الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيـ
من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فـ
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعـ
بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبا
على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها
معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسا
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراج
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيق
مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلا
تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديم
للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكـ
المعمول بها فى الأكاديمية .

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

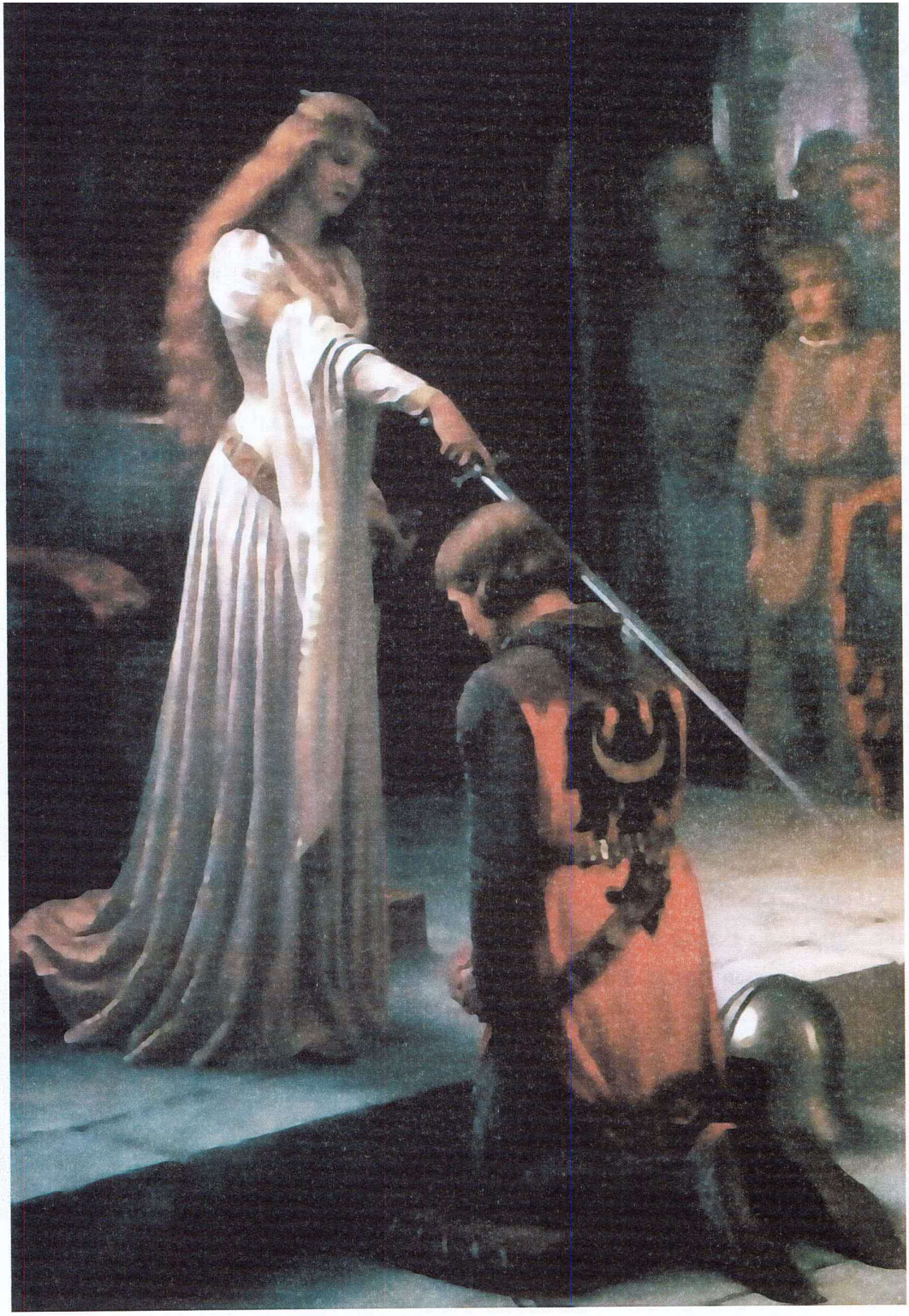
داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير



لوحة وسام الفارس للفنان البريطاني آدموند بلير ليتون

المسرح

أثر عناصر التشكيل الفنى على سينوغرافيا العرض المسرحى	10
جسد الممثل بين الفعل والحركة فى الزمان والمكان	20
المسرح فى رؤية مستقبلية.. مقترح لمشروع نظرية المسرح الرقمى	30

جسد الممثل بين الفعل والحركة في المكان والزمان

يعتمد الإنسان فى التعبيروالتواصل على مجموعة من الأنماط السلوكية غيراللفظية Non-Verbal-Behavior، وقد تأتى هذه الأنماط غيراللغوية مصاحبة للتعبيراللغوى المنطوق كتدعيم له، أولتوضيحه، أوتأكيده، كما يمكن أن تأتى مستقلة بذاتها لتحل محل اللغة المنطوقة، ومن الأنماط غيراللفظية التى يستخدمها الإنسان فى التواصل والتعبيرالجسمانى Body expression، وهوما يُطلق عليه فى علم اللغة Body Language، وفيه تقوم الإشارات والحركات والإيماءات بالتعبير- لاشعوريًا- عن المشاعروالانفعالات، ومن ثم، فإن لغة الجسد هى التى تحدد العلاقات المتبادلة بين البشر.

مدحت الكاشف | مصر

ليس ذلك فقط، بل أنها تُعد ظاهرة تكشف عن قوة التواصل بينهم وبين بعض من ناحية، وبينهم وبين باقى الكائنات الحية فى الكون من ناحية أخرى، وهى لغة تعتمد على مخزون من الخبرات والتصورات والذكريات والتجارب التى يتلقاها الإنسان عن طريق حواسه، واستجابته لكل المثيرات التى تتحدد عن طريق إدراكه ووعيه، ذلك الوعى الذى يمكن أن يتجاوز الحواس نفسها، ليتحول إلى نوع من المظاهر الثقافية والاجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، وبذلك يتحول الجسد الإنساني إلى أداة معرفية ذات بُعد ثقافى واجتماعي وربما تاريخى، كما أن هناك ثمة صلة وثيقة بين لغة الجسد وبين أفعال الحركة التى لابد وأن تحدث فى مكان معين، وخلال زمن محدد.

وفى فن الأداء التمثيلى -على اختلاف وسائطه بين المسرح والسينما والتليفزيون- نجد حضوراً متميزاً لقدرة الجسد على تقديم كل معقد من المعانى والرموز بوصفه الرمز المادى الرئيس، الذى يقدم دلالاته ومعانيه من خلال مظهره الخارجى، وأفعاله، وقدراته التلقائية أو الغريزية الفائقة فى التعبير عن المكان والزمان، وذلك من خلال تفاعله مع لغات العمل الفنى سواء كان مسرحية أو فيلمًا أو دراما تلفزيونية، وهو ما أكده "ميشيل فوكو" Michel Foucault بقوله: إن "الجسد هو السطح الذى تنقش عليه الأحداث نفسها ،(وهو) الذى تقتفى آثاره اللغة ،وتقوضه الأفكار"(١)، وفضلاً عن ذلك، فإن الجسد

الإنسانى فى الحياة وفى الأداء التمثيلى يتم التعامل معه باعتباره متحركًا فى مجال زمانى ومكانى ما .

