Traduites par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

والثغرات الفنية السائدة، المرتبطة في الغالب بقيم المجتمع والقهر الممارس على الفرد، بل مبلورة لنظرات جديدة للعالم.

لكن بقدر ما شكل هذا الحضور الذي أصبح مطلقا للجسد، باعتباره بؤرة للمعنى في جميع أشكال التعبير الفني تقريبا، نتاجا لنظام معرفي جديد ولاقتصاد سياسي للجسد (مجتمع الانضباط وبعده المجتمع الاستهلاكي) أو بالأحرى تمردا عليه، بقدر ما ساهمت فيه بشكل مباشر أو غير مباشر فلسفات الجسد المعاصرة وخصوصا الفينومينولوجيا ولكننا نرى بأن التأثير الأكبر جاء من داخل المسرح ذاته على يد أرتو وفلسفته في المسرح والجسد.

يدرك جسد الممثل بوصفه خطابا وإن هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، كونه ممثل يستدعي تفعيل الجسد بالحركة وتحرير طاقة الجسد للتشكيل بالحركة والصوت والصمت والإيماءة كممثل يحمل خطاب وكذلك على مستوى استجابة المتفرج فالفعل الاتصالي تعبيريا كان أم تشكيليا أم إعلاميا يأخذ أشكالا وتعبيرات متعددة ذات إيقاعات متناغمة تتوافق مع التوقعات الآنية – غالباً – والخبرات السابقة للأطراف المنخرطة في الحدث نفسه.[1]

[1] سلام أبو السحن جماليات الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2011،ص 231.

لذا ظل الجد خطاباً حاضرا وفاعلا ومؤثرا متمردا بعد انعتاقه من طوق المدرس والمقدس، يحتل المركزية في فضاء المسرح، حاملا للعلامات ذات الدلالات باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد في ظل ديمومة الحركة والتشكيل في خطاب العرض المسرحي.

جسد القوة والحضور المادي والتعبيري الذي تحركه الإرادة والفكر، الجسد كما يراه نيتشه حين يقول: "الجسد هو سيد جبار وما النفس إلا إرادته"[1] ، وهذه النفس المحركة هي القدرة على خلق الفكرة والصورة والتشكيل بالحركة والسكون والإيماءة، يقول سبينوزا "الفكر هو وسيلة تمثل الجسد"[2].

فالقوه عند نيتشه هي الباعث على إدراك الحركة في نسق صوري وهي ذات الخصائص التي تنبني عليها معايير الكوريوغرافيا، أو الرقص أو التعبير الحركي الذي يجعل من الحركة أساسا للفعل الدرامي.[3]

[1] مرزانو ميشيلا، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2011، 1، ص6 .

[2] ينظر، م ن، ص 45.

[3] كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما و الباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007، ص 15

كان التشكيل بالجسد بدائيا، طقوسيا احتفاليا أو مدعاة للتنفيس عن المكبوت حيث غلبت عليه النمطية التي تفرضها الأطر الاجتماعية ضمن طابع هووي استعراضي، لكن في ظل تطور الدراما أصبح للتشكيل الجسدي معيار الوعي والقصدية وأسلوب التكثيف والاختزال، بين الأداء المتداخل ما بين تركيبة الشخصية الدرامية وبين تنغيم فعل الشخصية المؤداة صوتيا وحركيا أن الكائن البشري شخص متجسد[1]، حيث غلب على الجسد الراقص الإظهار وإنتاج المعنى.

ذلك وقد أصبح للجسد كينونة وقيمة معرفية ومفاهيمه أصبح للجسد الكوريوغرافي جزء من صنع الخطاب المسرحي السمعي و البصري، كون الجسد مركزا للفضاء الميزانسيني يصنع بدوره العلائقي مركز الأبعاد لمفردات العرض المسرحي، والدال الجمالي ضمن الفكر الإخراجي والرؤية الكلية للعرض المسرحي ومع تطور منظومة الأدائية على يد أعلام الإخراج المسرحي الذي عملوا على إشكالية التجلي للغة الجسد عند (باريا- ششنر- شاينا -كانتور) من خلال الفضاء الركحي يتأسس من الوظائف الداخلية للجسد وعلى التطورات المحددة في العلاقات التي يتكون منها التمثيل ويصبح مجموع وحدات الأداء في الفضاء مطلقة، وهي القيمة الأسطورية لهذه الاتجاهات.[2]

---

[1] مرزانو ميشيلا،، م س، ص11.

[2] كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، تر : أماني فوزي، وزار الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999، ص 119.

إن الحركة في فضاء العرض ليست حركة الكتلة بل فن للحركة، استثمر مايرهولد أجساد الممثلين بشكل رئيسي في عروضه المسرحية مهتما بكل تفصيلات الحركة البسيطة، لكل عضو من أعضاء جسد الفرد الممثل، متنقلا عبر تفصيلات الأعضاء الجسدية المستقلة إلى جسد الفرد كاملا ومن ثم إلى الكتلة المتشكلة من مجموعة الأجساد، ذلك الذي اهتم بها مايرهولد عبر: هندسة الحركة الجسدية للممثل، والذي تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الإنساني، والقوانين الحركية له، والذي تلعب دورا في بناء الدلالات والمعاني المقصود إيصالها للمتفرج.[1]

وبناء على ما تقدم فان مسرح مايرهولد تجاوز الاشتغالات التقنية لجسد الممثل إلى اشتغالات التشكيل البصري للجسد، ، بوصفه عنصرا ضاحا للشفرات الموحية للمضمون وربط عالم المثالية للجسد عبر المتخيل بعالم المتلقي الواقعي في حركة المجاميع لتقود المتلقي إلى التشاركية الفعلية وجمالية التفضية للديكورات المسرحية، والتنقل بهندسة وخطوط تتوزع حسب معطيات التعبير عن الحدث الدرامي "وليست الحركة تنتج كترجمة للحوار أو الكلمات في النص بل هي إيقاع متواتر ما بين الصمت والحركة لاستدلال عن المعنى"[2].

[1] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة 19، المجلس الوطني للثقافة ولفنون والآداب، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 127.

[2] د.بيسك، ليتز، الممثل وجسده، تر: حسين علي يحي، أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 127.

وهذا الانبثاق الفكري يظهر قيمة الحركة كونها لغة تنتج جمالية فنية على المسرح والني تزيح ذلك المعنى الحركي الاجتماعي منها عن الحركة المسرحية. أما " كريك" فكان له مفهوما آخر للحركة وهو الحنكة من اجل الحرفة، تحاول دائما أن تخلق التوازن الكامل حتى كما هو الحال في الموسيقى، فالصوت من اجل الصوت تحاول دائما أن تخلق التجانس الكامل.[1]

إن احتواء هكذا معنى يقترن مفاهيمه بمبدأ الفن للفن وهو حضور قصدي لكل المفردات السلوكية النى تحدث فنيا لتهدف لذات الفن وهذا المعيار تأكد في حضور الجسد ذو المرونة، دون كمون تعليمية تمثيل عند مايرهولد، أو الجسد الأكروباتيك عند كريك الذي يؤكد السيطرة الكاملة على القدرات المهارية بعيدا عن الدافعية للغرائز باستخدام الذكاء والخيال[2] ، فدمى الماريونيت هي قدرة رمزية لتسلسل الأفعال الحركية في لغة تظهر تجديدا في الفكر الإخراجي على مستوى الجسد عن مايرهولد، في حين أن آبيا يعتمد الجسد الإيقاعي الحركة والإيمائي الأقرب إلى الرقص دون تقمص للشخصية[3]. فللحركة

[1] بابليه، دينس، إدوارد كوردن كريك، تر : جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2005، ص 95.

[2] الحيال: قدرة على تشكيل صور الأشياء ويحفظ ماركات الحس المشترك وصور الحسوسات، راجع: إلياس ماري، وحنان قصاب، م س، ص7.

[3] ينظر: مجا- القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية - والتطبيق، ورارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، ؛لأردن، ط، 2009، ص 105

الجسدية لدى آبيا قيمة الانتظام والاندماج مع الكتل والقيمة النحتية للضوء وأولوية تشكيلة تستدعي وتستحضر الحياة الداخلية للضوء[1]، فلغة الجسد التشكيلية من كتل ثلاثية البعد مع ثقافة الجسد المرجعية في توظيف القدرات هي التي تحدد تلك الإمكانيات والقدرات في التعبير الجسدي والإمكانات الهائلة للتشكيل.

ومع تنامي العروض ما بعد الحداثية كامتداد لفكر المسرح الحركي الذي أرسته اجتهادات الاتجاهات التي سبق ذكرها، أفرزت اتجاهات أخرى تعتمد الرقص الدرامي (تكنيك الكيروكراف)، "... إن مفتاح الحداثة في الرقص يكمن في العمل من الداخل إلى الخارج ففي هذا يمكن النسق التعبيري المهيمن لجيلنا، وريما للعصر الحديث لكله..."* تميزت بحمل دلالية ذات إيقاعات ذات منح تعبيري راقص، نذكر منهم " ايزادورا دنكن" التي بحثت عن حفريات الشكل الجسدي واعتمدت الأنموذج الإغريقي القديم في استراتيجيتها الخاصة لعروضها المسرحية، وكان الفكر الإغريقي متصدرا أيضا فكر "ماري ويغمان" التي استخدمت الشكل الإغريقي ولكن على مستوى زي الجسد وأقنعته، في حين استمد فكرها الإخراجي من مبادئ" دالكروز الإيقاعية والتي وفرت حضورا لحركاتها بوصف الجسد موسيقى الحركة ولا يحتاج إلى الموسيقى بذاتها باعتبار دواخل الجسد منها ينبع التغم. وتتعمق حيثيات الفكر الإخراجي هنا للجسد وبالتركيز على الإيقاع المنضبط للتعبير

[1] ينظر: هويت، برنارد، من مؤلفات أدولف ابيا، تر: أمين حين،: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الاولي للمح التجريبي، طابع انجلى الأعلى للآثار، الرباط — القاهرة،2005.

