

آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة

وتقنية البايوميكانيك

أ.م.د بشار عبد الغني محمد م . د نشأت مبارك صليوا

جامعة الموصل كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

(الإطار المنهجي)

مشكلة البحث

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

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

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

أهمية البحث وال الحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث من خلال :

تسلیط الضوء على آليات توظيف الجسد في كل من مسرح القسوة لدى ارتوا وتقنية البايوميكانيك لدى مايرهولد

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

هدف البحث:

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

حدود البحث:

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

تحديد المصطلحات:

الآلية :

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

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

الوظيف :

الوظيف (لغة) : " وظَفَ الشيءَ عَلَى نَفْسِهِ وَوَظَفَهُ تَوْظِيفًا: أَلْزَمَهَا إِيَاهُ " (٣)

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

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

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

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول : - انتونين ارتو وتأثير المسرح الشرقي

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

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

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

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

القصوة والطاعون وتحفيز الجسد

إن المسرح من بحسب ارتو كتأثير الطاعون، انه نداء عظيم لقوى ترجع بالفكر إلى منبع صراعاته، وإذا كان المسرح " جوهريا كالطاعون، فليس له معد، بل لأنـه كالطاعون يكشف، ويدفع إلى الخارج جوهـرا من القسوة الكامنة تتمرـكز عن طريقـه كل إمكانـيات الفكر الفاسـدة على فـرد أو شـعب " (١٠) . فلا بد للمـسرح أن يـثير في النفس حـالة من الغـيبـوية والـذهـولـ التي يـثيرـها وقـوعـ كـارـثـةـ أوـ استـشـراءـ وـباءـ، فهوـ كالـسـحرـ فيـ تـأـثـيرـهـ بـالمـتـفـرجـ إذـ تـبـذـ اـرـتوـ فـكـرـ أنـ يـهدـفـ المـسـرـحـ نحوـ تـسلـيـةـ المـتـفـرجـ بـمـوـضـعـاتـهـ الـجـذـابـةـ ، لـذـاـ دـأـبـ فيـ سـعـيـهـ لـإـلـصـالـحـ المـسـرـحـ فـقـدـ كانـ " يـمـقـتـ الرـأـيـ الذيـ يـشـيرـ إلىـ أنـ المـسـرـحـ مـجـدـ مـكـانـ يـبـعـثـ عـلـىـ الـمـتـعـةـ وـالـابـهـاجـ " (١١) ، بلـ سـعـيـ دـوـمـاـ وـمـنـ خـالـ المـسـرـحـ إلىـ خـلـقـ حـالـةـ يـهـزـ خـالـلـهـ الـمـتـفـرجـينـ لـحـرـكـ طـاقـاتـهـ فـيـ فـهـمـ الـعـالـمـ الـلـامـحـوسـ ، أـرـادـ اـرـتوـ مـنـ المـسـرـحـ أـنـ يـشـعـرـهـ بـرـهـبةـ الـطـاعـونـ وـيـنـقـلـهـ مـنـ حـالـةـ الـهـدوـءـ وـالـسـكـينةـ لـتـفـذـ إـلـىـ تـحـرـيرـ الـعـقـلـ الـبـاطـنـ أوـ الـلـاوـعـيـ ، فـالـمـسـرـحـ كـالـطـاعـونـ مـعـضـلـةـ تـتـنـهـيـ بـخـيـارـينـ الشـفـاءـ أوـ الـمـوتـ " وـالـطـاعـونـ دـاءـ أـسـمـىـ لـأـنـ أـزـمـنـةـ كـامـلـةـ لـاـ يـقـىـ بـعـدـهـ سـوـىـ الـمـوـتـ أوـ أـقـصـىـ الـطـهـيرـ . كذلكـ المـسـرـحـ دـاءـ ، لـأـنـ التـواـزنـ الـأـعـظـمـ الـذـيـ لـاـ يـكـتـبـ بـلـ هـدـمـ ، فـهـوـ يـدـعـوـ الـفـكـرـ إـلـىـ هـذـيـانـ يـثـيرـ

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

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

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

وفي ضوء ذلك يقترح ارتو " العودة - في المسرح - إلى تلك الفكرة الأولية السحرية التي استعادها التحليل النفسي الحديث ، ومؤداها أنه : إذا أردنا شفاء المريض جعلناه يتخد الموقف الخارجي للحالة التي تود إعادةه إليها ، واقتصر التخلّي عن تجريبية الصور يأتي بها اللاشعور بالصادقة والتي نطلقها بالصادقة أيضاً ، ونسميها صوراً شاعرية " (١٤) .