وعندما تعرض "أرسطو"(Aristotle ٣٢٢ -٢٨٤ ق م) للمحاكاة فى الفن الدرامى كان يُقصد بها الإنسان فى حالة فعل Action، ذلك الفعل الذى يتطلب منه أن يتمتع بخصائص جسمانية وانفعالية معينة، ولذا فقد أكد أن هذه المحاكاة تتم فى الدراما بنوعيها (التراجيديا والكوميديا) عن طريق عرض الشخصيات أثناء تلبسها للفعل، بل أنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكد أن هذه المحاكاة ليست فقط للفعل الإنسانى، ولكنها أيضا لكل العواطف البشرية التى يُعتبر الفعل شكلاً لها، فهى تتشكل وتنحت فى جسد الممثل من خلال أفعاله وسلوكياته وتصرفاته، والتى تكون إيماءاته وإشاراته وحركاته بل وأوضاعه، وكل ما من شأنه يكون مفردات لغته الجسدية، التى يتمكن من خلالها أن يصل إلى تحقيق هدفٍ ما ، وعليه، فإن هذا الفعل يمثل "تلك العلاقة التى تربط فاعلاً (وهو الممثل) بشيء ما (وهو المعنى الذى يريد إيصاله للمتلقى)، إنها حقيقة غائية محكومة بهدف يتماشى واحتياجات الفعل"(٢) ، مما يمكن معه القول أن الممثل بجسده يضطلع بمهمة تحقيق ذلك الهدف الذى يتكون من مجموعة من الدلالات المحددة والمقصود إيصالها إلى المتلقى من خلال سياق درامى معين، حيث تتحول مجموعة أفعال هذا الممثل إلى رموز Symbols تعتمل فى شعور ولا شعور المتلقى، الذى يحولها بدوره إلى معانٍ مقروءة، ومن ثم، يصبح هذا الفعل الذى أتى به الممثل هو غاية فى حد ذاته، حيث أعد خصيصًا لكى يصل لهذا المتلقى من خلال سلسلة متكاملة ولانهائية من الدلالات المتدفقة، وعليه يصبح فعل الجسد وعلاقاته الجدلية مع المكان والزمان فى حالة من الديمومة والصيرورة لا تتوقف إلا بتوقف الجسد عن الفعل، وهو الأمر الذى يجعل "إلمر رايس"(Rice Elmar ١٩٦٧-١٨٩٢م) يعتبر جسد الممثل هو "المسؤول الأول عن توصيل ما يدور فى ذهن الكاتب المسرحى من معانٍ إلى النظارة" (٣).

إشكالية مصطلح الفعل فى الدراسات اللغوية العربية:

لما كانت معظم دراستنا حول هذا الموضوع مستمدة من التجارب والدراسات والمؤلفات الغربية التى تتعرض للفعل وفق مفهوم لغوى لتحديد معنى الفعل، فنجد أنه لزامًا علينا أن نعرج بمزيد من التفصيل والإضافة إلى مفهوم الفعل فى الدراسات اللغوية العربية كنوع من إلقاء الضوء على هذا المفهوم الذى ربما يسهم فى وضع أسس علمية تنسيقية لممارسات الممثل العربى، حيث نجد أن علماء اللغة العربية قد أجمعوا على أن الفعل يدل على عناصر أساسية ثلاثة وهى (الحدث- الزمن- المكان)، إلا أنهم اختلفوا اختلافًا بينًا بشأن زمن الفعل، وهو ما يتضح لنا من خلال بعض تعريفات (الفعل) فى الدراسات اللغوية العربية، ومنها ما أتى به العالم النحوى "سيبويه"(٧٩٦- ٧٦٠ م) الذى قال: "...وأما الفعل فأمثلة أخذت لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون، ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع" (٤)، إن هذا التعريف يمنح (الفعل) الدلالات الآتية:

أولاً: إن الفعل مأخوذ من المصدر (وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء)، ويقصد بالأحداث: الأفعال الدالة على ذلك، مثل الضرب والقتل.....وما إلى ذلك.

ثانيًا: دلالة الفعل على الحدث (حيث يشترك الفعل مع مصدره فى مادة واحدة).

ثالثًا: دلالة الفعل على الزمن (وهو ما يهمنا فى هذه الدراسة)، حيث ينقسم الفعل من حيث الزمن إلى (ماضى) و(مضارع) و(أمر) فنقول: قتل، يقتل، أقتل، وضرب، يضرب، واضرب . وهكذا.

ويأتى تعريف العالم النحوى "الزجاجى" -أبو القاسم عبد الرحمن ابن إسحاق(؟- ٩٥٠م) ليؤكد على ذلك عندما قال: "والفعل ما دل على حدث وزمان ماضى أو مستقبل، نحو قام يقوم، قعد يقعد، وما أشبه ذلك"(٥)، كما نجد أن القدماء من علماء اللغة قد نظروا إلى الزمن من خلال ارتباطه بالصيغة، وهو ما يتجلى فيما أورده "السيوطى" -جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن(١٥٠٥-١٤٤٥م) من قول أبى حيان التوحيدى(١٠٢٣-٩٢٣ م) فى معرض حديثه عن الفعل، حيث قال: "إنه يدل على الحدث بلفظه، وعلى الزمن بصيغته، أى كونه على شكل مخصوص، لذلك تختلف الدلالة على الحدث باختلافها (أى باختلاف الصيغ المعبرة عنه) "(٦)، ويكشف لنا ذلك أن ارتباط الزمن بالصيغة أو الشكل أو الهيئة لدى علماء اللغة القدامى كان قائماً على أساس فلسفى أكثر من كونه أساس لغوى، وهو ما يتجلى من خلال تعرضهم لحركة الفلك التى رأوا أنها مكونة من دورات ومنازل من الدورات المتعاقبة

فى الزمن المستمر، وقد ظهر ذلك المفهوم على سبيل المثال عند عالم اللغة "ابن يعيش"(١٢٤٥-١١٥٩ م) حينما قال: "لما كانت الأفعال مساوقة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال، توجد عنده وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان، ولما كان الزمان ثلاثة: ماضيًا وحاضراً و مستقبلاً، وذلك من قبل الأزمنة حركات الفلك، فمنها حركات مضت، ومنها حركة لم تأت، ومنها حركة تفصل بين الماضية والأنية، وكانت الأفعال كذلك ماضى ومستقبل وحاضر" (٧)،الأمر الذى يمكن معه القول أن علماء اللغة العرب قد اتفقوا على أن الفعل يدل على حدث، وهذا الحدث يقترن بزمان، ومن ثم، فى مكان، وأن دلالة الفعل على الحدث تأتى من اشتراكه مع مصدره فى مادة واحدة، لأن المصدر اسم الحدث، إلا أن الملاحظ بشكلٍ عام أن هؤلاء الرواد من اللغويين العرب قد توقفوا عند تحديدهم لمفهوم الفعل عند الحدود اللغوية، ولم ينغمسوا فى البعد الفلسفى على النحو الذى استغرق فيه فلاسفة الغرب القدامى والمحدثين، وهو ما يدفعنا إلى التعرض لبعضهم بُغية إكمال الصورة التى تكشف عن مفهوم الفعل، لغوياً وفلسفياً، فبشكلٍ عام نجد أن فلاسفة الغرب قد قسموا زمن الفعل من وجهة النظر الفلسفية إلى أنواعٍ أربعة، وهى:

١- الزمن التصورى أو التخيلى : Imaginary Time وهو لا يوجد إلا فى عقل شخص يفكر، وهو زمن "يُقاس باستخدام الأرقام التخيلية " (٨).