فالآلات النظرية هي أهم الخواص الإيقاعية لدى "ويغمان" أما "دنكن فالحركة لديها مليئة بالعواطف والانفعالات التي تستوجب حضور النغم الموسيقي، تلك الحركة الرقيقة التي تعتمد على الدوائر بحثا عن الروح، عارضتها مارثا غراهام بفكرها الحركي وأسلو مايكبروكراف الجسد بحركتها القاسية والغاضية المتواترة التي تعتمد على الانقباض والانبساط والزوايا الحادة بصيغتها التعبيرية بالرقص لتتركز على مبدأ الشكلية والتصميم المتقن لحركة الراشدين وطبيعة الغموض الذي اكتنف نواحي فضاءات عروضها المسرحية"، وأهم محركات جسد ممثليها وايقاعهم تميز بقدرة عالية حين اعتمدت على خواص التنفس لكي تعطى سيطرة لتلك الأجساد وفق بعد فيزيولوجي علمي الثنائية دخول وخروج الهواء في تقابلها مع أسلوبية الانبساط والانقباض

إن فاعلية خطاب الجسد في تلك المفاهيم الفكرية الإخراجية تحددت إدراكاتها لدى غراهام وفق المنظومة النفسية كأسلوب دافعي للرقص، ويخالف مجموعة من المخرجين بأفكارهم النمط السابق لكروكراف و" جاك لاكوك" في منحي واقعيته الجسد يتخذ من شعرية الحركة نمطا للاشتغال الإخراجي فالنص المغاير هو نص الممثل، لأنه يكتب عن طريق الحركة والجسد مستعملا طاقته التشخيصية وذكاءه الفردي وعبقريته الحدسية في توليد الحركات المنسابة السياقات التمثيل والتشخيص الدرامي"، يعتمد مسرحه على الطاقة الكامنة في بيوميكانيك الرياضة واعتماده أيضا البحث المعملي للحركة والتشكيل.

إن فكر التشكيل الحركي للجسد الراقص الإخراجي يعتمد أساسا على أسلوبية التشكيل وإعادة التشكيل الحركة فهي كتابة ركحية لا تعتمد على أبجديات الباليه فقط وإنما خيرات الجسد الاجتماعية كمتنفس حي للحياة الاجتماعية في الواقع وما يثمر عنه حضور الجسد على الخشبة ونظام الكولاج وسر وقوة فن البائية لتكوين جسد ممثل لا يعتمد القوة أو المرونة بل الحضور في حيرة واستحقاق ". فتكوين المشاهد في الرقص الدرامي لا يولي للترابط المنطقي دورا ذي بال فالميد قائم على فكرة الكولاج قليس هناك حدود للجسد المتحرك، بل سلسلة من صور الحركات التي تصنع حدث العروض المسرحي.

تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية و الاجتماعية و النفسية) من جهة أخرى، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي. إذ تتوافق الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمداً أم تلقائياً، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعياتها داخل العرض إذ "ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح وحتمية اكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يرائي خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة"[1]. فالحركة هي حاملة المشاعر والمعاني إذ لا يمكن ان نتجاهلها بأي شكل من الأشكال، وهي صورة حقيقية سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، وهي فلسفة متكاملة تناقش موضوعاً متكاملاً وناتج هذا النقاش هو العرض المسرحي بتوليداته وصراعاته، فأية فلسفة تنبثق من الحركة سوف تحدد فلسفة العرض وبغض النظر عن اتجاهات ومذهبيات أو أساليب ومناهج تلك الفلسفة، وهمية كانت أم طبيعية، رمزية أو

[1]- كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994، ص16.

تعبيرية، لأن المسرح بطبيعته يحتاج الى تحليل كمي كبير للشفرات المتولدة منه، وأننا قد لا نحتاج الى جميع الحركات أو لهذا الكم الهائل بل نحتاج للوصول الى أنموذج حقيقي أو نماذج حركية تعبر عن تعددية الفعل وردوده لإيصال تلك الأفكار بأساليب متعددة.

إن الحركة على المسرح في تغير دائم ولا يمكن بطبيعة الحال حصرها وفق المفاهيم الط بيعية ونقلها نقلاً ايقونياً، أي بمعنى ان تكون ذات وظيفة رسمية محددة أو أحادية الجانب، إذ تعاملت بعض الاتجاهات الإخراجية مع الحركة على أساس انها مدلولات طبيعية وبهدف تقريبها من الواقع لتفادي السقوط في فخ المبالغة التي تبعدها عن المألوف فتصبح عندئذ حركات غير مألوفة. ويمكن استخدام هذا الأخير قصدياً في المسرحيات اللامعقولة،مع مراعاة الانتباه لأن لا تفقد معناها لتصبح حركات عشوائية، لأن الحركات إذا فقدت معناها ومشاعرها ستؤدي بالمتلقي الى التشتت والتخبط وتقطع ذلك الخيط الشفاف الذي يربطه بالعرض و"بالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فأن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف"[1] لأن جميع الأفكار النابعة من المسرحية يؤمن وصولها عن طريق الإيماءة والحركة، حتى وأن كان الحوار سمة بارزة فيه، لأن مسرحيات الأفكار لا يمكن لها ان تمد جسور الفهم والتلقي إلا عن طريق الحركة والإيماءة فاستخدامهما كوسيلتين صادقتين للفكرة وايصال معانيها المطلوبة.

[1] – سوريل (وولتر)، الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، القاهرة: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر(، 1974، ص28.

ويمكن استغلال الواقع كمنطلق إذ "ما ينطبق على الكون يمكن ان ينطبق على المسرح أي أن التغييرات التي تحصل في الكون لا تتأثر بتغييرات في جوهر الذرات بل في حركتها وتغير ترتيبها بالنسبة لبعضها، فالشخصيات في المسرح لا تتوضح من خلال التغييرات والتحولات، إنما تتوضح من خلال حركة الشخصيات وتغيير ترتيبها على المسرح بالنسبة لبعضها البعض" [1].

بما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقاً لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا أصبح من البديهي ان يكون هناك تنوع في الحركة. إذ ان جميع المتغيرات التي ساهمت في تكوين تلك الأنواع لها علاقة مباشرة بـ(الدوافع)، التي صنفها علماء النفس بالدوافع الشعورية واللا شعورية للشخصية، فالأولى تكمن في دخيلة النفس البشرية حيث تتضح خطوطها بشكل مباشر وغير مباشر عن طريق الوضوح، أما الثانية فأنها تكمن في العقل الباطن المستتر والتي يشوب خطوطها الشك والريبة من خلال مرجعياتها العتيقة، دون ان يدركها الشخص بشكل واضح ومباشر. وتحدد الحركات بالأنواع الآتية "الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية"[2].

[1]- غالاوي (ماريان)، دور المخرج في المسرح، مصدر سابق، ص183.

[2]- كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص 18.

بحيث تعرف الحركة الاضطرارية على أنها تلك الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف أو الحدث، كما يحدث في مشهد تغيير وجه شخصية +نيغرو+ من الاسود الى الابيض في مسرحية موسوساراما، ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزماً بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس.

وتعرف الحركة الانعكاسية كونها ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور، وعلم النفس الحديث قد قام على ثلاثة أنماط من ردود الفعل بالنسبة لتلك المثيرات التي لها علاقة مباشرة بالحركة الانعكاسية وهي:

- ✓ ردود فعل باتجاه هذه المثيرات التي تتمثل باللحظات الحاسمة لنيغرو اتجاه الرجل الابيض وترجمة ردود افعاله الى حقيقة بعد ان كانت وهما في مخيلة الجل الابيض في مسرحية موسوساراما.
- ✓ ردود فعل ضدها. التي تتمثل بلحظات الحسم التي أقدم فيها لاسيدو على قتل كونيني بعد خيانته له.
- ✓ ردود فعل بعيداً عنها. التي تتمثل في لحظات الشك الأولى لنيغزو بان الرجل الابيض يخدعه.

إن النمط الأول من ردود الفعل ما هو إلا دافع نحو الأشياء التي تثيرنا فنقترب منها للاستحواذ عليها. وهي أيضاً دافع نحو الأشياء التي لا نكتمل بدونها.

أما النمط الثاني فهي الحركة سريعاً باتجاه ذلك المثير، الهدف منها أما ان يكون هدفاً يسحقه وأما ان يكون الهدف مسحه من الذاكرة أي تجاوزه بطريقة ما.

أما النمط الثالث من ردود الفعل فهو ما ينصب في تلك المحاولات الجادة للابتعاد عن ذلك المثير وكبح جماح تلك الغزيرة.

فالحركة التقنية هي منطقة مفرغة تماماً للمخرج يفعل بها ما يشاء وفق ضروراته الإخراجية، فقد تتعلق هذه الحركة بإيصال فكرة ما، أو لإعطاء جمال ما، أو ليشير بها لدلالة ما، وقد تكون لضرورات فنية وكذلك يستطيع المخرج ان يزاوج بين تلك الحركات مستمداً تبريراته من خلال تحليله وتفسيره للنص وكذلك من خلال مشاعره اتجاه الشخوص وأهدافهم وقد ظهر هدا في مسرحية موسوساراما في المشهد الاخير .

إن تطور الجدل الدائر بين علماء النفس حول موضوع (الدوافع) هو ما جعلهم يبتكرون طرائق وأساليب وعلى جميع المستويات، علمية كانت أم إنسانية، أو طبية نفسية، غيرت في سبل تحليل الشخصية مما أثر تأثيراً واضحاً في المسرح بشكل خاص وعموم مفاصل الحياة بشكل عام. وقد أثار (ماكدوغل) جدلاً حول موضوع الدوافع التي أشار اليها على "أنها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل

بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به أو يفكرون فيه"[1]. إذ أكد من خلال أبحاثه توصله الى آلية عمل خاصة بالدوافع التي تخطو خطوات متأنية نحو إيجاد تفسير لكل حالة من الحالات الداخلية التي تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة للرد على فعل ما. إذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز السلوك نحو الهدف المراد تنشيطه.

أما (فرويد) صاحب مدرسة التحليل النفسي فيعتبر من بين أهم المؤثرين في حقل المسرح، فقد تناول الشخوص والموضوعات وحللها وفق منظور نفساني، كما أنه قد أكد على أن قوى الشخصية تحتوي على ثلاثة أقسام هي: (الهو والأناوالأنا الأعلى) إضافة الى تأكيده موضوع الشعور واللاشعور عند الشخصية، كما ان هناك آخرين لم يكونوا أقل شأناً من (فرويد) في تأثيرهم على المسرح من أمثال (كارل يونغ) و (الفريد أدلر) وقد تناولا الشخصية من منظار آخر.

وهناك علماء آخرون قد تناولوا نفس المواضيع باجتهادات مغايرة وكلها كانت تصب في مجرى تناولهم للشخصية ، ومن هذا المنطلق استفاد أقطاب المسرح من تلك التحليلات مؤلفين ومخرجين وتقنيين معتمدين على ان الفعل المسرحي يمتاز بالحركة سواء أكانت هذه الحركة انتقالية، ينتقل بها الجسم من مكان الى آخر أو موضعية وأطلق عليها اصطلاح (الإيماءة).