فالمسرح هو المكان الذي ينطوي على التوازن والقوى المكبوتة في الإنسان من أجل برئه منها وتحريره من سيطرتها " وعن طريق استخدام الفنون التصويرية يرroc الإخراج المسرحي للنظارة ويستهويهم ويجذبهم بل أنه يسحرهم ويقودهم إلى نوع من الغيبوبة واللاوعي - مثل ما نراه في حالة التقويم المغناطيسي مثلاً . يمكن أن تقبل بالإيماءات والتحليلات " (١٥) .

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

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

ميافيزيقية الجسد عند ارتو

ما تخيله ارتو في مسرحه هو خلق مسرح ميافيزيقي ينطلق في شكله ومضمونه من العناصر الجسمانية الدقيقة، وهو ما استقاهم من المسرح الشرقي، ومحاولته أن يحرر ممثليه من الإعداد السيكولوجي فهناك مشاعر جسدية متعددة يحس بها المرء والتي تشكل جزءاً من شعوره، فكان – ارتو – يحاول إيجاد الأساليب التي تنقل تجربته ومعاناته الجسمية والحسية نحو أذهان الآخرين وأجسامهم فلجا إلى إقامة " رابطة تستطيع العاطفة الكلية من خلالها الانسياب بحرية من جسد إلى جسد ، ومن مثل إلى متفرج وهكذا ، فإن كسر الحاجز القائم بين الناس ومنهم القدرة على المشاركة في العواطف المبعثرة الواهنة لأحد هم الآخر " (١٧) .

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

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

اتجه ارتو نحو الجسد الإنساني بعده جسداً خاصعاً للشهوات من خلال سعي إليها بغية التلذذ ، فكان سعي ارتو خلال مسرح القسوة من أجل تهذيب النفس أولاً ، ومن ثم تطهير الجسد من الأدران الدينوية العالقة به ، فالجسد بحسب ارتو بحاجة إلى العودة إلى سابق عهده وبشكله الطبيعي الصافي ، وقد أشار ارتو في أكثر من مناسبة بالطاقة " وبالخصوص تلك الموجودة بالحركة والرقص والإيماءة والإشارة والخاصة جميعها لعنصر الزمن الذي يلعب فيه الإيقاع دوراً مهما ، في تكوين تناجم حسي يبعث روح السحر في داخل الجسم ، والذي يتحدد من خلاله الشكل الحركي للصورة المتغيرة دائماً والتي تضفي على العمل المسرحي طاقة سحرية ، وكلما تعدد الإيقاعات استجدة أشكال لصور جديدة " (٢٠) .

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

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

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

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

والممثل عند ارتو هنا ليس كغيره من الممثلين، فهو ممثل طقس يتعامل مع صور وخيانات ورموز مستقاة من الفعل الباطن " إن العمل بالمسرح ليس منه وإنما حياة يعيشها هو كغيره من هذا الفعل الباطن، إلا أن تتحدد معالم الممثل عن طريق المؤثرات الفيزيقية والصوتية، إذ عليه أن يحدد تحديداً واضحاً ومحدداً عن رغباته وعواطفه وأفكاره، مستخدماً الإشارات والإيماءات والمركبة" (٢٤) .