٢- الزمن الإدراكى الحسى: ويتعلق بوعى الإنسان/ الفرد، وينعدم من الوجود بمجرد أن يفقد هذا الفرد وعيه .

٣- الزمن الفيزيائى: وهو زمن العالم والفلك، وهو عكس الزمن التصورى من ناحية، والزمن الإدراكى الحسى من ناحية أخرى، ويمكن ترتيبه افتراضيًا فى تسلسل خطى واحد، والموضوع على هذا التسلسل هو الذى يحدد الزمان.

٤- الزمن المطلق: وهو الذى يرتبط مع المكان المطلق أيضًا عند نقطة واحدة وهى الأحداث.

وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم المكان ينقسم هو الآخر نفس التقسيم إلى :

١- المكان التصورى: وهو لا وجود له إلا فى عقل الإنسان الذى يخلقه بالتفكير فيه، يجعله مسطحًا، أو ثلاثى الأبعاد، أو متعدد الأبعاد، وينعدم من الوجود عندما يتوقف مبتكره عن التفكير فيه .

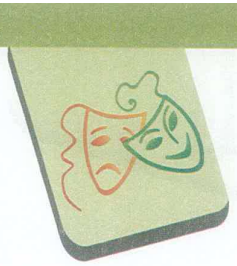
٢- المكان الإدراكى الحسى: وهو مكان واعٍ يمارس أو يسجل إحساسات، فنحن نشعر بشيء ما، وتفترض حاسة اللمس أن له شكلاً وحجمًا معينين ونرى مجموعة من الأشياء، ويفترض بصرنا أن هذه الأشياء تجمعها علاقات ،ويمكننا أن ندرب افتراضات حواسنا بتخيل أن كل الأشياء مرتبة فى تجمع ثلاثى الأبعاد نسميه (المكان).

وعليه ينعدم المكان الإدراكى الحسى عندما تكف الحواس عن الإدراك ، " والبعد المكانى Spatial Dimension أى بُعد من الأبعاد الثلاثة للمكان/الزمان التى هى شبه مكانية بمعنى أى بُعد سوى بُعد الزمان" (٩)،والبعد هو: "امتداد قائم بجسم...أو بنفسه وهو جوهر مجرد، ويسمى بالبعد المفطور، والفراغ، والخلاء، والأبعاد الثلاثة هى الطول والعرض والعمق، وتسمى الجهات الثلاث ...فما كان ذا بُعد واحد فهو خط وما كان ذا بُعدين مسطح، وما كان ذا ثلاثة أبعاد فهو مجسم"(١٠) .

٣- المكان الفيزيائى : وهو الحيز الذى توضع فيه الأشياء والأجسام .

٤- المكان المطلق: وهو كما أسلفنا القول مثل الزمان المطلق، وهو نوع من المكان تستند إليه المواضيع والحركات، أو يكون مليئًا بالأثير، كما رأى عالم الفيزياء "إسحاق نيوتن" (Isaac Newton ١٧٢٧ - ١٦٤٣ م) والذى قال "إنه يظل دائمًا متمثلاً وغير قابل للحركة، وأنه بُعد أو مقاس قابل للحركة من المكان الذى تحدده حواسنا"(١١).

وكان المكان وفق مفهوم الفيلسوف الإغريقى "أرسطو" هو سطح باطن من الجسم المماس للسطح الظاهر من الجسم، وفى رأى مواطنه "أفلاطون" (Plato ٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م)،أنه ينسب للفضاء، والبعد المجرد ولا يوجد إلا مع الحركة"(١٢)،وقد دفع بفكرة ومفهوم التمييز بين ما يُدركه العقل عن طريق الحواس(وهو ما يتعلق بالمكان) وبين ما يفهمه من نفسه



بالتفكير، حيث إن " أمثال العدد والكمية والتماثل والتباين والتشابه والاختلاف " لاتصل عقولنا عن طريق الحواس لكنها تكمن فى عقولنا"(١٣)، وذلك على اعتبار أننا نمتلك أشكالاً Forms وأفكاراً مستقلة عن مواضيع العالم الخارجى، وكذلك يرى الفيلسوف اليونانى "بروتاجوراس"(Protagoras ٤٨٥ - ٤١٠ ق.م) إن" ما يبدو لى هو كذلك بالنسبة لى، وما يبدو لك هو كذلك بالنسبة لك "(١٤)،ويرجع بذلك إلى قياس الإنسان كمقياس لكل شيء ،فالمكان والزمان عند نيقولاس (Nichalass ١٤٦٤ - ١٤٠١ م) هما "ناتجان عقليان، وبأقل درجة للعمل الذى خلفهما، وعند "ديكارت" (Descartes ١٦٥٠ - ١٥٩٦ م) نجد أن المكان" يُظهر طبيعة الحركة"(١٥)، وكما أن الحواس البصرية اللمسية هى التى ترصد المكان والزمان بالتتابع، وكذلك المسافات والأجزاء المحدثة للزمان،،وعند "الفيلسوف" كانت" (Kant ١٨٠٤ - ١٧٣٤م) نرى أن المكان مع الزمان غير متناهيين، ومن ثم، فإن إدراكهما يكون بالاعتماد على الفعل، وذلك عن طريق:

١- اختيار تحويلهما إلى مدركات حسية ذات معنى .

٢- التمثلات Presentations التى يُدركها العقل .

وهن ثم يقر "كانت" أنه من المستحيل أن نتصور أن العالم له بداية فى الزمان، وهو أيضًا غير محدد الزمان"(١٦)، وعليه فالمكان فى نظره ليس له وجود حقيقى بذاته، ولكن عقولنا هى التى تتقدم به على أساس أنه هيكل لترتيب الأشياء.

أما بالنسبة للزمن فيرى "أرسطو" أن الزمان متصل بهيئة أو بجسم قادر على الحركة، ويرى الفيلسوف "ليبنز" (Leibniz ١٧١٦ - ١٦٤٦ م) أن الزمان والمكان لا يوجدان بذاتهما، ولكن بنسبتهما للأشياء التى تتواجد معًا، وقد عارضه فى ذلك "إسحاق نيوتن" الذى رأى" أن المكان والزمان ليسا مجرد تابعين للوعى، بل هما موجودان بذاتهما وأتى بالفرضية العلمية التى تقر بأن القياسات المطلقة للمكان والزمان ممكنة على الأقل من حيث المبدأ"(١٧). ومن خلال تلك الآراء الفلسفية حول الزمان والمكان يمكننا القول أنها جميعًا قد افترضت أن كل الأشياء والأحداث، بل والكون نفسه يمكن ترتيبهم فى المكان والزمان، وفق المفهوم الفلسفى.