[1] – ينظر: غالاوي (ماريان)، دور المخرج في المسرح، مصدر سابق، ص188.

قد يحتاج الممثل أحياناً للثبات أو السكون، غير ان هذا الثبات أو السكون حتى وان كانا موضعيان يحتاجان الى إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها لأن الأفعال بطبيعتها تحتاج اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بين الشخوص الذين يكونون في قلب الحدث. ويشمل هذا جميع المسرحيات ذات الشخصية الواحدة (المونودراما) فلابد ان تكون لهذه الشخصية عدة علاقات ذات بنية محددة تشمل علاقته مع ذاته أو مع من حوله أو مع المتلقي. وفي كل تلك الحالات تكون الحركة هي الخط الفاصل لتوضيح تلك المعاني.

إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن "حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للمثل أن يعود الى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها"[1] . وهذا ينطبق تماماً على ما يسمى بـ(مسرح المايم)، إذ اعتمادها على الحركة بشكل واسع.

تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية فضلاً عن التأثيرات الميثيولوجية، ومجمل تلك المؤثرات

[1] – دافيدوف (لندا ل)، مدخل علم النفس، المصدر السابق، ص431.

أنتجت اشكالاً حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في الأشكال الآتية:

- ✓ الحركة المستقيمة.
- ✓ الحركة الدائرية.
- ✓ الحركة الموضعية.
- ✓ الحركة المنحنية.
- ✓ الحركات المتعرجة[1]

تسعى الحركة المستقيمة لتحقيق أهدافها المرسومة، على أساس ما سبقها من حدث وصراع إذ لا يمكن استخدامها في أي موقف كان بل "يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة" (27). كما ان توظيفها على خشبة المسرح من قبل المخرج لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين الى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح الى أعلى المسرح، أو العكس، مشهد المواجهة بين نيغرو و الرجل الابيض بغية قتله.

[1] – كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مصدر سابق، ص ص29–30.

بينما تتباين الحركات الدائرية وفق ضرورات الميزانسين الذي يخطط له المخرج مدعوماً بتشكيل حركي يصور اشتباك العلاقات من خلال الصراع الكامن في شخوص العرض أو لضخ حركات ذات محمول دلالي يعبر عن دوافع الشخصية ضمن فضاءات متداخلة. و هدا ما نراه في مشهد ما قبل الصراع بين القبيلتين التوتسي و الهوتو.

فالحركة الايمائية او الموضعية واحدة من بين أهم الحركات التي يستخدمها المخرج بشكل خاص للتعبير عن معنى ما دون اللجوء الى الحوار، أي عملية محاكاة الفعل لتقديمه في صورة ممتلئة بالانسجام حينما تظهر على الخشبة، و"هي الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللا لفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور"[1].

إذ أن "حركات الممثلين تطلعنا كثيراً أو قليلاً على المسرحية التي تمثل حسب طبيعة هذه المسرحية، تطلعنا تقريباً على كل شيء إن كان الأمر متعلق بفن الإيماء"[2] إذ يطلق على هذه الحركة اصطلاح (الإيماءة) وهي "حركة موضعية لها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد يكون لها دورها في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن

[1] – نظر: نيلمز (هيننغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961، ص ص171–173.

[2] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، العدد26، مج7، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد: (مطبعة الجامعة)، 1999، ص80.

المشاعر"[1] . فعملية تشكل الحركة ترتبط دلالياً بعملية تشكيل حركة الشخصية من خلال الاقتصاد في استخدام تلك الإيماءات وعدم الإكثار منها لألى تؤدي الى تشويه صورة الفعل، وغالباً ما تكثر هذه الإيماءات في عروض (المايم)، فضلاً عن ان العروض التي تحتوي الحوار هي أيضاً تزخر بكم كبير من الإيماءات ذات الدلالات التعبيرية المرتبطة بالحركة الموضعية المتموضعة داخل العرض المسرحي وهذا ما بدا لنا جليا في مشهد الصراع بين قبيلتي الهوتو و توتسي ...و ايضا في مشهد التطهير.

إن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ "يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالباً ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (كونيني قبل ان يصمم على قتل امادي فأنها حركات منحنية"[2] لأن شكل الحركة المنحنية مبني على أساس التناقض الوارد بين الشخصية وبين حالتها النفسية، وهذه الحركات ليست مقننة وفق مفهوم الثبات والحركة، بل انها تأتي متوافقة مع دوران عجلة العلاقات وانصهارها على طول زمن العرض المسرحي، إذ ان بناياتها تعتمد على أساس الاختلافات والتناقضات، على عكس ما يرِد في المسرحيات الواقعية التي يكون فيها الحوار والحركة في توافق مستمر، لكن

[1] – هيلر (روبرت. ل)، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا (جبرا ابراهيم)، الاسطورة والرمز، مجموعة مقالات نقدية، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 1980، ص81.

[2] – فريد (بدري حسون)، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص46.

حينما يكون هناك خلل ما في الشخصية أو تعاني من صراع داخلي أو خارجي فتظهر تلك التناقضات في الحال. إذ تكون الحركة المنحنية "غير مباشرة وقد تكون ثقيلة أو ضعيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبر الحركة المنحنية عن الخداع والالتواء والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة"[1].

تُعبر الحركات المتعرجة عن صدمة ما، أو تخبط ما، أو السير بشكل غير سوي، لهدف ما، فـ"أما ان تجذب العلاقات الشخص نحو الشيء أو تبعده عنه فإذا اجتمعت العلاقتان معاً في وقت واحد فأن الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري أيقدم أم يحجم"[2] إذ ان استخدام الحركات المتعرجة لها خصوصياتها النابعة من الشخصية وتنتظم في جماليات دلالاتها التي يوظفها المخرج حسب ضرورات العرض. لأن الحركة المتعرجة " غير مباشرة وقد تكون ضعيفة أو ثقيلة. وقد تكون سريعة أو بطيئة وتُعبر الحركة المتعرجة عن عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة"[3].

[1] – فريد (بدري حسون)، وسامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص45.

[2] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية لحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص80.

[3] – دين (الكسندر)، أسس الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص29.

إن أبعاد الحركة تأخذ المساحة الجمالية بين الشخصية وحركاتها من جهة والحدث العام من جهة أخرى، مساحة واسعة في رؤية المخرج المسرحي، فهو يخطط لها بعد سلسلة من البناءات تخطيطاً دقيقاً وحسب اشتراطاتها العامة والخاصة التي تحتوي في بناءها على أفعال قد تكون رئيسة أو ثانوية، إذ أن "الاتجاه والسرعة والطاقة والسيطرة"[1] تدخل في نطاق الأبعاد الحركية، وبما أن الحركة تتشكل وفق متغيرات تحكمها فرضية العرض المسرحي، لذا كان من البديهي ان تتنوع في أبعادها ومهامها وأن يكون لكل بعد خصائص ذات ارتباط بانسياق الحركة وهي كالآتي: الاتجاه ، السرعة ، الطاقة ، السيطرة.

يبقى الاتجاه الذي غالباً ما يكون المخرج المسرحي هو المسؤول مسؤولية مباشرة عن جميع اتجاهات الحركة ودوافعها، إذ يؤكد المنظر المسرحي (الكسندر دين) في موضوع الاتجاه الحركي على أهمية المنصة (الخشبة) وتقسيماتها وفق اتجاهات اليمين واليسار والوسط وأعلى وأسفل، إذ يعطي تحليلاً كاملاً لأهمية هذه الاتجاهات وكيفية رسم الحركة باتجا هها. معتمداً على عنصري القوة والضعف مبرراً ذلك على ان هنالك دائماً مناطق ضعيفة ومناطق قوية. فالاتجاه اما ان يكون "نحو الدافع (شخص أو مادة) أو بعيداً عنها أو الاستمرار في تثبيت الوقوف وباستثناء الوقوف في الموضع فإن جميع

[1] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص80.

الانتقالات مهما اختلفت فهي محصورة في الاتجاه نحو أو بعيداً عن الدافع"[1] وهذه العمليات يتم السيطرة عليها من خلال تحديد وتنظيم "الأفعال واتجاهاتها الحركية لأن الاتجاه لصيق الحركة ولكل حركة اتجاه تأخذه حين يقوم بها الشخص ويمكن قياسه بالتقدم الشامل للحركة وعدد التغيرات في التقدم فهناك اتجاه نحو شيء أو شخص وهناك اتجاه عن شيء أو شخص"[2].

و لكون الحركة تحتاج سرعة معينة فإن لسرعة الحركة أبعاداً تتشكل صورها وفق المنظور العام للعرض المسرحي، فالحركة وسرعتها والمساحة التي تقطعها تشكل مثلثاً مهماً ترتبط أضلاعه الواحدة بالأخرى بحلقات منتظمة يكمل أحدها الآخر فقد "تكون الحركة سريعة ولكنها لا تأخذ مساحة كبيرة ولكل معدل من سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر معينة. فالحركة السريعة تعبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية في حين أن الحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث، والحركة السريعة أقوى من الحركة البطيئة في أغلب الأحيان"[3].

---

[1] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، المصدر السابق، ص79.

[2] – لويك (جوس)، محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965، ص100.

[3] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، المصدر السابق، ص79.

ان من بين أهم ما يتفرد به المخرج المسرحي، هو الشعور بالإيقاع، ومعدل السرعة، في الحركة والقاء الحوار، وهذا الشعور يجب ان يسنده قدرة على خلق الانسجام بين الإيقاع ومعدل السرعة، اللذين بدورهما يخضعان لمزاج الشخصية التي تمر بحالات متغيرة ذات تأثير على المتلقي لخلق تواتر متواصل نحو الهدف المرسوم داخل العرض المسرحي. مما يعني أن السرعة لصيقة الإنسان فلكل "حركة يقوم بها الإنسان سرعة معينة ويمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه وبسرعة الحركة ودوافعها وأهدافها" إذ ان معرفتنا بمعدل السرعة لا يأتي إلا من خلال معرفتنا بالمنطوق من الحوار أو بالمطلوب من السلوك (سلوك الشخصية وأهدافها). أن معدل السرعة هو الذي يعطينا إيقاع الحركة ولهذا أن معدل السرعة رهين بالإيقاع، إذ يحتاج الى "أن يتميز المخرج بشعور واحساس بالإيقاع وبمعدل سرعته في الحركة والصوت ليضمن بذلك انسيابية الحركة والحوار بما يتجانس ومحتوى النص ومن ثم لإنجاح العمل الذي سيؤدي بلا شك لإيصال أفكار المؤلف وأساليب المخرج بالمستوى الفني المطلوب" [1] مما يعطي بعداً واضحاً للحركة ودلالاتها وفق رؤية المتلقي المتعددة.