فالمسرح عند ارتو هو ساحة للابداع ، فهو كأكثر الأشكال فنية ومحفزاً كبيراً للإبداع والخيال خلال الجسدوصولاً للمترقرج ، والحالة التي يكون فيها المترقرج أشبه ما تكون بنقل الجسد نحو عالم ميتافيزيقية وأجواء غرائبية ، وتتأثيرها فيه يشبه إجراء عملية جراحية ، إذ يؤكد بان " الذي يأتي إلى مسارحنا سوف يتعرض لإجراء عملية جراحية حقيقة لا تستهدف التفكير فقط بل تتمد نشاطاتها إلى الأحاسيس والجسد " (٢٥) .

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

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

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

اللغة وحركة الجسد

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

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

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

المبحث الثاني

مايرهولد والمسرح الشرقي

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

وكان من أوائل من حاولوا العودة إلى تقاليد المسرح القديم وتوظيف الأقنعة المستخدمة خلال الاحتفالات المسرحية، ومن هذا الاتجاه جاء بمسرحه الرزمي، باختفاء الشخصوص الطبيعيه، واعتماد الرموز والإشارة والحركة ، فقد رأى " إن الكلمة هي توسيعية على نسيج الحركة حتى قاده بحثه إلى ينابيع المسرح الشعبي . وتقنيات الأقنعة ، وأيضاً إلى تقاليد المسرح الشرقي لتحقيق الطابع التزييني المؤسلب ، ونزع الطبيعية تماماً عن المسرح " (٣٢) ، كما ويطالب مايرهولد ممثله بالمراقبة الوعائية للأداء عبر ذاته. وينبع عليه معايشة الشخصية، كما ويرى أن الممثل " مجرد أداة ، آلة حية ، تقوم بتتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كعامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي . الذي لا تتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثليين " (٣٣) . وهكذا تكن أهمية دور الموسيقى في عمل الممثل فالخلفية الموسيقية ضرورية لديه من أجل تعويذ ممثله على الإنصات لحركة الزمن فوق المنصة. هذا من جهة فضلاً عن حبه للموسيقى الصالحة المستخدمة في المسرح الياباني والصيني ، فالموسيقى من جهة نظره في هاذين المسرحيين " والتي تتضمن مجموعات الفلوت والطبول والآلات

النفعية والصادفة يمكن للجمهور أن يبقى يقطأً وبشكل مستمر على مدار العرض " (٣٤) .

كان تأثير مايرهولد كبيراً بالمسرحيين الصيني والياباني فضلاً عن مسرح (كاثاكالي) الهندي ، إذ يرى أن في هذه المسارح يمكن جوهر المسرح وهو ما يجذب المتفرج كي يستخدم خياله أثناء العرض ، لذا اعتمد مبدأ الاقتصاد العاقل في التعبير الفني وهو مبدأ من الضرورة أن يحكم عمل الفنان ، إذ يقول: " إن اليابانيين يرسمون غصنًا مزهرًا

وهذا هو الربيع كله، أما عندنا فيرسمون الربيع كله، ولا يعبر ذلك عن غصن مزهر واحد" (٣٥) .

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

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

البيوميكانيك وجسد الممثل

يهدف مايرهولد في منهجه إلى مخالفة الواقعية السائدة ليقدم مسرحه (المؤسلب) الذي يستعيض عن تفاصيل الواقع، والاكتفاء بجوهر الظاهرة، انه تعبر عن الواقع بصورة مبسطة ، مستخدماً تمارين البيوميكانيكية ، فالبيوميكانيك نوع من التدريب " يهدف إلى تطوير الممثلين الذين عليهم أن يكونوا رياضيين ولاعبي أكوروبات والآت حية في الوقت نفسه ، وهذه التدريبات تعتمد على (الاستعداد للفعل - توقف) (الفعل نفسه - توقف) (رد الفعل الموازي) الغاية منها تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل ، كما يحدث للراقصين " (٣٦) . وكان استخدامه للبيوميكانيكية خلال اقتباسه عناصرها من (التاييرية) وهو مبدأ اقتصادي سمي بالتاييرية إشارة إلى العالم الأمريكي (فروديك تايلر) " وإذا ما راقبنا الحركات التي يقوم بها عامل ما وهو في أثناء عمله فإننا نلاحظ الآتي : ١- عدم وجود حركات إضافية غير منتجة ٢- الإيقاع ٣- توافر مركز صحيح للجسم ٤- الثبات إن الحركات التي تبني على هذه الأسس تتصرف بأنها حركات راقصة " (٣٧) .