الزمن فى الفنون:

أما الفن فإنه يطرح إشكاليات عديدة تتعلق بمفهوم الزمن فى الفنون، حيث تتفق جميع الفنون بأنها تتعامل مع زمن افتراضي وغير واقعى، هو إذن زمن ينفى زمن الواقع، وقد يكون فى حالة الأداء التمثيلى-كفن من الفنون- الزمن هو زمن الفعل، أو بمعنى آخر، الزمن الدرامى المتخيل، يشكله الفنان وفقًا لاحتياجاته الفنية، ويمسح عليه مسميات تتفق والضرورة الفنية التى يتمحور حولها، فمثلاً نقول "الزمن النفسى" عندما نتعرض لقياس ماذا تساوى اللحظة من الزمن الذى تعيشه الشخصية، وهكذا، وبناءً عليه فإن الزمن يُعتبر فكرة أساسية فى تقنيات الفن، وفكرة فلسفية فى معالجته، وكذلك المكان الذى يتحرك فيه الممثل بجسده هو الآخر مكان متخيل أو افتراضي، يتشكل حسب احتياجات العملية الفنية أو الإبداعية، وهذان التشكلان اللذان يتشكل بهما كل من الزمان والمكان المتخيلين تحددهما الممثل الحى وسط الصورة الفنية .

ومن هنا يواجه مصطلح الحركة Motion عدة إشكاليات تتعلق بمفهومه، وتتجلى هذه الإشكاليات فى غموضه وعدم تحديد المصطلحات المختلفة الدالة على الحركة، والتعبيرات المتباينة بين اللغات المختلفة أو حتى فى اللغة الواحدة، فنجد مثلاً عدداً من التعبيرات الإنجليزية مثل: Movement – Motion- Action – Motor وغيرها، وكلها تترجم إلى لغتنا العربية تحت لفظة واحدة وهى الحركة، دون مراعاة للحدود الفاصلة بين كل لفظ منها وآخر، إلا أننا نميل للتعبير فى حالة عمل الممثل إلى استخدام مصطلحى Motion الذى يستخدم بصفة عامة للدلالة على جميع أنواع الحركات، و Movement الذى يستخدم حين يكون هناك انتقال من مكان إلى آخر، ولذا فهو يصلح للتعبير عن الحركات الانتقالية.

ومن جانبها حددت معاجم اللغة العربية معنى كلمة (حركة) ودلالاتها بأنها (ضد السكون) كما يذكر المؤرخ "ابن منظور"(١٢٣٢- ١٣١١م)-أبو الفضل جمال الدين- فى كتابه "لسان العرب" (مادة: ح- ر- ك) .

ونستخلص من هذا أن لفظة الحركة واسعة ومتعددة ومتشعبة الدلالات والمعانى، خاصة وأنها لا ترتبط بالإنسان فقط مثل الكلام، بل أننا نجد لها وجوداً يرتبط وكل الكائنات التى تمارس حياتها اليومية عن طريق التحرك، وربما الجمادات وكافة الموجودات والأشياء التى يمكن تحريكها بوسيلة أو بأخرى، فالحركة إذن تُعد أصلاً أنطولوجيًا Anthology فى العالم، أما بالنسبة لحركة الإنسان، وهى التى نعنى بها فى

مقامنا هذا، ونجد أن معظم الدارسين يذكرون إن الإنسان يتميز بنوعين أساسيين من الحركة وهما:

الأول: الحركة الخارجية: وهى التى تظهر بوضوح من خلال الأنشطة الحياتية اليومية، والتى تصدر عن الإنسان بشكل روتينى يومى، وبانتظام، مثل المشى والجرى، والنوم والاستيقاظ والأكل .....إلخ .

الثانى: الحركة الداخلية: وهى غير المرئية، والتى تقوم بها الأعضاء الداخلية للجسد، وغالبًا ما تعمل بشكل غير إرادى، وبانتظام أيضًا، وهى حركة وظيفية بيولوجية مثل نبضات القلب، وحركات الأمعاء، والرئتين والدم والحبلين الصوتيين أثناء الكلام ...إلخ.

وهناك ألفاظ مختلفة تعبر عن إيقاع الحركة من حيث الزمن الذى تستغرقه، والمكان الذى تحدث فيه، وقوة (الفعل) الذى تتبعه تلك الحركة، ومصدرها وطبيعتها، ليس ذلك فقط، بل أن هناك البيئة Environment التى تتم فيها الحركة(سطح الأرض- الهواء- الماء-الفضاء المتخيل...إلخ)،ومن ثم تتعدد "الأفعال" التى تدل على الحركة باختلاف الوسط المكانى الذى تتم فيه، إذن الحركة هى عبارة عن شكل نتعرف من خلاله على الفعل ومعناه، وهى التعبير الحقيقى عن المشاعر والأحاسيس، أو بمعنى أشمل عن الحياة بأسرها .

ومع النمو المضطرد لتطور الإنسان عبر العصور تعددت الأنماط الحركية، لاسيما التى ساهم فى صنعها الإنسان بنفسه من الحركات التقنية ذات الدلالة المقصودة، كما هو الحال فى الفنون الأدائية Performance Arts أو فلنقل التى تعتمد على أجساد مؤدية Performing Bodies فى الزمان والمكان كفن الرقص على سبيل المثال.

وسائل إدراك حركة المؤدى فى الزمان والمكان

إننا غالبًا ما نُدرك حركة المؤدى من خلال تمييزنا البصرى لها، كما أننا نتمكن من إدراكها أيضًا بتمييزنا السمعى، وذلك عندما نسمع صوتًا ينتج عن هذه الحركة كسماع وقع الأقدام (آتية-ذاهبة-جارية وهكذا....إلخ)،فالصوت المصاحب للحركات غالبًا ما يدل عليها ويجعلنا نتخيل شكلها. ولمزيد من فهم معنى هذه الحركات التى يقوم بها المؤدى لابد أن نتعرض إلى المفاهيم التى ترتبط بها، وكذلك الألفاظ التى تستخدم فى هذا المجال، حيث نجد أول هذه المفاهيم وله دور قوى فى تحديد معناها هو: الفراغ Space الذى تتم فيه، وهو إما: فراغ عام يحتوى كل المساحة التى يتحرك فيها جسم المؤدى من أجل القيام بفعل حركى مثل المشى والجرى وما إلى ذلك من الحركات التى تُعرف بالحركات الانتقالية Locomotors Movement وهى التى يأخذ فيها عنصر المسافة مركزاً متصدراً، وعليه فالحركة فى الفراغ العام هى حركة بسيطة. وهناك نوع آخر من الفراغ الذى يستطيع جسم المؤدى فيه القيام ببعض الحركات مثل الالتواء والانحناء وغيرها من الحركات التى لا تتطلب انتقالاً من نقطة إلى أخرى داخل الفراغ العام، وفى كلا الفراغين فإن اتجاه Direction الحركة هو الذى يحدد معناها، وذلك عن طريق مجموعة الأوضاع الجسدية المتتابعة، والتى يتخذها جسم المؤدى خلال عملية الأداء والتعبير على منصة المسرح أو أمام الكاميرا.