من الطبيعي ان تكون هناك طاقة تغذي أي جسد، كي يقوم بالواجبات المناطة به، إذ ان "هناك طاقة كامنة وطاقة مستعارة. وتتوقف قيمة الطاقة على المحرك الذي يحركها أو الدافع الذي يحفزها وتقاس الطاقة بالقوة الضرورية لتنفيذ عمل ما أو حركة ما، وتقاس

[1] – فريد (بدري حسون)، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص41.

الطاقة المستنفذة بالقوة المحررة عند تنفيذ الحركة". كما ان الطاقة تعني الجهد المصروف أي أن "لكل حركة جهد معين يبذله صاحبها ويقصد به الطاقة المصروفة أثناء الحركة إنها القوة التي تديم الحركة واستمراريتها ويمكن قياس الجهد بالقوة الضرورية لتنفيذ الحركة والتي تشمل الشد والاسترخاء المستمرين من بداية الحركة وحتى انتهائها"[1]. إذ ان الممثل يستثمر طاقاته بشكل مبرمج ليوزعها على طول خط سير عرض المسرحية بشكل منظم مستعيناً بمبدأ الاقتصاد في الحركة من خلال معرفة متكاملة بطبيعته الفلسفية إذ "أن الحضور الذي يعبر عنه الممثل رويداً رويداً هو في كل مرة الصورة النهائية للتطور وليس نهايته. وفي نفس الوقت ان كل مرور الى الشكل هو حضور. إن الحضور هو نفس التطور للطاقة أي الجسد الحي.. ذلك الجزء المرتبط بالحياة بالمعنى المحدد"[2].

الأجسام الحية تتحرك بدافعين، أما شعوري أو لا شعوري إذ يحتاجان لضبط، ولا يمكن لهذا الضبط ان يحصل إلا بوجود ما يسيطر عليه بحيث يوجهه الى أهدافه بمنظومة تستطيع ان تحدد بعد الحركة من خلال اتجاهها وسرعتها وطاقتها و"يمكن للسيطرة ان توحد بين العناصر الصوتية والحركية، وتتأثر... بالدافع والمحرك وبالعناصر البصرية.

[1] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص79.

[2] – فريد (بدري حسون) وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص42.

وتتـأثر.. كـذلك بضـبط الأعصـاب أو عـدم ضـبطها وتتـأثر أيضـاً بـالتفكير والتصميم"[1].كما أن السيطرة تعني التحكم إذ يقصد به" مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته ويتحرك الشخص عندما يكون هناك دافع غلاب للحركة. عندها تكون سيطرته غير طوعية، أما عندما يكون هناك مجرد رغبة. عندها تكون السيطرة طوعية. والتحكم معناه تنظيم الحركة"[2]. مع الحفاظ على جماليتها وفق مبدأ النسبة والتناسب التي نستطيع ان نحصل عليها من خلال عدة صفات جمالية "الأولى تمثل الوزن والثانية تمثل الإيقاع أما الصفة الثالثة من صفات الجمال في الحركة فهي الرشاقة وهي الحركة التي توهمنا بأنها خالية من كل جهد عضلي. فترى الأعضاء تتحرك حرة طليقة كأنما يحركها النسيم"[3]. كما انها تمتلك صفات أخرى نابعة من الجمال نفسه دون ممارسة أي فعل قسري اتجاهها إذ ان للحركة "قيمة فنية ومزاجية كما تمتلك عدة صفات جمالية مثل القوة والانسجام والإيقاع والوزن"[4].

[1] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية لحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مصدر سابق، ص80.

[2] – باربا (أوجينيو)، وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل (أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة)، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار) ، 1999، ص143.

[3] – فريد (بدري حسون)، وسامي عبد الحميد، المصدر السابق، ص42.

[4] – حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، المصدر السابق، ص80.

الفصل الثاني

أسلوب الاخراج بين مايرهولد

وشوقي بوزيد

المنهج الإخراجي لمايرهولد

يولد المسرح منذ نشأته الانفعال الشرطي بين المتلقي، والممثل، وهو ما يجعل ذلك التواصل وحتى في الواقعية فمثلا مشاهد القتلى لا تحدث أمام المتلقي ولكن الممثل والمتلقي متفقان مسبقا على هذه التمثيلية ولكن رغم تلك الشرطية الا أن من قام بتطبيقها ودراستها عمليا هو مابرهولد، واصبحت منتسبة اليه وقد اسس مسرح الاستوديو التجريبي الذي دخل تاريخ الفن باسم "استوديو بوفارسكايا" وأكد على طبيعة المسرح الشرطية وعلى مبدأ الأسلبة، و بدأ تجاربه الإخراجية بتطبيق نظرية الانفعال الشرطي ، وبهذا سوف يطبق ذلك على كل مفردات العرض انطلاقا من عمله مع الممثل وتعامله مع النص واما الديكور فقام بتطبيق البنائية ليقدم ديكور مؤسلب، وعلى ضوئها كان يرسم عمله مع الممثل و يبحث عن الطريقة التي يدمج بها المؤلف والمخرج والممثل معا في صورة واحدة، وايجاد التقنية التي ستجمع هذه الفنون ليعيد الديناميكية للمسرح ويخلصه من كل الشبهات والخدع والأوهام، فدعا مايرهولد إلى خلق مدرسة جديدة لا تخضع إلى أي نظرية سابقة، تبحث عن طرق اخراجية تخلص الممثل من تقنية الاندماج وثانيا تحرره من الديكورات، ومشاركة المتلقي في العرض[1] عن طريق عدم خداعه وجعل ذهنه متفطن والبحث عن فضاء مغاير عن طريق ما سيقدمه من رموز واشارات.

[1] – فسيغوبدمايرهوك ولد سنة 1874 شرى موسكو، من أبوين ألمانتبغن، بدأ تعلم الموسيقى عن سن يناهز 8 سنوات ذلك أن أمه كانت تمتلك موهبة الموسيقى، والمسرح، مما ستؤثر عليه حتى في منهجه المسرحي فيما بعد، بدأ مشواره المسرحي عام 1892 بالتمثيل في أول دور كوميدي في مسرحية ذو العقل يشقى 4 بالافبافة "الى". عمله كمساعد

بدأت الكلمة في التقلص وركز على الجانب البصري للعرض، وسيصبح النص عنده عنصرا من عناصر العرض ، وبعد أن أغلق الأستوديو ، تدعوه الممثلة الشهيرة "كوميسارچيفسكايا "للعمل بمسرحها ببطرسبورغ وفيه سيطبق "الأسلوب الانطباعي والذي يستخدم اللون كنغمة دالة رئيسية ، واستغنى عن الستار والأضواء الأمامية ويحل مكانها البروسيليوم، واستخدم الاحجام المجسمة، السرد الملحمي البارد" وفي هذه المرحلة قدم أعمالا مسرحية وطبق عدة مسائل واهمها الغروتسكوالنحنية البنائية في التعامل مع

مخرج؛ عاش تسعة عشر عاما بين الروس، ونشأ مع غوغول، بوشكين؛ تولستوي؛ دوستويفيسني، اعتاد ميرهولد على' مشاهدة العروض المسرحية منذ أن كان في الثانوية، وشهد عاى أكبر الممثلين أمثال إيقان كيسليقسي؛ وألكسندر ليتسني، نيكولاي روسوف، والممثل الشهير فاسيليدولوماتوف والذي سيعمل معه فيما بعد في مسرح ألكسندريتسنتي بعدما أصح مخرجا.، عام 895اتخلى عن الديانة اليهودية واعتنق الارودوكسية، واثرها غيراسمهفسيغولدإميليغتش ليؤكد انتمائه لروسيا في 1896 التحق بجامعة موسكو؛ وكان يراد المسارح بكارة، لذا تولث، الجامعة والتحق بالتمثيل في معهد الغيلهارمونيا تحت اشرف المخرج والكاتب المسريداتتشينكو؛ مدة 4 سنوات وادى عدة أدوار مسرحية ونال أعاىئ الدرجات أصح بعدها من أشهر المخرجين بفخبل أفكاره المجددة في المسرح التي تجاوزت المذهب الطبيعي، ابتكاري مسرحا شعريا له قوة مجانية لا حدود لها، واعتبر مسرجه جوهر ا لمسرح كونه اهتم بكل ما يتعلق بالمسرح انطلاقا من البنائية والتي هيأت له الشكل المناسب' لمتهجالبيوميكانيكاوالغروتسك الذي استعان به في فن التمثيل ، والبلاستيكا والدعوة الى الشرطية التي ي أساس المسرح، والبحث عن المبدع الربع وهو المتلقي، وربط الايقاع بالموسيقى التي ميزت جل أعماله، ولكن هذا المبدع يتم تبقية جسده من طرف الحكم الستاليني الجائر وذلك ستة 1940 ، وكان يخطط قبل موته بإخراج مسرحية هاملت وقد كان يردد اذا مت قبل اخرج هاملت اكتبو على شاهد قبري هنا يرقد المخرج الذي لم يمثل ولم يخرج هاملت، ينظر أكلر فاخبل الجاف، فيزياء الجسد ، مايرهولد مسرح الحريثة والايقاع، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة .2006

2- لقد تحدث مايرهولد عن هاجسه بالأسلبة بالقول: ما أقصده بكلمة أسلبة ليس إعادة تصوير أسلوب عصر أو حدث ما وإنما تشكيل بنيته وجوهره؛ أي استخرج الخلاصة الداخلية لعصر أو لحدث ما، ئ عادة تشكيل صفاته المخبأة بمساعدة كل الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة العرق، والتعميم والرمز. ، ينظر أكأربيسوتشيتسني ن ف، مشاكل فن الممثل في مسرح مايرهولد ، فن التمثيل الرومي خلال القين العشرين. العدد الأول، بطرسبورغ، 1922، ص 67.

3 - البنائية توجه فني ظهر في روسيا وشعارها موت الغن وابرز الوظيفة النفعية للأعمال الغنية وهي ذات توجه مادي يتناقض مع ماهو ميتافيزيقي وماهو متخيل ينظر اكهر ماري الياس وحدان قصاب، م س4 ص 104

4- م ن، ص 68.