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

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

إذ أثرت جهود . مايرهولد . المتواصلة عن نظريته الفنية، والتي ترى أن على الممثل أن يدرس آلية الحركة لأن نجاح أداء الممثل متوقف على تحكمه في أطرافه وعضلاته إلا أن التدريب على هذه الطريقة يتطلب بالمقابل أولاً أن يكون الإنسان صحيح الجسم، وان يكون متفقاً للغاية، وهذا حس موسيقي مرتفع كالذي يحلم به (كارل ماركس)



عندما قال : إن عين الإنسان المتفق ثقافة عالية ، ستكون قادرة على استيعاب شيء الجميل ، وأنه مرهفة الاستماع إلى الموسيقى و إدراكتها " (٤١) .

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

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

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

ولأجل أن يحقق الممثل حالة جذب المفترض نحو ما يقدمه من أداء على خشبة المسرح مرهون بتحقيق معادلة فيزيائية، إذ يقول مايرهولد : " ما نحن سوى آلات (بمعنى) أن كل حلقة سيكولوجية مرهونة قطعاً بعمليات فيزيائية وبدنية معينة، فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتماً الاستثناء المطلوبة التي ستنتقل بدورها للمنترين جاذبة إياهم إلى ادعاء الممثل " (٤٥) .

الجسد والتقوية عند مايرهولد

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وبيما أن الناحيتين الداخلية والخارجية مرتبطة دائماً في الإنسان، ولا يمكن فصلها ، وإن الأوصاف تتحدد على خشبة المسرح بالتعبير الخارجي ، لذا دعت الحاجة التأكيد على الناحية الخارجية ، وليس لهم أعضاء جسد الممثل بصورة صحيحة ومعبرة دعت الحاجة غالى التنظيم، فمن خلال أتباع الأسس العلمية نجعل من الممثل مبدعاً واعياً يقتربن لإبداع الممثل بمدى القدرة على التطبيق.

فيتواجد في الممثل إذ المنظم والممثل (أي الفنان ومادته) وتصبح المعادلة (الممثل - المنظم (الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطة) + المنظم = جسد الممثل المنفذ لأوامر المنظم).

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

اللغة - الحركة - الجسد

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

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

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

النتائج ومناقشتها

- أزاح كل من فيسفولد مايرهولد وانتونين ارتو خطاب اللغة الحواري كما حيّدا دور الكلمة المنطقية عبر الارتكاز على الخطاب المرئي الذي يبيّنه جسد الممثل من خلال إيماءاته وإشاراته وسكناته ، فتطابق الإطار العام للمنجز ، إلا انه اختلف في طريقة التطبيق ، فجاعت تلك اللغة منبقة عن التداعي الحر في مسرح القسوة في حين تولت تقنية البيوميكانيك الأدائية دور لغة التعبير عند مايرهولد .
- تعد حضارة الشرق ومسرحها الساحر من المرجعيات الأساسية لكل من مسرح مايرهولد ومسرح ارتو ، حيث استقى الأول أهم المبادئ والأسس الأدائية من المسرح الياباني والصيني ، وأفاد الثاني من مسرح اندونيسيا وجزر بالي في صياغة تطبيقات مسرح القسوة ، فجاعت العروض مفعمة بالأجواء الطقسية والأداء المرمز لجسد الممثل فضلاً عن التوظيف الجوهرى للأقنعة في كلا المسرحيتين .