كما يمكننا أن نحدد خط الحركة من نقطة إلى أخرى فى الفراغ الممنوح لها من خلال مسار Pathway كل حركة من هذه الحركات والتى يمكن تمييزها إذا كانت حركة مستقيمة أو منحنية، ويعنى هذا أن مسار الحركة يُعد مكملاً لاتجاهها، وبالتالى يؤكد على معناها المقصود خلال سياق درامى أو فنى محدد، فالبيئة التى يتحرك فيها جسم المؤدى هى التى تحدد طبيعة الحركة، وبالتالى معناها، حيث غالبا ما يتم فى حالة الإبداع الفنى بناء متخيل لبيئة متخيلة تحددها الحركة أثناء الأداء.

وكما ترتبط الحركة فى الفراغ بالمكان والبيئة، فإنها كذلك ترتبط بالزمن الذى تستغرقه هذه الحركة، حيث تتنوع سرعة الأداء الحركى من خلال الزمن الذى تستغرقه الحركة، وبالتالى فمن خلال ملمحى السرعة والبطء مثلاً يمكننا تمييز الفرق بين المشى والجرى، فالمشى بداهة يستغرق زمنًا أطول من زمن الجرى، فى الوقت الذى يقطع فيه الجرى مسافة أكبر، وفضلاً عن ذلك نجد أن معظم حالات الأداء تعتمد على زمن متخيل، كأن يختزل مؤدى التمثيل الصامت Mime حركة قوامها ألف ميل دون أن يشغل حيزاً زمنيًا أو مكانيًا كذلك الذى فى الواقع، ومن هنا يمكن القول أن طبيعة الجسم المتحرك تؤثر على نوعها، ونوعها يؤثر بدوره على الإيحاء بالزمان والمكان، ويتضح ذلك من خلال الطاقة Energy التى يبذلها المؤدى لإنجاز حركة ما، وفى بعض الحالات قد ترتبط الحركة بجزء من جسم المؤدى يكون مسؤولاً عن القيام بها وحده دون

مساعدة من باقى الأجزاء، مثل استخدام العين للإيماء أو الرقبة للالتفات، أو ما إلى ذلك من الحركات الصغيرة التى يركز عليها الفن السينمائى بشكلٍ كبير.

وفى إطار محاولتنا التماس تصنيف محدد يستوعب أفعال حركة المؤدى فى الزمان والمكان، يقفز أمامنا سؤالين مهمين وهما:

أولاً : كيف يمكن لفعل المؤدى الدخول فى الحيز الزمانى والمكانى للحركة ؟.

ثانيًا : ما هو الاعتبار المناسب لتصنيف أفعال الحركة فى الزمان والمكان ؟ .

وللإجابة على التساؤل الأول نجد لزامًا علينا أن نميز بين نوعين من الحركة وهما :

١- الحركة كظاهرة عامة فى الكون: حيث كل شيء يتحرك، وأن هناك ديمومة وصيرورة لا تتوقف لحركة الكائنات والموجودات فى الكون.

٢- الحركة الحسية :وهى التى يمكن إدراكها (مكانًا وزمانًا) بوسائل الإدراك الحسى من سمع وبصر، كما أسلفنا القول، وعند تركيزنا مع هذه الحركات الحسية ومع إدراكنا لها، نجد أنها تحمل سمات دلالية ذات حضور قوى ومؤثر، على اعتبار أنه من خلال تحديد السمات الدلالية للحركة، خاصة حركة المؤدى يمكننا أن نحكم على طبيعة الفعل المصاحب لها، والذى يحدد معناها.

أما الإجابة على تساؤلنا الثانى والخاص بماهية الاعتبار المناسب لتصنيف أفعال هذه الحركة فى الزمان والمكان، نجد أن حركة أى مؤدى فى أى وسيط فنى تمثل لغة فى حد ذاتها، يُقصد بها إيصال مجموعة من الدلالات والمعانى، وفى هذا يجد المؤدى نفسه مضطراً إلى الوعى ببعدى الحركة (الشفرى والتطورى)، والشفرى عندما تعبر الحركة عن معانى متعارف عليها داخل المجتمع الواحد، أما البعد التطورى هو الذى يتوخى فيه المؤدى الجانب الغريزى أو التاريخى أو الثقافى أو الأنثروبولوجي أو الأنطولوجى للحركة التى يؤديها، الأمر الذى يؤثر فى تحديد المعنى للمتلقى دون مراوغة أو عشوائية مجانية.

ومن هنا فإن أنسب اعتبار لتصنيف أفعال الحركة فى الزمان والمكان هو الاعتبار الدلالى، الذى يتيح لنا دراسة معانى الحركات الجسدية، والإشارات، والإيماءات التى يقوم بها المؤدى أثناء الأداء، مع الوضع فى الاعتبار أنه ليست هناك حدود قاطعة بين دلالات الحركات الجسدية وبعضها البعض، كما هو الحال فى اللغة المنطوقة، وإنما هناك تداخل وتشابك واختلاف فى معنى نفس الحركة الواحدة خلال سياق أدائى ما، بشكل يصل إلى حد إمكانية وضع الحركة الجسدية للممثل فى أكثر من مجال دلالى، بل وتحت المجال الواحد يمكن وضع الحركة فى أكثر من مجموعة دلالية فرعية.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الفن الأدائى هو نتاج ثلاث قوى أساسية هم(المؤدى/المكان/الزمان) فمن خلال فعل الحركة عند المؤدى فى حيز زمانى ومكانى واقعى كان أو متخيل، ومن خلال سرعة الحركة، واتجاهاتها ومسارها، والبيئة التى تتم فيها يتحدد المعنى داخل السياق الفنى أو الإبداعى الذى تتم وفق معطياته.

المؤدى: (الإنسان/الشخصية أو الدور/الخيال)

عندما يظهر الممثل بحضوره الجسدى سواء على المسرح أو من خلال إطار الصورة فى السينما والتليفزيون هو فى المقام الأول ذلك الإنسان/الشخص الحقيقى بسماته المادية، وثانيًا: هو تلك الشخصية الدرامية أو الدور الذى يتحول إليه بعض الوقت بشكلٍ أو بآخر، أو كما يُطلق عليه الشكلانيون الروس من أتباع مدرسة "براغ" (الشخص المسرحى Stage-Figure)،أى أنه الصورة المادية للشخصية، وثالثًا: هو الخيال Fiction الذى يدل عليه، والذى يتولد فى النهاية فى عقل المتلقى الذى يشاهده فى المكان (أو الفراغ الفنى المتخيل) خلال زمن معين، أو واقعى كان أو مفترض .

إن هذه الحالة الشديدة التعقيد من الأبعاد الثلاثة (الإنسان/الدور/الخيال) هى التى تكون قدرة هذا الممثل على الفعل، ومن ثم، على الحركة الدالة، فالممثل الذى يقوم بدور ما "هو علامة على الشخصية الخيالية بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة، لكن هذا الممثل يظل محتفظًا بالكثير من شخصيته الحقيقية كما هو معروف كممثل، إذ أن الرجل هنا يدل على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويهيم باعتباره نفس الرجل الذى سيكونه "(١٨).