الديكور والممثل وأهم عرض قدمه في هذه الفترة العرض الشعبي " وفيه اكد نظرية "الغروتسك "، وتتخلى هذه الأخيرة عن أعمال مايرهولد سنة 1907 ليستدعي بعدها للعمل في المسارح الامبراطورية اين أسس "استوديوبرودينسكي التجريبي" فبدأ بدراسة تكنيك الحركة نظرا لتأثره بمبادئ الكوميديا دي لارتي، و بالممثل شالي شايلين ليصل إلى ان الحركة تسبق الاحساس از "استقى نظريته عن العالم النفسي جيمس انا عدوت فخفت وهذا يعني أن الحركة المنفذة للفعل جاءت أولا ثم الحقها الشعور وهو الخوف"، و مرجعية الحركة تفرضها دلالة اجتماعية، ليجعل من الممثل الة ميكانيكية ومن هذا الاستوديو اقام منهجه في البيو ميكانيكا وبدأ باستخدام القراءة الموسيقية وخلق اتصال مع المتلقي وأهم أعمال هذه الفترة "مسرحيتي "دون جوان المولييز، والحفلة التنكرية."

قدم في منتصف العشرينيات "المفتش العام لغوغول" ويحقق في هذا العرض التنظيم الموسيقي وهنا تظهر سمات الواقعية ولكن بطريقة مغايرة أي عن طريق " الواقعية الموسيقية".

اعتبر المخرج هو رأس المسرح ٦ ولابد ان يكون له طرزه الخاص به وان يدرس تاريخ اهمرحوان.

يكون ممثلا، وقد دعا إلى تنظيم الفضاء المسرحي عن طريق الزمن وجعلهما في بوصله واحدة ومتناغمتان وذلك عن طريق الموسيقى والتي لها دور كبير في ذلك وطرح

على نفسه سؤال كيف نجمع هذه الفنون أي فن الكلمة وفن الحيوت وفن الرسم وفن الموسيقى في الزمن والفرغ إلى أن وصل إلى الواقعية الموسيقية، ولذا ترى انه انطلق من عدة تنظيرات واراء كثيرة ليحيل إلى منهجه والذي فتح المجال للكثير من المخرجين متهم جروتوفسكي وارسطو وبرشت واخير هدفه الوحيد هو المتلقي والذي أرد أن يجعل منه مبدع ريح اذ يرى أن المسرح الواقعي قاعدته مثلث رأسها المخرج وزواياه الممثل والمؤلف، لذلك ارد ايجاد المسرح المستقيم والذي يتكون من أريع نقاط متكاملة المؤلف ،المخرج، الممثل، المتلقي.

أصبح النص مغردة من مغردات العرض يمكن التعامل معها بكل حرية مع ظهور الرمزية والتعبيرية، لذا فان مايرهولد يري بأن. الكاتب ليس له حق في ان يطلب من المخرج تنفيذ ملاحظاته، لان دوره ينتهي حالما ينتهي من كتابة النص د، وبهذا هو ليس من مؤيدي فكرة النص. والحفاظ على ار المؤلف بل للمخرج كامل الصلاحية في التعامل مع النص فاعتمد على روح النص باستخراج لب وجوهر الفكرة وقد قام بالمعالجة الدرامية لمسرحية المفتش العام لغوغول حيث أضياف حوارات وشخصيات وفعل الامر نفسه في مسرجيةكاميلي1 4وش اكبر خطوة قام بها في كيفية تناوله النص برؤية مغايرة، وهذا هو يعتمد على روح النص ويستخرج لبه وخلاصة العصر وجوهر الحادثة[1].

---

[1] ٦ –ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، م س، ص27.

–2 فاضل الجاف، فزياء الجسد ميرهولد ....مسرح الحركة والايقاع، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة؛2006؛ ص 182.

ضرورة كتابة سيناريو للحركة مساوي للنص الدرامي ان الكلمات في المسرح هي مجرد اضافة زخرفية لتصميم الحركة[1] ونرى حتى في قراءته للنص يبحث عن كل ما هو حركي لأنه يرسم المخطط الحركي أولا، وقام بالمزج بين سمات الفارس والعرض الشعبي مع السمات التراجيدية وذا تصبح القراءة الاستبدالية مشروعة في المدرسة المايرهولدية.

وضع مايرهولد نصب عينه ايجاد طرق تمثيلية مختلفة وغير متواجدة ليقضي على الاندماج المسرحي لذا اعتبر الممثل الة ميكانيكية من خلال ما أسماه " بمنهج البيو ميكانيك BiomécaniquesوهيBio " اختصار لكلمة بيولوجيا والحيوية وMécaniqueكل ما هو الي "2، فمن خلال دراسته لحركة العامل يرى أنها لا تخضع لإضافات، وتحتوي ايقاع منضبط والجسم يكون ثابت وفي مركزه المناسب، لذا اراد أن تكون حركة الممثل والعامل متشابهان واراد ان يجعل تلك الحركة التقنية حركة جمالية أي اهتم بالجانب الفني، وهذا اصبح الممثل عنده لاعب رياضي بهلواني يبحث عن البيو ميكانيكا الموجودة بجسده أي البحث عن الحركة الخارجية واعتبرها هي المادة الأساسية لحمل العلامات المسرحية، لابد للمثل آن بدرب "جهازه العصبي الحركي حتى يستقطر المعاناة من نفسه " لان

3- ينظر: سعد اتدش، المخرج في المسرح المعاصر، م س،ء ص152.

4- فسيغولدمايرهولد، في الفن المسرحي، ج 1، م س،ء ص 98-

5- م ن، ص 95.

[1].جان ميلنجوجرهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستاناتسلافسكي الى اوال، ترشايمان حجازي، مراجعة نبيل راغب ، م 95 | . ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وقنون العرض، م م، م 332 ينظر: بوريس وأخافة أعداد المقل، تو: توفيق الموفن، نوفل نيوف، مكتبة مدبول، ط1 ،1993، ص 203 – أحمد شرجي، سميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، هم س، ص152

مسرحه يقوم على استخدام الذهن والغاء الانفعال ، كما وصفت تقنيته الخاصة بحركة الممثل" بالتقنية الخارجية لأنها تفصل الحالة النفسية عن الحالة العضلية وهي جوهر الفكرة وقد وضع الممثل الهلوان ودعا إلى استخدام اساليب الجمباز والحيل البهلوانية والعاب السيرك.

نرى بان الحركة عنده لها تأثير اكثر من الكلمة ولها محرك خاص وعلاقة مباشرة مع المتلقي لان بالنسبة له كلما كان الجسد لينا كان الفكر كذلك ويقدم بوضوح المعنى الحقيقي للكلمة الممثل عنده يكون تحت تصرفه ويقوم ببناء علاقة مغايرة مع الشخصية التي سيؤديها لأنه سيلفي تقنية الاندماج، الممثل يعرض ولا يعايش موقفه من الشخصية مبدأ التحول والذي يتيح له تأدية أداء عدة أدوار، لذا طالهم بالأداء البارد وذلك بالسيطرة على حالته الجسدية لأن هذا الانفعال هو جوهر فن التمثيل '، فسعى إلى تنظيم جسد الممثل ليتمكن من معرفه قدرته ا لخفيه وكيفية الوصول اليها، والممثل عنده لبس بمقلد.

يشتغل الممثل على جسده اثناء التدريب على الدور المسرحي فيبدأ بالحركة اولا ثم الفكرة وبعدها الحوار وبعدها يترك لجسده العنان والذي يصبح وسيط بين الفكرة والمتلفين بالنسبة للإيماءةGESTUSEالتي كان يريدها هي "التعبير عن الانفعالات والمعاناة الداخلية بحركة من أعضاء الجسم أو ملامح الوجه "كان يبحث عن الاقتصاد في الحركة حركة نمطية، حركة لها مدلول ورمز اجتماعي وثقافي خاص بكل مجتمع يمكن للمتلقي ادراكها وتفسيرها.

كما نادى بالبلاستيكا "وهي حركة لا تتوافق مع الكلام " وكذلك نادي باستخدام الحركة الشبهة بالرقص وطالب الممثل بأن يحلل تلك الشخصية ويفككها لمقدم أهم ما يميزها ولكن بطريقة رمزية ليترك المجال للمتلقي يشارك ويفكر مما تريده الشخصية.

الوسيلة الأساسية للتعبير التمثيلي حسب وجهة مايرهولد ليم ميميكا تحريك عضلات الوجه وانما البلاستيكا والتي تكون من خلال مرونة الحركات ، ولذلك تعد مدرسة مابرهولد من أهم المدارس التي بحثت كثيرا في تقنيات الجسد التي وصل بها إلى ترجمة ما وراء الكلمات التي كان يبحث عنها ستانسلافسكي في مسرحه الإيهامي، ولكن مايرهولد جعل المتلقي يسعى إلى تفكك تلك الحركات ليصل إلى المعنى المطلوب.

فتتواصل طرق البحث عن ما يميز المسرح ويجعله فريد ومعير أكثر خصوصا مع الديكورات التي كان مبالغ فيها في المدرسة الواقعية والطبيعية والتي أصبحت لا تتناسب والأوضاع السياسية والاجتماعية فمن أجل التخلص من تلك الديكورات دعا مايرهولد إلى أسلبتها لتصبح دلالتها الركحية أكثر رمزية ولها علاقة مباشرة بفكرة المسرحية وليس مجرد مكان تجري فيه الأحداث.

اعتمد على البنائية كما ذكرنا سالفا لأنه استعمل " الأدراج والسلالم والحبال والعجلات والملحقات، واستخدم التكوينات العارية بدلا من الديكورات المرسومة. ادخاله للآليات المتحركة والسينما والراديو، واستخدم الاحجام المجسمة، في مسرحية موت تينتاجيل

لمترلنك استعمل المستويات[1] اذ انه ارد ان يعطي للخشبة ارتفاع ولا تبقى على ماهي عليه وهذا يعطي للممثل كذلك هيئته الطبيعية.

استخدم المنبع الضوئي الواحد حتى تلعب الخيالات دورا مهما وكذلك استخدم البقع الضوئية المتقابلة اول مرة في مسرحية استيقاظ الربيع في 1907 ". وهذا حتى الاضاءة اخذت حيزا من الاهتمام في أعماله ووظفها بطريقة تعكس ما أراد الوصول اليه في منهجه الإخراجي.