٣. اعتبر كلا المسرحين الممثل عنصراً مهماً ومهماً عليه في الوقت ذاته ، لأن نجاح العرض يتوقف على فاعليته كما جاء في تظيرات مايرهولد وارتوا ، ومهماً عليه ، بوصفه مجرد أداة بيد المخرج وألة حية تتفذ كل ما يطلب منها من دون أي مبادرة أو ارتجال .
٤. رغم الارتكاز على جسد الممثل في كلا المسرحين ، إلا أن الجسد عند مايرهولد خضع لنظام تقني وضبط لكل حركة من خلال تقنية الأداء البابويميكانيكي الذي تحكمه الضريات الموسيقية والوقت المحدد ، وفي
٥. المقابل فإن جسد الممثل في مسرح القسوة انفلت من ذلك الضبط بسبب اعتماده على التعبير المفصح عن اللاشعور عبر التداعي الحر بدلاً من البابويميكانيك والأكروبات
٦. جاءت منطلقات التعبير الجسدي متعاكسة بين المسرحين فقد تطلب الأداء في البابويميكانيك الانطلاق من الخارج نحو داخل الفرد لأنه أعلى من شأن الجانب الشكلي الجمالي الظاهر للعيان ، في حين تطلب الأداء في مسرح القسوة إبراز الغرائز والمكتوبات المكتونة في لاشعور الممثل ، مما حدا به أن يغور في أعماق دواخله ثم ينطلق باتجاه الخارجي المرئي العياني
٧. اعتمد كلا المخرجين على إمكانات أداء الممثل الجسدية في أسلية عروض ضربت مجمل البنى الرئيسية للمسرح التقليدي ، فارتکز على إشارات الجسد وإيماعته وعلاماته الغزيرية والمكتفة في آن واحد ، تلك التي تعبر عن جوهر الظواهر ومفاهيم مطلقة من دون الرجوع إلى واقعية التجسيد وتفاصيله الواضحة .
٨. اتفق المخرجان في صياغة عروض طقسية مفعمة بالألوان ومحملة بالرموز والأحلام اعتماداً على جسد الممثل ليعبر من خلاله عن مضمون مراوغ وغامض مفتوح في تأوياته ولا منتهی في دلالاته ، فاستخدما أقل القليل من الكلمات للإيحاء بالخطوط العريضة فقط للفكرة المطروحة .
٩. استخدم كلا المخرجين جسد الممثل وبشكل رئيس في تحقيق الغاية المرجوة من العمل ، إلا أن غايتها جاءت مختلفة ، فقد ابتنى مايرهولد من ذلك التوظيف تحقيق جمالية شكلانية قوامها الدقة والانضباط والمهارة التقنية في التكتيك ، في حين أراد ارتوا تحقيق غاية علاجية تقوم بإفراج الغرائز والمكتوبات الضارة في مكتونات الممثل والمترافق على السواء ، والوصول بهما إلى النشوة والراحة والخلاص .

الهوامش

- ١- سلبيا ، جميل : المعجم الفلسفى ، بيروت ، دار الكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٢٨ .
- ٢- سالم ، فائز طه : آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، بغداد - كلية الفنون لجامعة (قسم الفنون المسرحية) ، ٢٠٠٥ ، ص ٥ .
- ٣- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وظف .
- ٤- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازى ، مختار الصحاح ، طه (القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩١٦) ، ص ٧٢٨ .
- ٥- فؤاد ، أفرام المستани : منجد الطلاق ، بيروت: الطبعة الكاثوليكية، ط٥، ١٩٦٣، ص ٩٢٧ .
- ٦- كامل ، نادية : انتونين ارتو والمسرح الحديث ، مجلة المسرح - العدد (٥٢) ، المؤسسة المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٨ ، ص ١٠ .
- ٧- المصدر نفسه ، ص ٢٩ .
- ٨- ارتو ، انتونين : المسرح وقريرته ، تر : سامية احمد اسعد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .

- ٩- ١. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٤٧ - ٥٢ .
- ١٠- المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
- ١١- ١. بارت ، رولان : مسرح الطليعة الفرنسي ، تر : حسن بن سليمان / مجلة دراسات مسرحية ، العدد (١١) ، تونس ، ٢٠٠٢ ، ص ١٨ .
- ١٢- ١. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .
- ١٣- ١. كامل ، نادية : مصدر سابق ، ص ٣١ .
- ١٤- المصدر نفسه ، ص ٧١ .
- ١٥- ١. كامل ، نادية : مصدر سابق ، ص ٣ .
- ١٦- ١. ينظر ، العوفي ، بو جمعة : دراسة ظواهر من الجمالية المسرحية ، مجلة عمان ، العدد (١٠٩) ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ٢٠٠٤ ، ص ٧٩ .
- ١٧- ١. أيسلن ، مارتن : حدود اللغة في مسرح القسوة ، تر : سعيد احمد حسن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الرابع ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٤٧ .
- ١٨- ١. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، ص ٨٧ .
- ١٩- المصدر نفسه ، ص ٧١ .
- ٢٠- ١. جميل ، جلال : ارتو وفن الممثل ، مجلة نون ، العدد (٢-١) ، اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى ، نيسان - ابريل ١٩٩٥ ، ص ٦٧ .
- ٢١- ١. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، ص ٧٦ .
- ٢٢- ينظر ، المصدر نفسه ، ص ١٠٥ - ١٢٠ .
- ٢٣- ١. أيسلن ، مارتن : مصدر سابق ، ص ١٤٩ .
- ٢٤- جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٠ .
- ٢٥- ١. توماش ، بيتشر : احدث نظريات الدراما الأدبية ، انطولوجيا المسرحية ، تر : كمال الدين عيد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠٠٩ ، ص ٥٧ .
- ٢٦- ١. جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٠ .
- ٢٧- ١. ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٦٦ .
- ٢٨- ١. المصدر نفسه ، ص ٨٠ .
- ٢٩- جميل ، جلال : مصدر سابق ، ص ٦٣ .
- ٣٠- ١. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرينه : مصدر سابق ، ص ٩٥-٨٣ .
- ٣١- ١. بلزيابتون ، كاترين : مسرح مايرهولد وبريخت ، تر : فايز قزق ، وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص ٩٩ .
- ٣٢- سعد ، صالح : الآنا - الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ١٧٢ .
- ٣٣- المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .
- ٣٤- بلزيابتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ١٣٠ .

- ٤- ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩ ، ص ١١٥ .
- ٣٥- بليزابتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٣٠ .
- ٣٦- ١. جيمس روز ، ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى الان ، تر : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣١ .
- ٣٧- ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣٠ .
- ٣٨- ١. ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣١ .
- ٣٩- ١. سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص ١٧١ .
- ٤٠- ١. ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، المصدر السابق ، ص ٣٣ .
- ٤١- ١. المصدر نفسه ، ص ١٨٤ .
- ٤٢- ١. ارش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٣٩ .
- ٤٣- ١. سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص ١٧٤ .
- ٤٤- ١. اصلاح : اوبيت : فن المسرح ، ج ٢ ، تر : سامية احمد اسعد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٩٥ .
- ٤٥- ١. سعد ، صالح : مصدر سابق ، ص ١٧٤ .
- ٤٦- ١. ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .
- ٤٧- ١. بليزابتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٧ .
- ٤٨- ١. دبور ، ادوين : فن التمثيل - الأفاق والأعمق ، ج ٢ ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
- ٤٩- ١. ينظر ، بليزابتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٩٨ .
- ٥٠- ١. ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩ ، ص ١٠١ .
- ٥١- ١. بليزابتون ، كاترين : المصدر السابق ، ص ٩٦ .
- ٥٢- ١. المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .
- ٥٣- ١. ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ١٢٠ .
- ٥٤- ١. ماير هولد ، فيسفولود : المصدر السابق ، ص ٣٦ .
- ٥٥- ١. ينظر ، ارتو ، انتونان : المسرح وقرنه : مصدر سابق ، ص ٣١ .
- ٥٦- ١. جيمس روز ، ايفانز : مصدر سابق ، ص ٣١ .
- ٥٧- ١. بليزابتون ، كاترين : مصدر سابق ، ص ٤١ .
- ٥٨- ١. المصدر نفسه ، ص ١٠٢ - ١٠٣ .
- ٥٩- ١. ينظر ، ماير هولد ، فيسفولود : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، مصدر سابق ، ص ٧٦ - ٧٨ .
- ٦٠- ١. ارش ، سعد : مصدر سابق ، ص ٢٣٤ .