ولاشك أن ذلك التوتر القائم بين الإنسان/الممثل فى الزمان والمكان الواقعيين، وبين الشخصية الخيالية فى الزمان

والمكان المتخيلين، يخلق أحد أهم عوامل الجاذبية التى تحققها أفعاله وحركاته، حيث إن المتلقى لا ينسى أن الوظيفة الأيقونية للممثل/الإنسان هى نوع من التظاهر، وهو ما عبر عنه "قنسطنطين ستانسلافسكى" التحليل بالحركات الطبيعية، ويشير إليه "يوجينيو باربا" بوصفه السلوك اليومى ما فوق المعتاد Extra Daily، وبما طالبا به الاثنان [ستانسلافسكى وباربا] بقولهما بضرورة أن يكتسب الممثل طبيعة ثانية، وإن اختلفت سبل كل منهما للوصول إليها، فبينما سلك "ستانسلافسكى" طريق المحاكاة الواقعية للحركات الطبيعية، فقد سلك باربا سبيل الحركة غير المعتادة للممثل/الإنسان فى حياته اليومية، ومع ذلك، فالممثل عند الاثنين يؤدى أفعاله وحركاته فى مكان وزمان متخيلين خلال الزمان والمكان الواقعيين، وعليه، فإن الجاذبية التى تتمتع بها الشخصية الإنسانية هى فى حد ذاتها مولد قوى للمعنى والدلالة، إلى جانب الشخصية المتخيلة.

ولذا فإننا نجد أن الحضور المادى للممثل يقوم بتوليد أثراً حسيًا فى المتلقى، حيث يمتلك عدداً لا متناهى من نظم العلامات الخاصة بالتقنيات التعبيرية التى اكتسبها عبر سنوات ممارسته للأداء، والتى تقوم على استخدام الجسد فى القيام بالفعل والحركة فى الفراغ من ناحية، وعلى مجموعة من النظم العلاماتية التى يحملها على جسده مثل الماكياج والملابس وغيرها من ناحية أخرى، حيث تتفاعل كل هذه النظم العلاماتية باستمرار مع جسد المؤدى حال قيامه بالفعل والحركة، ويعنى هذا أن الممثل يقوم بحفر مجموعة الأوضاع الجسدية الدالة داخل الفضاءين الزمانى والمكانى فى ذاكرة المتلقى، أو بمعنى آخر، أن الممثل يجعل من جسده عضواً مفكراً وهو ما يُعرف عن "باربا" العقل الكامن فى الجسد " Body mind الذى يحقق نوعًا من الاتصال مع المتلقى"(١٩)،ففى الوقت الذى يتظاهر فيه الممثل بأنه ينوب عن شخصية أخرى(وهى الشخصية الدرامية الخيالية)فإنما هو يحاول محاكاة الأفعال الإنسانية الخاصة بها وفق سياق العالم الافتراضى الذى أبدعه المؤلف وذلك مستعيناً بالحركات الدالة على هذه الأفعال، وهو فى الواقع يقوم بهذه الأفعال ،الأمر الذى يجعل الممثل مُنتجًا ومُنتجا فى مجال الدلالة على الشخصية الخيالية التى ينوب عنها.

ولما كان الممثل بحضوره الجسدى الحى(فاعلاً ومتحركًا) هو العنصر المميز بين عناصر أى عمل فنى، بوصفه مركزاً لبناء الدلالات والمعانى، فهو فى ذات الوقت-كما أسلفنا القول- يتحرك فى مكان محدد، تتدفق فى هذا المكان عناصر مرئية أخرى فى شبكة متداخلة ومعقدة من العلاقات.

إنه يعبر عن نفسه فور دخوله فى المجال المكانى والزمانى المتخيلين حسب سياق محدد، ومن ثم، فإن العناصر السينوغرافية الأخرى من ملابس وماكياج وأكسسوارات داخل وحدات المنظر المجسد داخل الصورة مسرحية كانت أو سينمائية أو تليفزيونية، تُعد جزءاً مهمًا ومؤثراً فى أداء الممثل للفعل والحركة، إذ أنه من البديهى أن يجتمع الممثل مع هذه العناصر المرئية فى مكان ما، وذلك على اعتبار "أن كل جسم أيًا كان وضعه ينبغى أن يكون موجوداً داخل مكان ما، وهذا المكان هو بالضرورة، وقبل كل شيء جسم موضوع"(٢٠)،وهذا المكان بالطبع قد أُعد خصيصًا ليكون مسرحًا لأداء الأفعال والحركات.

ومن بين نظم العلامات التى يعنى بها على الدلالة نوعين من العلامات:

أولهما: العلامات التى تحكم حركة جسد الممثل.

وثانيهما: العلامات التى تحكم استخدام الممثل للمكان المسرحى بما يحتويه من عناصر مرئية.

الأمر الذى يؤثر فى الأسلوب الذى يتم من خلاله تصميم هذا المكان المسرحى، حيث يشكل علامة ثقافية للمجتمع الذى يقدم فيه المسرح، وأن فعل الجسد وحركته عند الممثل لا يتحقق فى مجرد فضاء مسرحى فحسب، بل أن هذا الفضاء يمنحه القدرة على الدلّ، وذلك حينما يربطه فى علاقات-جدلية -بعناصر العرض الأخرى، سواء شغلت بعض هذه العناصر حيزاً فى المكان، أو شغل البعض الآخر منها حيزاً فى الزمان مثل الموسيقى والمؤثرات والصوتيات، بما فى ذلك لحظات الصمت، وذلك على اعتبار أن "كل ما فى المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقًا من وظيفة الفضاء بوصفه مكانًا- ماديًا وهندسيًا-للرموز المنصية" (٢١)، الأمر الذى أكده "أنتونين آرتو"(Antonin Artowd ١٩٤٨ - ١٨٩٦ م) بقوله: "إن الفضاء المسرحى ينشأ من فوضى تتشكل وتنتظم"(٢٢)،وهذا التشكل وذلك الانتظام من البديهى يتمان فى إطار أو مكان وزمان معينين، فداخل هذه المساحة المكانية والزمانية" يصبح للمسرحية امتداد حسى"(٢٣)،تحققه تلك الفضاءات المسرحية (الزمانية والمكانية) المتعددة فى علاقاتها بحركة الممثل.

وهذه الفضاءات لها العديد من الأشكال، فمنها:

- الفضاء الثابت :Fixed-Feature Space وهو البناء المعمارى الثابت للمسرح، والذى يتعلق بأشكال وأبعاد كل من المنصة وصالة المشاهدين.
- الفضاء شبه الثابت :Semi-Fixed-Feature Space ويقصد به كل ما هو موجود على خشبة المسرح من أثاث، وكل ما من شأنه يدخل فى ترتيب المنظر المسرحى، وكل هذه الأشياء لا تتحرك من تلقاء نفسها، بل تتحرك بفعل فاعل.
- الفضاء اللاشكلى :Informal Space وهو ذلك الفضاء الذى يرتبط بتحديد العلاقات المتغيرة بين الممثلين بعضهم وبعض، من ناحية، وبينهم وبين المتفرجين من ناحية أخرى.