كان يبحث عن الايقاع والوتيرة التي تتناسب مع منهجه فاهتم كثيرا بالجانب الحمي السمعي والذي تحدثه الموسيقى فألغى فكرة الايهام واستبدلها بالإيحاء الموسيقي، بني منهجه على الحركة والايقاع الحاصل في الزمن وبما أن الموسيقى تقاس بحسابات رياضية متناسقة ومتناغمة تمكننا من استغلال هذا الزمن على الركح" نتمكن من تحقيق الايقاع الذي ينتج عدة وحدات متعاقبة ومتناغم وتحتوي ايقاعات مختلفة وأحيانا تبقى متتالية، فقام ببناء ايقاعات منفردة تتوافق مع الحركات التي يؤديها الممثلون وتعبر عن الجو العام للفكرة المسرحية , وقد استخدم الموسيقى الضمان السير الايقاعي في كل من المسرحيات التالية : الغابة، المفتش، غادة كاميليا. المعلم بوبوس، ذو العقل

---

[1] ٦-يذظر: ادوارد برون، مايرهولد ثورة في المسح، تر: امين حمدين، اهدارتمبرجة, ن القاهرة الدولي للسرح التجريبي 14، 2002، ص 296.

2-يتظر: سميرعبد الرحيم الجلبي، معجم المحهطلحات المسرحية، دار المأمون بغداد 1993 ص117. ة- ينظر: فيمدغولدمايرهولد في الغن اشري، ج 1، م س4 ص 100.

4_ روبرت ليتثن، ا لفضاء المسرحي لدى فسيفوكمايرهوك، 1989، ص 183

يشقنوكنتيجة مسرحه يقوم على الايقاع الذي يبني من خلال الزمن والتي تستطيع التحكم في قياساته من خلال الموسيقى ، وعلى المكان الذي هيئه من خلال منهج البنائية ورسم من خلاله حركة الممثل البيوميكانكية وتطبيق الغروتسك.

إن الرؤية الإخراجية تظهر من خلال التشكيلات الحركية التي سيخطط لها المخرج وتكون ذات حسابات دقيقة ومدروسة بدقة لذا استخدم عدة أساليب فاعتمد في مسرحية "بوبوس" على المستويات الواسعة، وفي مسرحية "دون جوان" اعتمد على الميزانين الشبيه بالباليه توزيع المستويات، في مسرحية " المفتش" اعتمد على خمسة وحدات قياسية تعادل 71سم مربعة ، يتبين لنا أن هذا التنوع الإخراجي يعكس سعة الجرية والبحث وعمق التفكير وأن كل مسرحية تحمل مفاتيح اخراجية جديدة[1]، اعتمد على التحتية البلاستكية التي تعطي تشكيلات معينة ومتنوعة، رشاقة الخطوط، تحوين المجموعات اعتمد على الصمت والسكون حتى يعطي للحركة القدر الكبير، وقام بتوزيع الخطوط والالوان والتي عن طريقها حقق الرشاقة والمهارة، وفي " مسرحية موت تارلكين تحس كأنك في فضاء سجني من خلال حركة الممثل جيئة وذهابا بخطوط منحنية في بناء معدني اسطواني ينكمش بأضلاعه المعدنية " وهنا يتضح لنا أن المخرج اعتمد على سينوغرافيا هندسية تخضع لحسابات وقياسات وحول المكان المسرحي إلى زمكانية اصبح ضمن مخطط التشكيل الحركي، وبهذا نصنف التشكيل والميزانسين الذي اعتمد عليه إلى

[1]- ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، م دس، ص63..

الميزانسين الدائري المغلق لأن الحركة محصورة وتعطي عمق للأحداث وتقدم الفكرة الفلسفية والجمالية، أراد من خلالها تحقيق رؤية مغايرة[1] بحيث المتلقي هو المكمل لتلك الدائرة المغلقة لان الفضاء تغير كذلك، وهو بذلك عكس المخرج أندريه انطوان الذيطبق هذا الميزانسين لتحقيق خاصية الابهام وتأكيدها، أما مايرهولد جعل المتلقي ضمن هذا الميزانين المغلق لأنه جزء منه ويشارك بفكره في تفكيك تلك الديكورات المؤسلبة والحركات المشفرة.

التشكيل الحركي لكل من إدوارد آوردنكريغEdward Gordon Craigو فسيفولد مايرهولدVsevolod Meyerhold يرتكز على لغة رمزية انطلاقا من العمل مع الممثل وكذلك مع السينوغرافيا والتي اصبح لها مدلول مغاير وصارت ضمن المنظومة الحركية البصرية والموحية لتطور الأحداث. واعتمد على المستويات والخطوط المستقيمة والمنكسرة والمتعامدة والاشكال الصلبة خصوصا مع ظهور البنائية والتي أصبحت تبنين الفضاء حسب مستويات وخطوط ومنحنيات مما يجعل الخشبة الة متحركة " وبهذا تقديم سينوغرافيا متحركة تحقق عدة أبعاد جمالية وفكرية في آن واحد.

[1] - ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، م ص ، ص 116

تطبيقات المنهج الاخراجي لمايرهولد في اخراج شوقي بوزيد

إن العمل مع النص والاشتغال عليه يعد مرحلة مهمة لأي عمل مسرحي يرقى أن يكون عرض محقق وهذا ما عمل به المخرج شوقي بوزيد في مسرحية "موسوسراما" حيث أنه تخلص من حوارات عدة وقلص فيها وترك الأهم من المهم في النص، إضافة إلى استدعائه المؤلفة "عبد الرزاق بوكبة" ليعالج ويقتبس حواراته من القرآن الكريم.(أنظر الصورة رقم 01)

الصورة رقم 01

الاشتغال على النص المناقشة والتغيير مع الأستاذ عبد الرزاق بوكبة

قام منهج التعامل مع الممثل "لشوقي بوزيد" في مسرحية موسوسراما على البيوميكانيك حيث أنه استخدم:

أساليب الجمباز وكان ظاهرا لنا جليا في المشهد الأخير حينما يصعد "نيقرو" فوق الممثلين الذين يصنعون كتلة واحدة من أجل أن يقتل الرجل الأبيض..(أنظر الصورة رقم 02)

وكان هناك أيضا للحيل البهلوانية في المسرحية في مشهد الجوهرة وطريقة إخفائها بأعيننا و"دوغوتيقي"

إضافة إلى ألعاب السيرك في المشهد حينما يتصارعا قبيلتي التوتسي و الهوتو و الطريقة الطريقة التي صعد فيها غيمبا بينهما و فك العراك.(أنظر الصورة رقم 03)

ومن حيث الاداء كان باردا من خلال طبقة الصوت التي كانت واضحة و مفتعلة بينهم وكان شخصا واحدا يتكلم بعدة شخصيات و ملامح غير واضحة.

وكان للإيماء حصة هي الاخرى و هدا ما تجلى في مشهد التطهير لخليل و مشهد قتل لاسيدولكونيني بطريقة يمكن للمتلقي ادراكه و تفسيره اياها بسهولة.(أنظر الصورة رقم 04).

الصورة رقم 02

الصورة رقم 03

الصورة رقم 04

اعتمد شوقي بوزيد في بناية لسينوغرافية المسرحية على تكوينات عارية بدون استعمال الديكور و على التقنيات السينمائية حيث انه وضع شاشة في وسط الخشبة. اضافة الى استعماله مستوى فوق الخشبة ليعطي للممثلين هيئتهم الطبيعية واستخدامه لضوء كركيزة اساسية في عرضه حيث انتقل من مشهد الى اخر و دلك بتغيير تموضعات الاضاءة و الممثلين و بنفس الديكور.

اما الموسيقى فكانت جزءا مهما في العرض فكانت بمثابة ديكور فوق الخشبة فلا يمكنك رؤية الديكور و لكن يمكنك سماعه. (أنظر الصورة رقم: 05-06)

الصورة رقم 05

الصورة رقم 06

و قد ظهرت الرؤية الاخراجية للمخرج شوقي بوزيد من خلال تشكيلات الحركية التي كانت مدرسة الى حد معن فاعتمد على نحتية البلاستيكية و تكوين مجموعات و كان المكان مغلق الا و هو السجن. (أنظر الصورة رقم: 07-08)

الصورة رقم 07

الصورة رقم 08

الخاتمة

وفي الأخير نستخلص أن تقاطع البحث في مجال المسرح والأنثروبولوجيا للبدايات الأولى لوجود الإنسان أثرى روافد متعددة الثقافات المختلفة، وإن الحفر بحثا على الموروث الخاص لكل ثقافة شكل حركة ارتدادية قامت على أركولوجيا الدلالات الماورائية للأشياء والظواهر وخاصة بالرقص من طاقة وحركة وإيقاع وتعبير، ونخص بالذكر ما كان طقسيا وعلائقيته بالكريوغرافيا والتشكيل الحركي.

لذلك حاول المخرجون الغربيون توظيف خصوصية تلك الأشكال لتحديد البحث في مسرح جديد وسعو لاكتشاف وسائل تعبير جديدة كما فعل "آرتو" في تعامله مع الرقص التعبيري لراقصات بالي وتأسيسه لنظرية (مسرح القسوة) بالاعتماد على ذلك المنحى الميتافيزيقي لحركة في تلك الرقصات ليصبح مرجعية جمالية للمسرح الذي نادى به، أو إفادة جروتوفسكي من فنون (اليوغا) الهندية ولفلسفة (البوذية) في تدريبات ممثليه للوصول إلى حالة من الوجد الصوفي في عروضه المسرحية، كل هذه التجارب هي تأسيس لبحث أنثروبولوجي منطلقا وتفسيرا، لارتباطه بما هو طقسي وشعائري، لكنها في ذات الوقت تطورت لارتباطها بالممارسة المسرحية، وما حاول بوزيد شوقي في ممارساته الإخراجية في المسرح إلا امتداد لتلك التجارب.

وفي محاولتنا البحث الجسد والحركة توصلنا إلى النتائج التالية:

1. يحدد الجسد علاقتنا بالعالم ووجودنا فيه. كما يبرز أن الجسد أخذ ما يستحق من الاهتمام في التاريخ، فكان الجسد يفكر بلغة تشكيلية.
2. يتحدد الجسد عبر شبكة من العلاقات، ولا يتم فهمه إلا من خلالها: علاقة الجسم المشخص من خلال محيطه (ديكور، إنارة، أكسيسوار ...) وعلاقة الممثل بالمجاميع الأخرى مما يحق هارمونيته مع منظومة العرض.
3. تأثر شوقي بوزيد بالمنهج الإخراجي لمايرهولد في عالم الجسد منها الرقص الحديث، الآكروبات، البيوميكانيك.
4. استثمار أسلوب "الكولاج" في التشكيلات الجسدية لتعزيز رمزية الأداء في العرض الكوريغرافي.
5. استفاد العرض من تقنية الإيهام السينمائي الحركي بالإيحائية والرمزية والشاعرية والتناسق الدلالي والسيميائي لخدمة الأداء الدرامية.
6. نقل التشكيل الحركي في لوحات العرض عالما بصريا بالدرجة الأولى حيث الصورة المسرحية هي المسيطرة على العرض لخدمة عناصر التشكيل السمعية البصرية والحركية.

خلاصة ما ظفرنا به هذا البحث أن الجسد ميدان ثري بالمسائل التي تهتم الباحثين في حقل التشكيل والمسرح والفنون، ورهان للبحث في التشكيلات الحركية التي من شانها إثراء البصرية للعروض المسرحية وملاحقة ما وراء الصورة الدرامية وتحقيق كونية العمل الدرامي المبدع.

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 10، المادة ب–د–ن، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط4، 2001.
2. سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004.

المراجع:

3. أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، منشورات ضفاف، الرباط، ط1، 2014.
4. بابليه، دينس، إدوارد كوردن كريك، تر : جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2005.
5. باربا (أوجينيو)، وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل (أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة)، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار) ، 1999.
6. البنائية توجه فني ظهر في روسيا وشعارها موت الغن وابرز الوظيفة النفعية للأعمال الغنية وهي ذات توجه مادي يتناقض مع ماهو ميتافيزيقي وماهو متخيل ينظر اكهر ماري الياس وحدان قصاب.
7. تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في 3000 آلاف سنة، دريني خشبة، ج1، د ت.
8. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر : كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، د ط، 2000.
9. جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر : أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة : طنجة، ط 1، 2012 .

10. جميل نصيف تكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية، بغداد للطباعة، د ط، 1985.

11. جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، تر : فاطمة الجيوشي، منشورات وزاره الثقافة، دمشق، ط1، 1998.

12. جيلبرت، هيلين وجوانتومكينز، الدراما ما بعد الكولونية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988.

13. د.بيسك، ليتز، الممثل وجسده، تر: حسين علي يحي، أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 127.

14. ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر : محمود درويش، دار المأمون، بغداد، 1988.

15. سلام أبو السحن جماليات الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2011.

16. سوريل (وولتر)، الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، القاهرة: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر(، 1974.

17. عصمت، رياض، شياطين المسرح، دار طلاس، دمشق، 1987.

18. فاضل الجاف، فزياء الجسد ميرهولد ....مسرح الحركة والايقاع، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة؛2006.

19. فريدناند دو سوسيير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان للثقافة، ط1، لبنان، 1984.

20. فيسفولدمايرهولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979.

21. كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، تر : أماني فوزي، وزار الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.

22. كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994.

23. كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما و الباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007.

24. لويك (جوس)، محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، مطبوعة على الآلة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات ألقيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965.

25. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، د ط، 2002.

26. مرزانو ميشيلا، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2011، 1.

27. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987.

28. ميشيل برنارد، الجسد، تر: ابراهيم خوري، دمشق، وزارة الثقافة، 1983.

29. نيلمز (هيننغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961.

30. هيلر (روبرت. ل)، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا (جبرا ابراهيم)، الاسطورة والرمز، مجموعة مقالات نقدية، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 1980.

31. أم زين بن شيخة المسكيني، كتاب جماعي، مؤنسات في الجماليات، مج من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

32. ادوارد برون، مايرهولد ثورة في المسح، تر: امين حمدين، اههدارتمبرجة, ن القاهرة الدولي للسرح التجريبي 14، 2002.

33. أنكوان معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا)والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982،.

34. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة 19، المجلس الوطني للثقافة ولفنون والآداب، مطابع اليقظة، الكويت، 1979

35. مجا- القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية - والتطبيق، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، ؛لأردن، ط، 2009.

36. هويت، برنارد، من مؤلفات أدولف ابيا، تر: أمين حين،: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الاولي للمح التجريبي، طابع انجلى الأعلى للآثار، الرباط — القاهرة،2005.

المصادر:

37. هيلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، د ط، 1992.

38. مسرحية موسوسراما لكاتبها أحمد بن ديدة.

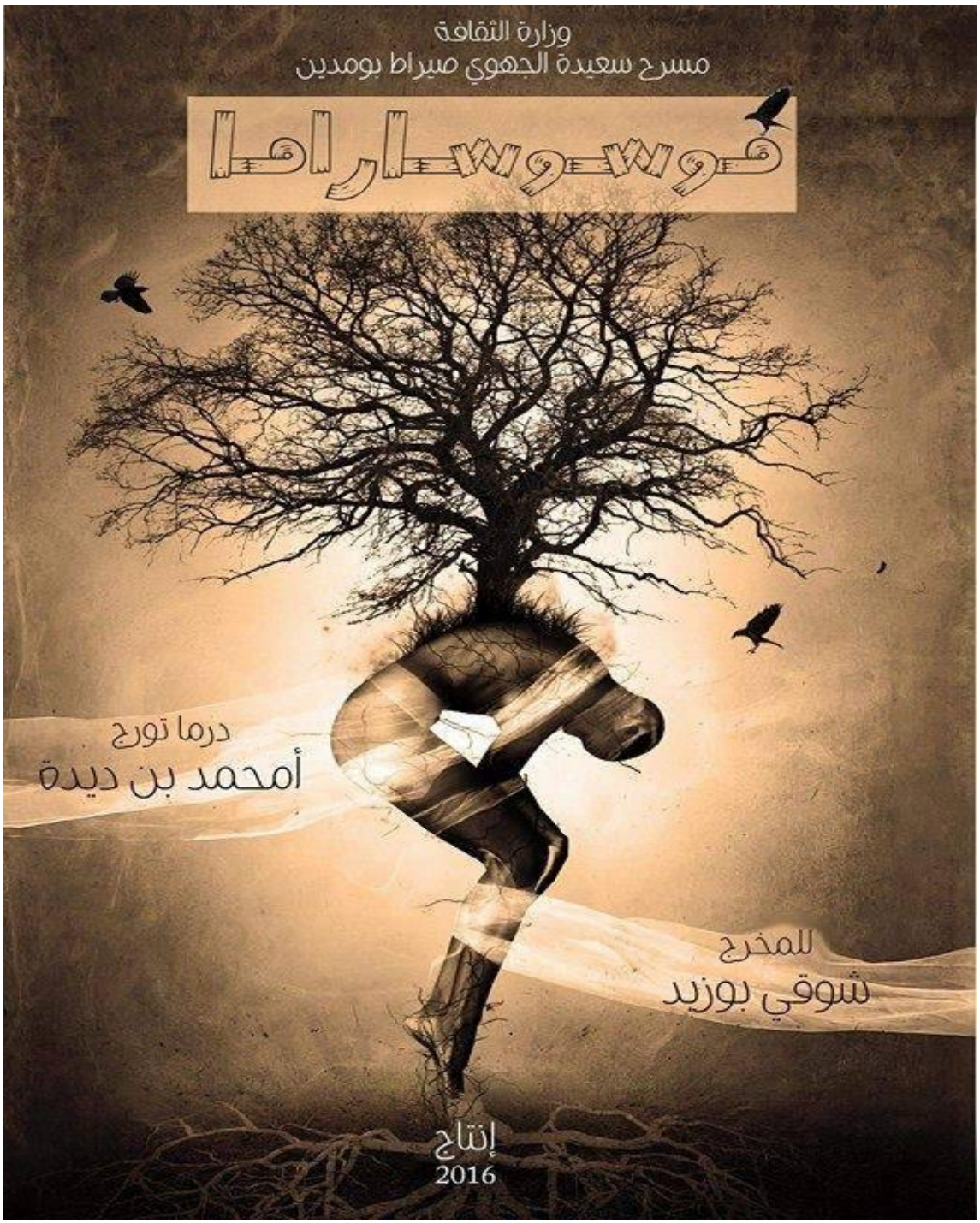
كتب باللغة الاجنبية:

1. Pavis. P.remaques sur le discours théatral. Degrés (tgéatre et sémiologie). Bruxelles, v. 13. H1 – h10, 1978.
2. Derrida. J. Marges. Paris. Editions de Minuit, 1972.P.160
3. Lehmann. Hans-Tliies. Le Théâtre Post-Dramatique. Traduites par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

المجلات:

1. حسين (صفاء الدين)، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، العدد26، مج7، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد: (مطبعة الجامعة)، 1999.

الملاحق


وزارة الثقافة
مسرح سعيدة الجهوي صيراط بومدين
فوسوسارا
درما تورج
أمحمد بن ديدة
للمخرج
شوقي بوزيد
إنتاج
2016

العرض الشرفي لمسرحية «موسو ساراما» على ركح سيراط بومدين بسعيدة :

ثورة الزنوج ركحيا ودعوة الإنتصار للبعد الإفريقي

استمتع جمهور المسرح الجهوي لسعيدة الترحوم سيراط بومدين أول أمس وبحضور السيدة مباركة قدوري ممثلة لوزارة الثقافة ونخبة من الوجوه الثقافية والمسرحية بالعرض الشرفي العام لمسرحية «موسو ساراما» وقد نجح المخرج شوقي بوزيد أن يعيد لإفريقيا وسمرة أمتازها سؤال الهوية والفخر بالإنتماء لرحم الإنسانية إفريقي والمسرحية التي كتب نصها محمد بن بديدة تنهل من الصراع الدموي الإثني بين قبيلتي الهوتو والتوتسي في رواندا في التسعينات لمقاربة صراعات إفريقيا فيما بينها والآخر بحصتها لها وبقدرتها .

● سعيدة : وهيبة متداس

● وعلى مدار ساعة من الزمن تناص الجمهور عبر لوحات يتكئ عليها السواد أحداث منجم في جبل إفريقي يتواطئ مالكه من جنسية إفريقية تيغرو مع رجل أعمال أوروبي على استغلال ما فيه من ثروة معدنية ثمينة مقابل إجراء له عملية تحميل لتغيير لون وجهه الأسود إلى وجه نير بشرة بيضاء وتتصاعد أحداث العرض التي أعيدت حيث تتذكر مالك المنجم وزوجته الذي تقلب منيغرواه الأسد جلدته العاملين في المنجم و يزيد كرهه لهم حيث يقوم بمنع زواج أخته « موسو ساراما» الجميلة من رجل دي البشرة السوداء رفع في صبها بدعى «نور تيغي» و يحاول أن يزوجها من رجل أبيض رغبي ترمز لإفريقيا ويفرق تيغرو و يتفصل من هويته بعد إجرائه لعملية تجميل من طرف طبيب أوروبي حول لونها وجهه الأسود إلى بشرة بيضاء ليقوم بتعذيب أبناء جلدته من السود العاملين بالمنجم الذين يشكون الهوية الإفريقية وكنتيجة لتشبع الرجل الأبيض و تحاركه للاستغلال على كل شيء ثمين و جميل في إفريقيا من خلال إذكاء نار الصراع بين أبناء القارة السمراء دفع تيغرو لإعادة النظر في الأخطاء التي ارتكبها

وتغير وجهه و في حل أبناء جلدته من السود عبيد قام بالتسرد على الرجل الأبيض و قتله في الأخير بعد ما إستدرج وعيه.
وقام بتحريك العمل كل من هشام قرفاح من المسرح الجهوي لأم البواقي ومومني لاكورت من مسرح سيدي بلعباس ومحمد كريدان من مسرح باتنة ومحمد مصطفاي وصاركي فتحي ومغربي نبيل الطاهر وريس محمد سعيد وحرطاني علي وخليل جباري وإيمان بوري والشيخ أسماء من مسرح سعيدة.

مدير المسرح الجهوي لسعيدة سعيدي مرزوق،

العرض كان قويا في شتى عناصر العملية المسرحية وقد نجح المخرج شوقي بوزيد بتصميمه وإدارته أجهزة للممثلين في رسم لوحة جيدة والمعروف عن المخرج شوقي بوزيد إشتغاله على نصوص مسرحية معقدة وقد إستطاع أن يضع لمسته على الإخراج كما أنه فاز بالعديد من الجوائز في مهرجانات وطنية وعربية كما أن نص المؤلف محمد بن بديدة ثري ومشحون بالقيم الإفريقية وكان لزاما إختيار مخرج عرفي يغامر في التجريب و تحرص في المسرح الجهوي لسعيدة على الإستفادة من الخبرات والطاقات التي تخرجت من المعهد الوطني للفنون الدرامية أبرز الأبواب وكشف مدير المسرح الجهوي لسعيدة عن مشاريع مؤسسته قريبا ضمنها عمل مسرحي للأطفال .. قراقوز .. وكوميديا المكتوب

عبد الرزاق بوكبة المشرف اللغوي للمسرحية،

المخرج شوقي بوزيد،

● ما كانت لأخرج النص « سوموساراما » لو لا استفزازه لي فالنص هو الشرارة الأولى في كل حريق مسرحي و لا أشترط في أفرز بين الإخراج والسينوغرافيا إلا من باب أني أتصور مسرحيتي نسيجا متكاملا لا لعب أن العمل المسؤولية أمام المتلقي كاملة و إن كانت هناك أخطاء فهي إثارة سؤال إلى متى تنسى أبدا القارة ؟

وأضاف المخرج مباشرة « على ركح المسرح الجهوي لسعيدة سيراط بومدين أنه نقتبس من جحيم الطقطقات المسرحية الكثيرة التي تابعتها ولاية سعيدة وقال من خلال التدريبات التي إستمرت 30 يوما إكتشفت أن سعيدة خزان رهيب للمبدعين وتجمع مواهب شابة قوية في مجال التمثيل وأوضح « وما أردت أن أقوله عبر لوحات المسرحية للجمهور هو أنه حان الآن للعودة للبعد الإفريقي » وتساءل صاحب «ون كيتشوط » لماذا أريد أن أتصل من هذه الإفريقية لأنه أجدني كمغاربي وإفريقي متميز بالأخر وثقافته وأجد أحسن وأفضل وأكثر بدويتي وهذا العمل سلبي ونسينا أن إفريقيا هي مهد العالم وخزان الحياة والإنسانية وبالتالي يجب أن نعيد تبيع علاقاتنا بروحنا الإفريقية وثقافتنا الغنية ومورثنا الثقيل بعناصره ويجب أن نثقف وتفتخر بالصلتنا الإفريقية

وأن العالم الأخر والغرب أعطى منا وعن غيابه لسنوات عن الركح قال شوقي بوزيد أن الأبواب كانت مغلقة في وجهه ولما « أتيحت لي الفرصة وفتحت لي الأبواب الأبعد ومنحتني مسرح سعيدة الفرصة ها أنا ما موجود وأعمل بكل شغف وقد شجعت الفكرة للعودة « كما أوضح أنه إقترح في الفترة السابقة تجسيد العديد من المشاريع المسرحية وقدمها لعدة مسارح جهوية كما أنه كتب ورواسل الوزارة ومسؤوليها الأسبقين، ورواسل الشارع الجهوية وأجابوه أنه ليس ذنبهم بل ذنب بلدان القارة أم اللحان الفنية وأضاف « أنا لم أقطع من الفن حيث إشتغلت في السينما من خلال شركة خاصة للإنتاج السينمائي « أوريكوم فيلم » وذهبت كتجربة سينمائي شاب عمره 21 سنة هو خرافات عيد الرمضان . الأكيد أنا أنتظر ولم أقطع لكن لما جادت الفرصة للعودة للمسرح « وقفت قبالها رغم السوداوية التي ميزت الرؤية الإخراجية قال شوقي بوزيد « النص سوداوي لشخصيات العمل تعيش في فضاء السجن وفضاء السراب لخيلي الرجل الأبيض الذي إستغل صراع الأفارقة فيما بينهم وقتلهم كان يستغلهم ليستعبدوا على مادة الكولتان النادرة وقد شاهدتم كيف حاول تيغرو أن يستبدل لون وجهه وجلده ولكن التعبير الجسماني أشاره حاولت أن ألعب على التشكيل الحركة متشكلة وكأنها لوحة فنية . كما أن الفضاء له دلالة للإنسان المغروس في أرضه واعترف المخرج شوقي بوزيد « أم أنجز ما كنت أصبو إليه في مخيلتي لم أصل بعد للكمال ولكن العرض عموما ناجح

وستدخل به غمار المنافسة في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته القادمة وشدد شوقي بوزيد « هناك من يقول أنه لا يوجد طاقات وهو خاطئ عليها أن نثق في الشباب حتى وإن لم أتحصل على دعم من الهيئة الذي سيلقى . ويرى شوقي بوزيد أنه ليس موظف بل شريك مع المسرح هو بفكره وإبداعه والمسرح بإمكانياته برأن تعاملتي الإدارة كموظف هذا ما كنت أرفضه وسأرفضه دوما «

كاتب النص امحمد بن ذيدة،

● جباري لرجوع إفريقيا كنيمة للعمل المسرحي « سوموساراما» نابع من تعلقي منذ طفولتي بكل ما هو تراث إفريقي . وقد تعلقتي أنني في فترة الطفولة أقامرة قبل سن 9 سنوات كتابي يتحدث عن طفل إفريقي عرم من المدرسة ويبتسما من هذا الواقع بله في الطبيعة كتابات له الفرصة والتجربة إكتشاف مكتوباتها وأرصت له الكثير من التعالم الإفريقية و تراث طبيعتها وعالم المعرفة وكانت الشرارة الأولى . هنا أول تأثير إطباع وقد ترسيخ في ذاكراتي وتحول إلى كيان ظهرت تداعياته وأثاره في مرحلة الشباب وأعتقد أن قدري يتقاطع مع قضايا إفريقية ثرات عديدة تحصلت على هدايا عديدة لها علاقة بإفريقيا وأم أعد نفسيرة الذات . وفي سنة 2009، شاركت بدفرة من وزارتي الشباب والرياضة والثقافة ضمن فعاليات المهرجان الإفريقي تناول موضوع « الفطاب السياسي الإفريقي » في إطار برنان الشباب و فاز خطابي بالرتبة الأولى ، ثمة تقاطعات كثيرة في حياتي لا أجد لها ترجمة هناك روحانية لتجاذب نفسي هي روحانية إفريقية عميقة إنحيازات صوفية وهذا ما عجل ميلاد نصي للمسرح « موسوساراما » التي تحتي بلغة الباصارا الزراء الإفريقية الأصيلة وكان النص في البداية يحمل عنوانه حياة ثانية لرجعة ميت « شاركت به في مسابقة الهيئة العربية للمسرح وفاز بجائزة ضمن 20 نصا محترفا من ضمن 134 نصا رغم المشاركة الدولية مشاركة وقد تم إقتباس نص المسرحية بعنوان « موسوساراما» ورمزية النص وإيحاءاته الإخراجية والسينوغرافية وخيار الموسيقى يعكس الروح الإفريقية ويؤكد أن إفريقيا هي الزاد الأصيلة التي تم إقتصابها عنوة وتم نهب أرواحها إزرين تاريخها والعيث برمزيتها ومقدساتها بعد الاستحواذ والعيث بموارثها وخيراتها وتاريخها نهب معالمها والعيث بما هو راسخ في حضارتها ومقتضى ذلك للكتابة عند إفريقيا ويترجم المسرح الإفريقي المتجذر في ذاتي وأمارسه في عملي الإبداعي كمزي فنان تشكيلي و موسيقي وكاتب .

عبد الرزاق بوكبة المشرف اللغوي للمسرحية،

« اللغة معطى رمزي لا يخضع لقواعد النحو والصرف فقط بل لقواعد العشق أيضا كما أتذكر جبري الفنان الذي لا تكسره اللغة وقد كانت سعيد جدا بالتعامل مع المسرح الجهوي لسعيدة وكل طاقاته والإشراف على التصحيح اللغوي للنص « موسوساراما » الذي كتبه المبدع المحمد بن بيدة وأخرجه المبدع شوقي بوزيد « .

الممثل هشام قرفاح في دور تيغرو،

« أتماني دور الرجل الإفريقي الذي استبدل وجهه الأسمر بوجه أبيض شعرتني بطاقة كبيرة من الصراع الداخلي وقد تلمست النص وشريته وحاولت أن أنسجم مع خطوط الشخصية التي تتصارع نفسيا مع ذاتها وتدخل في تيه لكنه في الأخير لأنه ظل سالقيم الإفريقية وتراثها يعود غداة صراعه ويتنصر لوجوه وجذوره الإفريقية « .

الفهرس

مقدمة عامة..... أ

مدخل..... 06

الفصل الأول الجسد والحركة في المسرح

المبحث الأول: الجسد في المسرح..... 16

المطلب الأول: مفهوم خطاب الجسد..... 16

المطلب الثاني: الجسد في المسرح..... 33

المبحث الثاني: الحركة على المسرح..... 42

المطلب الأول: الحركة 45

الفصل الثاني أسلوب الاخراج بين مايرهولد وشوقي بوزيد

المبحث الأول: المنهج الإخراجي مايرهولد..... 61

المبحث الثاني: تطبيقات المنهج الاخراجيلمايرهولد في اخراج شوقي بوزيد..... 72

الخاتمة..... 79

ملاحق..... 83

قائمة المصادر والمراجع..... 86

فهرس..... -