الممثل والمكان فى المسرح المعاصر

إن هذه الفضاءات السابقة تتواجد معًا فى العرض المسرحى، وتحددها الحركة الجسدية للممثل، التى تتم بالطبع خلال حيز زمانى يتأرجح بين الواقعية والافتراضية، كما أن هناك العديد من الفضاءات المسرحية المعاصرة، فالمكان المسرحى أصبح يحوى داخله عدداً من الأمكنة، حيث تدور فى كل مكان أحداث منفصلة، لا علاقة لها بما يدور فى المكان الآخر، وهكذا يستطيع المشاهد أن ينتقل ليختار ما يشاهده، وهو الشكل الذى تبلور مثلاً فى تجارب المسرح الحى Living Theatre فى الولايات المتحدة الأمريكية عند كل من "جوليان بيك" (Julian Beck ١٩٨٥ - ١٩٢٥ م)، وجوديث مالينا (Judith Malina ١٩٢٦ م)،حيث كان يتم تحويل المكان المسرحى إلى اقتراح يقدم للمتلقى، يتعلق هذا الاقتراح بمفهوم جمالى(فلسفى) من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا الاقتراح يتيح للمتلقى أن ينتقد التجربة المسرحية، ومن ثم، ينتقد المسرح بوصفه أحد المظاهر الاجتماعية، "فالمكان المعاصر جعل لكى يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التى تلقاها ولقنت له"(٢٤) .

ومن هنا استطاع الفعل الجسدى للممثل وحركته على خشبة المسرح المعاصر أن يعبر عن معنى اجتماعي ما من خلال أبعاد مكانية، مع وضع البعد الزمنى-المتغير والمتحول- فى الاعتبار.

وفى المسرح المعاصر نظر "أندريه أنطوان"(Andre Antoine ١٩٤٣ - ١٨٥٨ م) إلى اعتبار الفضاء المسرحى كعالم مغلق محسوس، ينفتح أمام المتفرجين كجدار رابع شفاف، ثم أشار إلى أن الطابع المادى للإطار العام الذى يدور فيه الحدث المسرحى، يكمن فى الموجودات على خشبة المسرح من أثاث، وأكسسوارات ومناظر التى غالباً ما تكون حقيقية كماهى فى الحياة الواقعية أو بتعبير أدق الطبيعية، الأمر الذى يفرض أفعالاً وحركات أدائية يقوم بها الممثل بشكل طبيعى، دونما استخدام شفرى معين أو رمزى أو تعبيرى، وإن كان لا يستطيع الفكاك من التعبير بعض الأحيان، إذ أن الممثل عندما يعتلى المنصة ويشرع فى الأداء إنما هو يتظاهر أمام المتفرجين بأنه الشخصية الخيالية.

وينحو "أدولف آبيا" (Adolf Appia ١٩٢٨ - ١٨٦٢ م) منحى آخر، عندما نظر إلى خشبة المسرح باعتبارها مكانًا محسوسًا يستطيع فيه الممثل أن ينتقل بحرية، وهذه الحرية تجعل من تعبيره الجسدى أكثر وضوحًا، وقد استعان بعنصر "الضوء" الذى يلعب دوراً مهمًا فى تحديد المستويات، والإيقاع لأداء الممثل الجسدى، بل أنه رأى أنه بدون جسد الممثل "يصبح الفضاء لا نهائيًا من جديد (وعليه فقد آمن) أن الجسد يخلق المكان"(٢٥)،ومن ثم ،جاءت تصميماته للمشاهد المسرحية معتمدة على الحجم والضوء اللذان يحييهما الممثل بأفعاله، وحركاته، ولذا فهو قد رأى ضرورة أن يكون المنظر مُجسمًا ثلاثى الأبعاد، وذلك على اعتبار" أن الهياكل الهندسية المنفذة، وخاصة المدرجات، هى أداة للجسد ثلاثى الأبعاد للممثل، والديالكتيكية التى تحدث بطريقة واضحة بين الجسد والفضاء تؤسس على مبدأ الإجبار Contrainte، ولذلك تكون المحتويات ذات زاوية واضحة، صارمة، وثقيلة، حتى يظهر فى التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى بصورة درامية"(٢٦).

وعند "ميير هولد"(Vesvold Meyer Hold ١٩٤٣ - ١٨٧٤ م)،نجد علاقة ترابطية بين المعمار المسرحى وجسد الممثل، فقد سعى إلى تصميم المشهد المسرحى ببساطة، وانسيابية، تتحرك -بآلية- فى تناغم مع حركة الممثل وفعله، إلا أن هذا الممثل لابد وأن يكون مدربًا على تقنية "الآلية الحيوية" Bio Mechanics التى ابتدعها، والتى عنى فيها بهندسية الحركة الجسدية للممثل، والتى تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الإنسانى والقوانين الحركية له، إيمانًا منه بأن فن الممثل هو فن يقوم على "إبداع أشكال بلاستيكسة فى

المكان"(٢٧).

أما "ماكس رينهاردت" (Max Renhardit ١٩٤٣ - ١٨٧٣ م) فقد كانت نزعته الانتقائية تقوم على البحث من خلال عمل مسرحي جديد عن أسلوب محدد، الأمر الذي دفعه إلى استخدام عدداً من الفضاءات المختلفة في كل عرض مثل السيرك أو المناطق التاريخية والأثرية.

بينما نظر "جاك كوبو" Jacques Copeau ١٩٤٩ - ١٨٧٨ م)،إلى فضاء المسرح في علاقته بالممثل بوصفه المركز الذي ينبع منه الفضاء المسرحي الخاص بالمنصة، وأيضًا الممتد إلى الصالة، ولذا فالفضاء المكاني والزماني عند "كوبو" هو فضاء معماري لأداء جسدي يقوم ببناء شاعرية النص"(٢٨)، الأمر الذي يتطلب خشبة مسرح عارية تتيح لجسد الممثل التعبير عن النص بطريقة تجذب الانتباه إليه، ومن ثم، يقرأ المتلقي كافة دلالات العرض التي تنحت و تنقش في جسد الممثل الذي يتحرك في حيز مكاني لانهائي، وفي حيز زماني متحول ومتغير، لا يتوقف إلا بتوقف الممثل عن أداء الفعل.

وتحت ما دعاه بالمسرح الفقير Poor Theatre حاول "ييجي جروتوفسكي" (Jerzy Grotowsky ١٩٩٩ - ١٩٣٣ م) أن يستغل الفضاء المسرحي في علاقته بجسد الممثل من خلال تأكيده على أن الممثل هو الفنان الوحيد الذي يستطيع أن يحطم كل العوائق، حيث "يطلق العنان لنوعياته الخفية، ويخرجها إلى حيز الوجود عن طريق الجسد، جسده هو" (٢٩)،وعليه، فإن الفضاء في رأيه يتشكل بأجساد الممثلين، وإن كل شيء في الفضاء المسرحي يكتسب معنى ودلالة عندما يشغله الممثل.

أما "بيتر بروك" (P. Brook ١٩٢٥ م) قد أكد أنه يجب أن يكون هناك نشاط فعّال يتمثل في عمل الممثل بجسده، هذا النشاط "يبحث عن مسرح، وليس مسرحًا يبحث عن نشاط فعّال"(٣٠)،وعليه، فإن أي مكان هو فضاء يحقق وجوده المكاني والزماني من هذا النشاط الفعّال الذي تحققه أجساد الممثلين.

ومن خلال كل تلك التجارب المكانية في المسرح المعاصر يمكننا القول أن الأبعاد المكانية والزمانية للفضاء المسرحي تتحقق في حالة الفعل والحركة عند الممثل .

الهوامش

١- مقتبس في:جيلبرت—هيلين، وتومكينز—جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية—النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة العاشرة،١٩٩٨م،ص٢٨٥ .

٢- فيلتروسكي —جيري، الإنسان والشيء في المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد(١٣)،العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥م،ص, ١٥٠

٣-رايس- إلمر، المسرح الحي، ترجمة: داوود حلمي السيد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٦٥م،ص٣١١ .

٤ - سيبويه —أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر البصري، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، جزء أول، ط٣،القاهرة،مكتبة الخانجي،١٩٨٨م،ص, ١٢

٥ - الزجاجي —أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، المجمل في النحو ، تحقيق وتقديم: د. علي توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة،١٩٨٤م،ص٧، ٨ .

٦ - مقتبس في : داوود —د. محمد محمد ،الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٢م،ص٣٣ .

٧ - النحوي —ابن علي بن يعيش، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، الجزء السابع، ١٩٧٠م،ص, ٤

٨ - هوكنج —ستيفن، تاريخ موجز للزمان، ترجمة: د. مصطفى إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م،ص١٦١ .

٩ - المرجع السابق، ص ١٦٤ .

١٠ - الحفني —د. عبد المنعم ، المعجم الفلسفي ،القاهرة ، الدار الشرقية للطباعة والنشر، ١٩٩٠م، ص١٦٠ .

١١ - جينز —جيمس، الفيزياء والفلسفة ،ترجمة: جعفر رجب ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م ،ص, ٨٣

١٢ - الحفني —د. عبد المنعم ، المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص٣٣٣ .

١٣ - المرجع السابق ،ص٣٣٤ .

١٤ - جينز —جيمس ، الفيزياء والفلسفة ، مرجع سابق ، ٥٢ .

١٥ - المرجع السابق ، ص ٦٢ .

١٦ - المرجع السابق ، ص٨٨ .

١٧ - المرجع السابق،ص٨٧ .

١٨ - إسلن —مارتن ، مجال الدراما ، ترجمة: سباعي السيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي،١٩٩٠م،ص٧١ .

١٩ لقاء الباحث مع يوجينيو باربا، بالقاهرة، الجامعة الأمريكية،فبراير،٢٠٠١م.

٢٠ - دوفينيو- جان ،فضاءات العرض المسرحي ،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، القاهرة ،وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي العاشر للمسرح التجريبي،١٩٩٨م،ص, ٣

٢١- أوبر سفيلد —آن ، مدرسة المتفرج-قراءة المسرح(٢) ،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثامن للمسرح التجريبى،١٩٩٦م، ص,٥٧

٢٢ - المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

٢٣- سكولينكوف- حنا، فضاء المسرح-الفضاء المسرحى والفضاء المسرحى الخارجى ،دراسة متضمنه فى: جيمس ميردوند، [تحرير] ، الفضاء المسرحى، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون، القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون،١٩٩٦م،ص١٤ .

٢٤ - أسعد —سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، الكويت، وزارة الإعلام، عالم الفكر، المجلد(١٥) ،العدد الرابع، يناير-فبراير-مارس/١٩٨٥م،ص,٩٢

٢٥ - مقتبس فى: أصلان —أوديت ، فن المسرح، الجزء الثانى ،ترجمة: د. سامية أحمد أسعد، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠م،ص,٦٢٢

٢٦ - كروتشانى —فابريتزيو، فضاء المسرح، ترجمة: أمانى فوزى حبشى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر للمسرح التجريبى،٢٠٠١م، ص ١٨٠، ١٨١ .

٢٧ - ماير خولد —فيسفولد ،فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: د. شريف شاكر، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩م،ص,٢١

٢٨ - كروتشانى فابريتزيو، فضاء المسرح، مرجع سابق ، ص ٢٢٧,

٢٩ - أسعد —سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، مرجع سابق،ص١٠٠ .

٣٠ - كروتشانى فابريتزيو، فضاء المسرح، مرجع سابق ، ص,٢٤١

المراجع

١- مقتبس فى: جيلبرت —هيلين، تومكينز —جوان، الدراما ما بعد الكولونيالية — النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة العاشرة.

٢- فيلتروسكى —جيرى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد(١٣)، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥م .

٣- رايس-إلمر، المسرح الحى، ترجمة: داوود حلمى السيد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٦٥م.

٤- سيبويه — أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر البصرى، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، جزء أول، ط٣،القاهرة، مكتبة الخانجى،١٩٨٨م.

٥-الزجاجي — أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، المجمل فى النحو، تحقيق وتقديم: د. على توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة،١٩٨٤م .

٦-مقتبس فى: داوود — د. محمد محمد، الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة فى العربية المعاصرة فى إطار المناهج الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٢م .

٧-النحوى— ابن على بن يعيش، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، الجزء السابع، ١٩٧٠م.

٨-هوكنج — ستيفن، تاريخ موجز للزمان، ترجمة: د. مصطفى إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م.

٩-الحفنى —د. عبد المنعم، المعجم الفلسفى، القاهرة، الدار الشرقية للطباعة والنشر، ١٩٩٠م .

١٠-جينز—جيمس، الفيزياء والفلسفة، ترجمة: جعفر رجب، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م .

١١-إسلن —مارتن، مجال الدراما، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى،١٩٩٠م.

١٢-لقاء الباحث مع يوجينيو باربا، بالقاهرة، الجامعة الأمريكية، فبراير، ٢٠٠١م.

١٣-دوفينيو- جان، فضاءات العرض المسرحى، ترجمة: د. حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى العاشر للمسرح التجريبى،١٩٩٨م.

١٤-أوبر سفيلد —آن، مدرسة المتفرج-قراءة المسرح(٢) ،ترجمة: د. حمادة إبراهيم، وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثامن للمسرح التجريبى،١٩٩٦م .

١٥-سكولينكوف-حنا، فضاء المسرح-الفضاء المسرحى والفضاء المسرحى الخارجى، دراسة متضمنه فى: جيمس ميردوند، [تحرير] ،الفضاء المسرحى، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون، القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون،١٩٩٦م.

١٦- أسعد —سامية ، مفهوم المكان فى المسرح المعاصر، الكويت، وزارة الإعلام، عالم الفكر، المجلد(١٥) ،العدد الرابع، يناير-فبراير-مارس/١٩٨٥م.

١٧- مقتبس فى: أصلان —أوديت، فن المسرح، الجزء الثانى، ترجمة: د. سامية أحمد أسعد، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠م .

١٨-كروتشانى —فابريتزيو، فضاء المسرح، ترجمة: أمانى فوزى حبشى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الثالث عشر للمسرح التجريبى،٢٠٠١م .

١٩- ماير خولد —فيسفولد، فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: د. شريف شاكر، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩م