سيميائية التعبير بالجسد
فى خطاب الصورة الدرامية
د. دلال اسماعيل

الكلمات المفاتيح :

– الجسد – السيميولوجى – البانتومايم – الصائت
– الباتافيزيقا – الجروسك – السيريالية – الدادائية

ملخص الدراسة:

تعنى هذه الدراسة بالبحث عن فاعلية التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية، وحدود سيميائية الجسد فى خطاب الأدب المسرحى عبر العصور، وقد اضطرت الباحثة إلى البحث عن تطبيقات انتقائية لترصد تطور سيميائية التعبير بالجسد ودورها فى الصورة الدرامية والحدث المسرحى والصراع المسرحى.

وبدأت الانتقائية من المسرح الإغريقى التقليدى، ثم انتقت نماذج مسرحية حديثة من أوربا، ومن المسرح العربى، ووضحت الباحثة فى دراستها فروق التعبير بالجسد فى مسرحيات صراع الآلهة مع الإنسان، ثم صراع الإنسان الإنسان، وحديثا وضحت أثر التحول الحضارى والفلسفى والتاريخى فى تطور سيميائية الجسد فى الصورة الدرامية، ثم وضحت تأثير الحربين العالميتين الأولى والثانية فى إيجاد الدادائية والسريالية والعبثية... ثم انتقت لتحليل أنموذج (الخرتيت) لأوجين يونسكو ، ومسرحية (نهدا تريزياس) لأبولينيير، ومسرحية (المستأجر الجديد)... .

وفى انتقائية المسرح العربى حرصت الباحثة على تمثيل مراحل تطور المسرح العربى فبدأت بأنموذج تطبيقى سنة 1815 بمسرحية (صرخة الطفل) لإبراهيم رمزى، ومروراً بأ عمال (توفيق الحكيم- نعمان عاشور- ألفريد فرج- يوسف إدريس- محمود دياب – صلاح عبدالصبور- ...) ووصولاً إلى التجريب بالمسرح الصائت لـ(صباح الأنبارى) ومسرحيته (حدث منذ الأزل).

وقد استعانت الباحثة بالمنهج التاريخى لرصد الظاهرة وتتبعها عبر أنموذج الأدب المسرحى الورقى، ثم استعانت بالمنهج السيميولوجى للتحليل الفتنى للتعبير بالجسد فى الصورة الدرامية . وقد توصلت الباحثة لبعض النتائج المهمة لهذه الظاهرة الفنية التعبيرية رصدتها فى خاتمة الدراسة.

مقدمة الدراسة:

تعنى هذه الدراسة بتتبع تطور سيميائية التعبير بالجسد فى النص المسرحى الورقى، ودور التعبير بالجسد فى فاعلية الصورة الدرامية؛ لأن ثلاثية (الفكر- اللغة- الجسد) ذات علاقة تكاملية متصاعدة فى الفنون الأدبية عامة، وفى فن المسرح والأدب المسرحى بخاصة، وقد تطورت الصورة التعبيرية بالجسد حتى أصبحت تياراً فنيا فى متن الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وأصبح الجسد مكونا أساسيا فى عقل المبدع، وفى وسائله التعبيرية، وكان لاكتشاف (دى سوسيير) الدور المؤثر للعلامات غير اللغوية فى توصيل الرسالة اللغوية ، وكان له أثره المتصاعد على الفنون الأدبية عامة، وعلى الأدب المسرحى بخاصة ؛ لأن المسرح هو الفن الأكثر حظاً فى التوسيع للتعبير الجسدى وسيمياء الجسد ، للنص المسرحى منذ الإغريق قبل الميلاد... وحتى ألفيتنا الميلادية الجديدة.

والجسد لغة محدد بجسم الإنسان دون غيره من المخلوقات عند (ابن منظور)، فى لسان العرب ، ثم تشكل منطوق الجسد حسب الانتماء الفكرى، فالجسد عند **المتصوفة** يطلق على الصورة المثالية...، والجسد فى **المفهوم الفلسفى** يعنى مبدأ الفعل والانفعال، وهو الجوهر المركب من مادة وصورة، والجسد عند **الفراعين** يرمز إلى الخلود، بينما **عند المسلمين** يوحى بالفناء، أما الجسد **عند الأنثربولوجيين** هو التعبيرات الإيمائية التى تعبر عن الهوية الاجتماعية للإنسان من طرائق : الحركة- الضحك – الحزن- طقوس الموت- الاحتفال... .

والجسد هو الضد الذى تؤكد الروح وجودها بردعه وقمعه ؛ لأنه مكمن النزوات ومصدر الصراعات الداخلية للإنسان .

أما المعنى الإصطلاحى فيستثمر الجسد للتعبير الفنى عن الفكر من خلال الكتابة عن الجسد، والكتابة بالجسد، وكل جزء فى الجسد يمثل قوة فاعلة حال توظيفه فنياً حسب السياق النصى، فالجسد الأنثوى رمز الخصوبة والنمو فى الحضارات القديمة... ، ثم هو رمز الأنوثة والإغواء وترويض السيادة الذكورية فى الرواية النسائية الحديثة- مثلاً -..

فالتعبير بالجسد لا يقتصر على اللذة والرغبة، أو الخوف والألم ، وإنما يوظف أيضا للتعبير عن الفكر والتوجهات الفلسفية والأدلجة الفكرية، حتى وصول الجسد إلى حد الاقتران بالهوية والتعبير عنها . بل إن التعبير بالجسد اتسع بدلالاته الفنية، وقدراته التعبيرية إلى الحد الذى أدخل سلطة الدين وسلطة المجتمع إلى المربع السيميائى...

ومن أبرز **أهداف هذه الدراسة:**

- تقديم ظاهرة فنية مؤثرة فى الأدب المسرحى لارتيادها وانتشارها.
- تتبع التطور التاريخى والفنى للظاهرة.
- تأثير الظاهرة فى الصورة الدرامية.

- الكشف عن تاثير الظاهرة فى الحدث المسرحى والصراع المسرحى.
- البحث عن دور الفكر والفلسفة والأديان فى تباين سيمياء الجسد فى الصورة الدرامية .

أما عن **دوافعى لتقديم هذه الدراسة** فتتمثل فيما هو خاص وأعنى تتبع جذور بعض أشكال التجريب المسرحى والكشف عن المصادر الفكرية والفلسفية لهذه الظاهرة القديمة المحدثة، وأما الدافع العلمى فيتمثل فى ندرة الدراسات التى تناولت هذه الظاهرة على الرغم من أهميتها البالغة في الأدب المسرحي الورقي ... .

ومن أبرز **الدراسات السابقة** فى مجال موضوع البحث:

= خطاب الصورة الدرامية، حسن عبود النخيلة ، (منشورات ضفاف ، ط1 ، الرياض وبيروت). وقد تحدث عن خطاب الصورة المتخيلة فى مسرح اللامعقول، وصورة الجسد فى المسرحية اليونانية، والصورة المتخيلة عند (يونسكو) وركز على الصياغة البنائية والجمالية فى مسرحه.

= فن التمثيل الصامت فى العراق 94- 1998 على مزاحم عباس (الموسوعة الصغيرة، دار الشئون الثقافية ببغداد، ومجلة الرواد عدد 1 لسنة 1999). وهو يؤرخ لمحاولات التمثيل الصامت والصائت، ويحلل بعض مسرحيات صباح الأنبارى...

= سيميولوجية العمل الدرامى، ماريا دل كارمن بوبيس ، ترجمة خالد سالم مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى 1997.

وقد أفادت منه الباحثة فى البعد التنظيرى لمنهجية السيميولوجى وكيفية استثمارها فى تحليل النص المسرحى والآداء المسرحي .

= التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة (ط1 ، هلا للنشر والتوزيع بالقاهرة 1999) إفادة عامة وتاريخية .

= لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ديفيد برتش، ترجمة ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة 2005.

أسئلة الدراسة :

ولأنها ظاهرة قديمة حديثة معا ، فقد أثارت العديد من الأسئلة والتي يمكن أن نجملها فى الآتى:

= كيف بدأت ظاهرة التعبير بالجسد فى الأدب المسرحى الورقى؟

= هل تحول التعبير بالجسد إلى ظاهرة مائزة للأدب المسرحى؟

= ما علاقة التعبير بالجسد بفن البانتومايم ؟

= ما المقصود بالمسرح الصائت؟

= هل تطورت هذه الظاهرة وأصبحت مؤسسة لبعض تجارب المسرح التجريبى؟

= هل تأثرت ظاهرة التعبير بالجسد بالتيارات والمذاهب الفكرية، والأحداث التاريخية والنقلات الحضارية؟

ومع **الفرضية البحثية** تتطلع الباحثة من خلال هذا الدراسة إلى إثبات التطور الذى طرأ على التعبير بسيمياء الجسد فى النص المسرحى الورقى منذ الإغريق ، ورصد التشكيلات الفنية التى يمكن أن تثرى الصورة الدرامية فى الأدب المسرحى التجريبي.

وجاء **المسار البحثي** فى إطارين :

الإطار الأول: رصد انتقائى لتأسيس ظاهرة سيميائية التعبير بالجسد فى المسرح الأوربى عند الإغريق قديماً، وفى بعض التجارب المسرحية الأوربية حديثاً.

الإطار الأخير: رصد التشكيلات الفنية السيميائية لظاهرة التعبير بالجسد فى المسرح العربى الحديث فى مصر ومراحله بداية من العقد الثاني للقرن العشرين وحتى مطلع الألفية الجديدة، وذلك بانتقائية تحليل سيميولوجي لبعض النصوص المسرحية العربية فى مصر بخاصة، والتى ترصد التحولات الفنية لنصوصنا المسرحية، ومدى تأثرها بالفكر والتيارات الفنية الحديثة ، والأخرى التجريبية في نصوصنا المسرحية الورقية .

أما أبرز **الصعوبات** التى واجهت الباحثة فتمثلت فى ندرة الدراسات التى تناولت هذه الظاهرة بشكل مباشر، والصعوبة الثانية تمثلت فى التتبع الفكرى والفلسفى والفني المؤثر فى حراك الظاهرة وتطورها ولاسيما فى العصر الحديث بداية بالدادائية والمستقبلية والسيريالية وانتهاء برصد الذائقة الجمالية الجديدة التى تمثل الأرض الخصبة لانطلاقة تشكيلات حداثية المسرح التجريبى فيما بعد الحداثة.

* * *

والبحث بفرضيته البحثية قد حدد منهجية التناول التى استعنت فيها بمنهجين علميين هما:

- **المنهج التاريخى** للمساعدة فى رصد الظاهرة المدروسة وهى سيميائية التعبير بالجسد فى خطاب الصورة الدرامية؛ لأتمكن من تحديد منطلقات الظاهرة، وتتبع قوتها وضعفها عبر العصور ... وصولا إلى العصر الحديث.
- **المنهج السيميولوجى** (*) ، لأنه الأنسب لدراسة التعبيرالسميائي بالجسد، وهو تعبيرقد حجم العلامات اللغوية فى لغة الحوار المسرحى لحساب التوسع فى العلامات غير اللغوية فى ترسيم الصورة الدرامية – بمفهوم دي سوسيير – .

---

* منطوق االسيميولوجي ترجمة عن الفرنسية، وهو الأكثر انتشارا في منطقتنا العربية ، ومنطوق السيموطيقا ترجمة للمصطلح نفسه عن الإنجليزية، والسيميائية هو المقابل العربي للمصطلح نفسه

سيمياء التعبير بالجسد فى خطاب الصورة الدرامية

د. دلال إسماعيل

فى البدء كانت الكلمة، فى البدء كانت الحركة، فى البدء كان التعبير الدرامي هو فجر الفنون، الإنسان البدائى الأول استعان بحركية التعبير الجسدى للتعبير الدقيق عن أحاسيسه ومشاعره، وقت أن كانت كل اللغات البدائية عاجزة عن حمل مشاعر الإنسان الأول وأحاسيسه لمحدودية ألفاظها ...، والتى لما تتجاوز المفردات المادية دون المجازية تلك التى جاءت فى طور حضارى لاحق.

التعبير بالجسد إذن قديم قدم الإنسان ، وهو أسبق حضوراً عند الإنسان البدائى قبل التعبير اللغوى ... . ثم جاء فن الدراما- التعبير بالحركة- ليحتجز أولية فنية قبل كل الفنون القولية وغير القولية في الاستعانة بسيميائية الجسد ، وفن الدراما بدأ فى تفجير طاقات الإنسان للتعبير بالجسد فى مصاحبة اللغة، فالتعبير بالجسد قديم قدم الإنسان ، والدراما فن تخلق من إمكانات التعبير بالجسد قبل إمكانات التعبير بالكلمة ... . ومن ثم فالتعبير بالجسد جزء أساسى فى الخطاب المسرحى مع لغات بدائية متعثرة مشرنقة فى مفردات مادية محدودة... ، ولك أن تتخيل أنه على الرغم من تطور كثير من اللغات فى العالم ، وامتلاء لغتنا العربية بـ 11 مليون لفظة ... إلا أن اللغة مازالت عاجزة عن التعبير فى بعض الأحايين، و كثير من المواقف الانفعالية تجبر الإنسان على إصدار صوت أجوف ممتد تفسره بالتعبير عن الخوف المفاجئ أو الفرح الشديد أو الدهشة أو الاستغراب نحو التأوه والتوجع ... ومن ثم فهذا الصوت يصاحبه انفعال جسدى تعبيرى لاستيعاب العاطفة الطارئة أو المفاجئة ، وهذا يعنى أن التعبير الجسدى مازال التعبير الأمثل حال عجز اللغة عن التعبير عن مثل هذه الانفعالات الحادة الطارئة أو المفاجئة .

لقد عرف الإنسان الأول ما يسمى بـ (الرقص التعبيرى) وهو أول حراك جسدى درامى معبر، والإنسان البدائى يرقص رقصا تعبيرياً إذا خاف، وإذا فرح... ، حال عجزه عن هذه العواطف بالتعبير اللغوى للغات البدائية المحدودة إمكاناتها .

وعود على بدء فقد أحيا فن المسرح حديثا قدرات التعبير بالجسد فيما يسمى بـ التمثيل الصامت/ المونودراما والبانتومايم... ليستأثر التعبير بالجسد على المشهد المسرحى فى سياق تحجيم التعبير اللغوى . وبشكل عام فإن نصوصنا المسرحية بكل اتجاهاتها (التعبيرية- الملحمية- العبثية- التجريبية...) مازالت تعتبر أن التعبير الجسدى يمثل وحدة تعبيرية مؤثرة غاية التأثير فى النص المسرحى وخطابه... ، لأنه من أبرز أدوات التوصيل والتأثير حسب قياسات (الأسلوبية الوظيفية ، والأسلوبية الإحصائية).

عندما جاء (دى سوسيير) بمحاضراته الناجحة فى مطلع القرن العشرين ، وضح لنا بشكل علمى لماذا جاء التعبير بالجسد مؤثرًا فى خطابنا المسرحى، وقال ما معناه – بأن الرسالة اللغوية تعتمد

على أساسيين:" العلامات اللغوية ، والعلامات غير اللغوية"، أما العلامات اللغوية فتمثلها الكلمات والجمل والسياق الخاضع للمعيارية وفقه اللغة، والجديد يتمثل فى قوله بالعلامات غير اللغوية التى تساعد على توصيل الرسالة اللغوية والتأثير بها فى المتلقى، وهذه العلامات غير اللغوية تتجسد تحريرا فى فراغ الصفحة والأبيض والأسود والترسيمات التحريرية، وعلامات الترقيم ...وعتبات النص والنص المصاحب بإرشاداته المسرحية ، والعلامات غير اللغوية تتجسد شفويا فى التعبير بالجسد: مستوى الصوت...، تعبير الوجه، حركة اليدين ..، ,...، ... . وتنضاف إلى العلامات غير اللغوية مسرحياً السينوغرافيا والديكور المسرحى والإضاءة.

وهذه العلامات غير اللغوية أصبحت منهجاً نقدياً مهماً فى مجال النقد الأدبى، وفى نقد النص المسرحى والآداء المسرحى بخاصة ؛ لأن الخطاب المسرحى يفعل العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية معا لتجسيد الخطاب المسرحى وتخصيب قدراته على التوصيل والتأثير معا – وهي غاية الفنون – .

ولأننى اعتزل هنا إلى نقد الأدب المسرحى، والنص المسرحى الورقى، فإننى سأستعين بالمنهج السميولوجى فى جزئية البحث عن دور الجسد فى تخليق الحدث المسرحى، ودوره فى تجسيم الصورة الدرامية، وتجسيد الفكرة المسرحية ومستوى الصراع المسرحى، ولن اكتفى بالعرض النظرى، وإنما سأسعى إلى تحليل أكثر من نص مسرحى ... . يكشف عن قدرات التعبير بالجسد فى تخليق الصورة الدرامية وتوصيلها والتأثير بها فى المتلقى.

وإذا كان (دى سوسيير) قد نظر حديثا لفاعلية العلامات غير اللغوية فى توصيل الرسالة اللغوية، والتأثير بها فى المتلقى، فإن نصوصنا الإبداعية المسرحية قد سبقت – إبداعياً- إلى تجسيد التعبير بالجسد، والاستعانة به فى الخطاب المسرحى بشكل عام، وفى صناعة الصورة الدرامية المتخيلة فى النص المسرحى بشكل خاص، وكثيرا ما يتوارى النقد خلف قدرات التدفق الإبداعى فى جميع فنونا الأدبية والأخرى التشكيلية، ويستدعى هذا السبق الإبداعى أن نتوقف معه، ونرصد حراكه فى النص المسرحى، وكيف بدأ عند الإغريق، وكيف يتطور ويتشكل تأثرًا بالاتجاهات المسرحية الحديثة (المسرح الملحمى- المسرح التعبيرى- مسرح اللامعقول- وصولا إلى البانتومايم والمونودراما المسرحية... والمسرح التجريبي).

* * *

1/1 التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية عند الإغريق:

الصراع فى المسرح الإغريقى مر بمرحلتين مائزتين:

= صراع الإنسان # الآلهة

= صراع الإنسان # الإنسان

والتعبير بالجسد فى الصورة الدرامية عند الإغريق قد مر بمرحلتين فنيتين، أما الأولى فكانت فى كيفية رسم الصورة الدرامية لصراع غير متوازن بين الإنسان والآلهة، ثم كانت القفزة الفنية الأوفر حظاً فى تطوير الصراع المسرحى الذى تحول إلى الصراع بين الإنسان # الإنسان.

فى صراع المرحلة الأولى (صراع الإنسان # الالهة) لا ينبغى أن نقدر وجود بعد ميتافيزيقى ألقى بظلاله على الصورة الدرامية لصراع الإنسان # الآلهة ؛ لأن الآلهة تجسدت مادياً على خشبة المسرح فى الطقوس الاحتفالية الديونيسية ، ومن ثم فإن القول بأن هذه الاحتفالات الطقسية الاعتقادية قادت إلى تعبير جماعى اندماجى حلت فيه روح الآلهة فى أجساد إنسانية بشرية ...، اعتقد أنه قول – من وجهة نظرى- لم يبلغ من الدقة منتهاها ، يقول حسن عبود " .. والجسد فى الاحتفالات الدينية الإغريقية كان أداة شمولية فكل المحتفلين يندمجون بأجسادهم فى صنع هذه الطقوس الاحتفالية؛ ليعبروا بأجمعهم عن الفكرة ذاتها التى تقودهم إلى الاندماج بذات الإله لتحل روحه بأجسادهم، فيأنسوا بها..." [1].. وأن يصل الأمر إلى فكرة التوحد والحلول فى تعبير النص المسرحى، كيف نتقبله فى سياق صراع مادي مجسم وكائن بين الآلهة والإنسان ، و " .. بإشارة من قائد الكورس... يبدأ الغناء والعويل يصبها نفخ فى الناى، قرع الطبول... وتتصاعد حركة الرقص رويداً رويداً... حتى يبلغ المحتفلون حد الجنون المقدس يقذفه الإله فى صدر الإنسان ... إذ ذاك ينقض المحتلفون على الحيوان – العنز- يمزقونة، ويأكلونه نيئاً، ويلعقون دمه الساخن ..." [2] وهذا الطقس الاحتفالى أراه عداء من الآلهة للأحياء، وحتى لو كان بدرجة – الحلول-فما القيمة الإيجابية للآلهة هنا إلا أنها تقود الإنسان إلى العنف ... وانتهاكات الجسد وصلت وقتئذ إلى قمتها فى التمثيل الجنسى " لقد جرت العادة أن ترسل كل مستعمرة (عضو ذكورة) من قلبها إلى أثينة حيث تقام الاحتفالات الديونسية"[3].

والباحثة تقتنع بتصنيف (جميل التكريتى) الذى يرى أن التعبير بالجسد عند الإغريق مر بمرحلتين : مرحلة الجانب الوظيفى المنغلق حال الارتباط بالشعيرة الدينية الثابتة، والمرحلة الأخرى هى الجانب

([1]) خطاب الصورة الدرامية : حسن عبود، منشورات ضفاف ، ط1 ، 2013 ، ص 15- 16.

([2]) المدخل إلى التراجيديا والفلسفة المأساوية، انطوان معلوف، لونجمان ، القاهرة، ط1 ، 2009، ص 9.

([3]) قراءة وتأملات فى المسرح الإغريقى ، جميل نصيف التكريتى ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1985 ، ص 86.

الفكرى المنفتح الذى قاد الإنسان إلى التعبير عن موقفه تجاه الكون والوجود فى النص المسرحى عندما تجاوز التعبير عن الشكل السطحى المبتذل الذى تبنى الغرق فى الغرائز والنشوة والحلول وتبعية الآلهة" إلى معترض عليه ومعبر عن موقفه تجاهه، وممتلك لذاته الخاصة "[4]، لقد تحول الصراع السطحى بالحلول الإلهى فى الإنسان إلى صراع مباشر بين الإنسان والآلهة ليعبر الإنسان عن استقلاله الذاتى، وعلى الرغم من هذا، وما نتج عنه من صراع الإنسان # الآلهة، إلا أن الصراع كان ضعيفاً، لأنه بين قوتين غير متكافئتين، بعد ما تجسد الإله بشرا فى المسرح الاغريقى "... لقد كان مما لابد منه أن يمثل دور الإله الشخص الذى يكون إلاها... "[5]، وبهذا التحول للمواجهة بين الإنسان والآلهة أصبح الإنسان بقدراته البشرية المستقلة عن الحلول الإلهى[*] جزءاً من خطاب الصورة الدرامية فى مستوى الصراع المسرحي وتحولاته بين الإنسان # الآلهة عند الإغريق.

* * *

وفى المرحلة الثاينة التى تطور فيها النص المسرحى إثر التحول النوعى للصراع المسرحى من صراع الإنسان # الآلهة إلى صراع الإنسان # الإنسان أصبحت المواجهة متكافئة، وتضاعف تأثير دور الجسد فى تشكيل الصورة الدرامية فى المرحلة الثانية للمسرح الإغريقى، على الرغم من أن (اسخيلوس)، استعان بأنصاف الآلهة فى المرحلة الانتقالية ، إلا أن سوفكليس قد قدر حجم استقلالية الإنسان فى صراعه البشرى الخالص (الإنسان # الإنسان)، ومن ثم تصاعد دور التعبير بالجسد فى رسم الصورة الدرامية ؛ لأن الإنسان امتلك الفكر الذى يخطط، والجسد الذى ينفذ... ، وكان التركيز على سيميائية التعبير بالجسد وأعضائه مضاعفة مع تواضع الإخراج المسرحي آنذاك.

وإذا كان (اسخيلوس) قد حرك قدرات الجسد لإرضاء نوازع وغايات ذاتية خالصة كما فى مسرحيته (أجاممون) ، فإن (سوفكليس) فى مسرحيته (أوديب ملكاً) وظف القدرات الجسدية الخارقة لأوديب لهدف غير شخصى، لأنه سعى إلى صدام التطهير .. من أجل الآخرين ... ومن أجل المعرفة، حتى أن بلوغ المعرفة / الحقيقة قد كلفته قتل أبيه ، وفقأ عينيه، وكأنه يعاقب جسده بفقأ عينيه التى لم تساعده على استبصار الحقيقة، وكأنه – فيما أتصور- يقصى الإله عن الصراع الإنسانى الإنسانى تمثيلا لمرحلة متقدمة فى دور الجسد فى ترسيم صورة الصراع الدرامى عند الإغريق فى مرحلته الثانية... .

([4]) السابق، ص 18.

([5]) تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، شلدون تشينى، ترجمة درينى خشبة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963، ص 48.

[*] حلول الإله فى الانسان تعنى الاقرار بتفوق الآلهة وسيطرتها على الإنسان مما يزيد من ضعف الصراع المسرحى والتعبير عنه.

** ** **

منذ أن تجرأ (كورنى) على قوانين أرسطو وبخاصة قانون الوحدات الثلاث، وقد تهيأ النص المسرحى للحراك الفنى، والتطور البنائى ، وتفتيق شرنقة القوانين الأرسطية ، وكان للمستوى الحضارى وللفكر الأيديولوجى دوره المؤثر فى الاتجاهات الفنية للمسرح الأوربي التى جاءت صدى للدادائية والسريالية والمستقبلية لمارينتى الإيطالى، ثم كان التحول للمسرح التعبيرى والملحمى واللامعقول والعبثى ... وصولا إلى تسارع الخطى مع الفكر المتجدد والمتسارع للمسرح التجريبى .

ومع هذا الحراك والتطور المسرحى، تحول التعبير بالجسد من الجانب الوظيفى المنغلق بشرنقة الطقوس والشعائر الدينية إلى الجانب الفكرى المتحرك تعبيريا بالانفتاح الفكرى والتعدد الأيديولوجى بعد أن كان مقيدًا بالتعبير الفطرى الغرائزى ؛ لأن العقل وقتئذ كان عاجزا عن اختراق أسرار الكون فارتمى فى أحضان التفسير الأسطورى البدائى ، أما الآن فتحرك التصوير الجسدى فى النص المسرحى حراكا إيجابيا اتسع لقدرات التعبير عن الجوانب الاجتماعية والسياسية، وجمع التعبير بالجسد بين الفاعلية والمفعولية تأجيجًا للصراع المسرحى سواء على مستوى الصراع الدخلى ممثلا فى تسخير الجسد للتعبير عن النزوات والشهوات الذاتية فى شكل القناع الفنى الذى يفسير المفهوم المغلوط لممارسة الحرية، أو على مستوى الصراع الخارجى بين الأفراد أو بين الجماعات والطبقات.

* * *

2/1 التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية الأوربية الحديثة :

تعتقد الباحثة أن ارتباط المسرح بشكل عام والتعبير بالجسد بخاصة بدأ يتجسد فى المسرح العالمى ومن ثم المصرى بداية من تبعات الحرب العالمية الأولى، تلك الحرب التى غيرت ثقة الإنسان فى الإنسان ... ومعها اهتزت فلسفات القرن التاسع عشر التى ترادفت فى المعانى المرددة بأن الانسان هو مركز الكون، وأصبح التشاؤم عند العلماء والفلاسفة والفنانين يقينيا بأن الإنسان الذى بنى الحضارة منذ الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر هو الذى سيدمر الحضارة الإنسانية والحرب العالمية الأولى كانت بمثابة البرهنة الاستباقية على فكرة فناء العالم، وفى العقد الثانى للقرن العشرين وبصدى من تبعات الحرب العالمية الأولى ظهرت فلسفات التشاؤم والعدمية وبخاصة الدادائية والسريالية والمستقبلية؛ لأن " التاريخ يفرض نفسه على الفنون، ثم أن النظرة الجمالية للفن هى التى تعطى للتاريخ معناه" [6]، ومن ثم فإن الفن الحديث غير من تراتبية الوسائل التعبيرية فى الفنون القولية ومنها الأدب المسرحى حيث وسع

([6]) القصيدة التشليكيلية فى الشعر العربى، محمد نجيب التلاوى ، دار الفكر الحديث 1996 ط1 ، ص 186.

للدلالات غير اللغوية ، ومن ثم اتسعت مساحة التعبير بالجسد فى رسم الصورة الدرامية مدفوعة بفلسفات التشاؤم (المستقبلية– الدادائية– ثم السيريالية) [7].

وكانت(الدادائية) هى رد الفعل السريع للآثار المدمرة للحرب العالمية الأولى، ومن ثم جاءت على الإنسان ونظم الإنسان، و يرى الدادائيون أن الأسرة والعائلة والوطن والفن والدين كانت تعبيراً قديما جوابا لحاجات انسانية، ولم يبق فيها الآن إلا الهيكل العظمى ... ، وكان التعبير عن الرفض والتمرد قد بلغ حد الارتجالية بداية من مسماهم (الدادئية) [*]، وفترتهم المحدودة (1916– 1922) التى اعتبرت أن الهدم بناء أيضاً... ، وتحت وطأة التجريب والهدم وإعلاء استخدام العلامات غير اللغوية جاءت المسرحية معتمدة على أن الصورة المسرحية هى المؤسسة للحدث المسرحى وليس الحدث هو المؤسس الصورة المسرحية ، والصورة المسرحية اتكأت على التعبير بالجسد بشكل أساسى ، ونلاحظ هذا فى تجربة (أوجين يونسكو) المسرحية، وفى مسرحيته (لخرتيت) – مثلاً– يعتمد على فكرة التحول عندما تكتشف (مدام بوف) أن زوجها هو المتحول إلى (الخرتيت)

"مدام بوف: رباه ... أهذا معقول

بيرانجيه : (لمدام بوف) ماذا بك

مدام بوف : إنه زوجى ... بوف حبيبى، ماذا حدث لك !

مدام بوف: لقد عرفته .. لقد عرفته

(الخرتيت يرد بخوار عنيف لكنه حنون " [8] [*].

هذا المشهد كان تعبيراً بالجسد عن فكرة التحول للتعبير عن الفكر النازى (تحول كلى) للتعبير عن إلغاء البقاء البشرى المتحول إلى الأيديولوجية النازية[9].

والتعبير بالجسد يوظفه (يونسكو) أيضا فى مسرحيته (المستأجر الجديد) متأثرا بالدادائية، ومعطيات (الباتافيزقيا) لإقصاء الإنسان بجسده وإحلال الأشياء (منقولات المستأجر) حتى لم يبق

([7]) المستقبلية بقيادة (مارينتى الايطالى) ، والدادائية بقيادة كرستيان تزار) و (بريتون) .. تفصيلا راجع المرجع السابق 191 وما بعدها .

[*] الدادائية هى من معجم الطفولة (دادا) ، ويقال إن التسمية بالصدفة بينما (دادا) بالفرنسية الحصان الخشبى ، وبالروسية (نعم نعم) ...

([8]) يوجين يونسكو، المستأجر الجديد ، اللوحة ، الخرتيت ، 217 – 218.

[*] يقال إن فكرة التحول بالتعبير الجسدى فى مسرحية (الخرتيت) قد تاثرفيها (يوجين يونسكو) بقصة (غريغور) لـ كافكا عن شاب نذر نفسه لإسعاد عائلته، ولكنه عندما استيقظ تحول إلى حشرة ضخمة ... – تفصيلا راجع : المسخ ، فكافكا، ترجمة منير بعلبكى ، مكتبة النهضة، بغداد، 1983.

([9])راجع : يويجن يونسكو، 5 مسرحيات طليعية ، ترجمة شفيق مقار، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة 1966 .

للجسد الإنساني مكان ... فيختنق ويموت ... ، واستعان الكاتب هنا بما يمكن تسميته بالبناء التراكمى – على حد تعبير حسن عبود بـ [10]"

ثم جاءت (السيريالية) لتصحيح مسار (الدادائية) ، لأن (السيريالية) لم تكن مجرد رد فعل لتداعيات الحرب العالمية الأولى مثل المستقبلية والدادائية، وإنما جاءت مدعومة ببعد فكر يمثل اتجاها فنيا مدعوماً بإطارين أساسيين:

=الخروج على الواقع. = الخروج عن الواقع

"أما الخروج على الواقع فيتمثل فى هذه الثورة المتمردة على فكرة وضوح التعبير الفنى ... ، وأما الخروج عن الواقع فيقصدون الانسحاب إلى الداخل فى عملية ابتلاع سيكولوجى حيث يصبح اللاشعور الشخصى مادة إبداعية سخية وزاخرة" القصيدة التشكيلية ، مرجع سابق ص 203-.) .

ويختصر (السرياليون) فلسفتهم فى " أن السيريالية ليست مجرد تجسيد جمالى، بل رؤية جادة فى إمكانية تحرير الإنسان من وحدته القاسية" [11]، وتبدو إيجابية السريالية فيما ورد فى نهاية البيان الأول لـ (أندريه بريتون) " إن السيريالية تعلن تحررها المطلق من كل عرف مما يؤدى إلى عدم مثولها فى محكمة العالم الواقعى"[12]، وقد جسد (أبولينير) هذه الإيجابية السيريالية بمقولته " اعتقد أن على المرء أن يعود إلى الطبيعة، لكن لا يهدف إلى تقليدها ومحاكاتها . كالكاميرات.. عندما أراد الإنسان تقليد حركة المشى اخترع العجلة التى لا تشبه القدم فى شيء .. ، لا يجب أن يكون المسرح نقلا للواقع " [13]. وعملياً عبر أبولينير عن هذه الإيجابية فى مسرحيته السيريالية (نهدا تريزياس) وكان التعبير بالجسد أساسيا فى تنفيذ فكرة هذه المسرحية باستخدام (التحول الجزئى)، سواء بقصدية تحول الزوجة (تريزياس) إلى رجل وترفض أنوثتها، أو بقبول زوجها – فى الفصل الثانى للمسرحية- بأن يتولى مهمة الحمل والولادة ويتحول إلى امرأة تلد (40049) طفلا فى يوم واحد ..!!. [14].

وكان التعبير بالجسد هو المؤسس للصورة الدرامية الجزئية والأخرى الكلية فى هذه المسرحية، وبقيت جغرافيا الأحلام ومخزون اللاوعى الشخصى مادة خصبة لترسيم الصورة الدرامية والتعبير الدرامى

([10]) خطاب الصورة الدرامية، حسن عبود 113 وما بعدها .

([11]) زمن لكل الأزمنة، بلندر الحيدرى ، 66- 67. وبعد (Andre Broton) من رواد الدادائية ، ثم يقال إنها ضعفت عندما تحول (بريتون) إلى تأسيس الفكر السيريالى ببياناته الثلاثة.

([12])منفستو السيريالية ص 14 Monifeste du Surrealisme

([13]) وردت هذه المقولة لأبولنيير فى كتاب (مسرح العبث مفهومه وجذوره) ، نعيم عطية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 2005 ، ص 29.

([14]) تفصيلا راجع : (نهدا تريزياس لون من الزمن الجميل) ، جيوم أبولينير، ترجمة نادية كامل مراجعة يحيى حقى، وزارة الإعلام ، الكويت 1989، ص 32- 34...

بالجسد وتحولاته وأصبحت علاقة الجسد بالمخيلة الإبداعية أساسية فى التعبير عن (الباتافيزيقيا) التى استأثرت بالتعبير عن الاتجاهات الدادائية والسريالية على الرغم من اختلاف المنطلقات الفكرية بينهما .

ولما كانت الحرب العالمية الثانية ، عادت الرؤى التشاؤمية للظهورمرة أخرى ، وبرز مسرح العبث الساعى- ككل الفنون- إلى تحجيم الدور الإنسانى غضبا منه، وثورة عليه، لأن فكرة فناء العالم ونهاية العالم بيد الإنسان باتت مؤكدة بتجدد الحرب العالمية الثانية، وقد مثلت (العبثية) اتصالا ما، وتوافقا غير مباشر مع منتوج ترديات الحرب العالمية الأولى وتأثير الدادائية والمستقبلية ثم السيريالية فى الصورة الدرامية للمسرح الأوربي ؛ فتحجم التعبير بالجسد الإنساني في كل الفنون والمسرح أيضا – إلى حد ما – بعد الحرب العالمية الثانية وبخاصة مع كتاب الاتجاه العبثي.. .

* * *

3/1 التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية فى المسرح العربي الحديث:

مع ستينيات القرن العشرين عاد مسرحنا العربى للارتباط بالواقع ، والتعبير عنه متخذا من مكونات الجسد مادة تعبيرية حتى عن الأفكار المجردة للحرية .. والشمولية ، .. والظلم ..، والاغتراب وباتت الشخصيات المسرحية دمى فكرية ترسم الحدث المسرحى وتعزز الصراع المسرحى وبرز ذلك – بشكل لافت للنظر – فى مسرح الواقعية الاشتراكية الذى استأثر بجل المنتوج المسرحى المصرى فى الستينيات والسبعينيات ... . وكانت الواقعية المسرحية قد استأثرت ببعض مسرحيات الرواد : (الحكيم – الأخوان تيمور – إبراهيم رمزى ...).

ومن محاولات الريادة تتوقف مع مسرحية (صرخة الطفل) التى تمثل بحوارها الفصيح مسرحية مائزة فى جيل الريادة المسرحية ، وتناول (إبراهيم رمزى) [15] قضية اجتماعية تتمثل فيما هو طارئ على الأسر الغنية فى مصر وترددها على الأندية، وكانت الصورة الدرامية المعبرة صورة جسدية خالصة، حيث وظف الكاتب الجسد توظيفا مرحليا بدأ بـ(زهيرة هانم) الجميل جسدها والتى مر على زواجها خمس سنوات ولم تنجب .. ، وحبها للأمومة جعل سعيها للإنجاب شغلها الشاغل ... وكانت تتحسس بطنها ، وتظن أنها حامل ، وعاشت (الحمل الكاذب) – تعبير جسدى- ... ، لما فشلت فى أن تحمل من زوجها الثرى المحامى (على بك)، استثمرت جمالها – تعبير جسدى – ، ونصبت شراكها على (خليل) الشاب العائد من الخارج ، وعاشت أحلاما جسدية بالإنجاب من (خليل)، وعلى طريقة المسرح

([15]) نشر إبراهيم رمزى مسرحية (صرخة الطفل) 1923، وسبقها بمسرحياته الاجتماعية والتاريخية : 1914 الحاكم بأمر الله ، 1915 أبطال المنصورة + مسرحية دخول الحمام من زى خروجه) ، 1926 كتب (بنت الأخشيد) ، 1918 (البدوية).

الإغريقى تتجسد المأساة فى أن يتحطم حلمها الجسدى بالإنجاب على يد أختها (عطية) التى خطبت لـ (خليل)، فالصورة الدرامية الجسدية لـ (زهيرة هانم) هى التى حركت الأحداث المسرحية مستثمرة أنوثتها المهيأة للإنجاب تارة، ثم مستثمرة أنوثتها بجمالها الجسدى تارة أخرى ... حتى أصبح الجسد هو المحرك للأحداث وهو المساعد على إنماء الصراع الداخلى لـ (زهيرة هانم) وبفعل رغبات الجسد تحول إلى صراع خارجى عندما خطب (خليل) أختها (عطية).

وفى سياق الاتجاهات المسرحية فى مصر سنجد الرائد توفيق الحكيم يقدم نموذجين لاتجاهين مسرحيين:

1-الأنموذج الأول هو المسرح الذهنى وبدأه بـ (أهل الكهف) 1923 متأثرا بـ النرويجى (إبسن) والأيرلندى (برناردشو) ثم الفرنسى (سارتر) ثم اتبعها بمسرحيتى (شهرزد) 1934 ثم (بجماليون) 1942، والحقيقة أن الصورة الدرامية فى المسرح الذهنى للحكيم افتقرت إلى تفعيل الإمكانات الجسدية، اللهم إذا استثنينا فقط (بجماليون) تلك المسرحية التي أحيت الأسطورة اليونانية القديمة، واستثمر الحكيم قدرات التعبير الجسدى للتمثال المصنوع بيد (بجماليون) ، والذى أودعه كل مقاييس الجمال التى يراها فى الأنثى ... حتى تحول هذا الجسد المصنوع إلى محبوبة غيرت فكره، ولتعط آلهة الجمال فرصة لتسخر من (بجماليون) الذي وقع بين حدي الجسد الساكن – التمثال الذي صنعه – وبين الجسد المتحرك – الذي انبعثت فيه الروح . فالصورة الدرامية هنا صورة متحولة من تمثال إلى امرأة حقيقية، وهذه الصورة الجسدية المتحولة تمثل الأساس البنائى لنجاح توفيق الحكيم فى توظيف واستلهام الأسطورة اليونانية القديمة.

وعلى الرغم من هيمنة التعبير بالجسد على مسرحية (بجماليون) إلا أننا لابد أن نعترف بانحسار التعبير بالجسد فى محاولات الحكيم الذهنية، والأخرى العبثية/ اللامعقول فى مسرحيته (يا طالع الشجرة)، لأننا فى تلك المحاولات المسرحية أصبحنا أقرب الى ما يسمى بـ (مسرحية الأفكار)، كتلك المحاولات التى كتبها (سارتر) ولم يسمها مسرحية ، وإنما أطلق عليها (لوحات او مناظر)، وذلك لأن الفكرة المسرحية ارتفعت ارتفاعا تجريديا لم يمكن التعبير الجسدى من الظهور ، وفى (أهل الكهف) – مثلا- كان الصراع بين الإنسان والزمن...قد غيب قدرات الجسد التعبيرية والتي لم تزد عن تغيير ملامح أهل الكهف تعبيرا عن اختلاف زمن الانبعاث ، وعلى الرغم من أن مسرحيات العبث واللامعقول فى المسرح الأوربى قد وظفت التعبير بالجسد توظيفا استاثر بالصورة الدرامية لكثير من مسرحيات (أوجين يونسكو- أبولينير- جان جينيه- إدواردالبى- آرثر أداموف...) إلا أننا لم نجد المستوى التعبيرى نفسه عند الحكيم فى مسرحيته (يا طالع الشجرة) حتى أن تحجيم التعبير بالجسد قد أضعف الصراع فى هذه المسرحية وهو الصراع الذى استبطن الذات وخلص إلى صراع داخلى تناسب مع معطيات الفكرة التجريدية فى المسرحية. وبشكل عام فإن المسرحيات التى صدرت عنواناتها بأسماء شخصيات غالبا ما

تعتمد اعتمادا أساسيا على تقديم الصورة الدرامية من خلال التعبير بالجسد سواء فى الصراع الداخلى والخارجى.

وشهد القرن التاسع عشر ظهور (الميلودراما Melodrama) لكن شخصياتها الشعبية النمطية لم تتعمق الوصف بالجسد، ولم تمكن الجسد من تحريك الحدث المسرحى – بشكل عام- ، لكن ظهور المسرح الملحمى على يد (بريخت / بريشت 98- 1956) قد أعاد فاعلية الجسد للحدث المسرحى الذى تحول بدوره الى لوحات تتحلق حول بؤرة فكرية منتزعة من أحداث واقعية – غالباً- وامتد التطور المسرحى من التمذهب إلى حدود التجريب فى القرن العشرين، ووجد التعبير بالجسد مجالات غير قليلة فى نصوصنا المسرحية المصرية والعربية .

وقد أتاحت الواقعية فرصة تركيز الصراع المسرحى على الشخصيات وعلى الجماعات معاً، ووجد التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية متسعاً للظهور المؤثر فى كثير من الأعمال المسرحية المصرية سواء كان ذلك بشكل كلى تركيبى متصاعد لمفردات التعبير بالجسد، أو بشكل جزئى مؤثر تأثيرًا كبيرًا ومباشرًا فى فكرة النص المسرحى.

وفى إسهامه المسرحى الواقعى قدم (نعمان عاشور) مسرحيات :المغناطيس، الناس اللى فوق ، الناس اللى تحت ..[16] ثم قدم أهم مسرحياته (عيلة الدغرى) ، وهى مسرحية ترصد التحولات الاجتماعية للمجتمع المصرى من خلال طبقاته المتباينة، والتعبير بالجسد المؤثر فى كلية الصورة الدرامية للمسرحية تجسد فى الجزء الأخير من المسرحية وبالتحديد فى شخصية (على الطواف)، وهو صورة صارخة للمسحوقين الصابرين.. حتى بلغت أعز أمانيه أن يمتلك وينتعل حذاء جديدا ، وجاء (حسن) ليحقق له أمنيته، ولكنه استبدل الحذاء بلا(بلغة) فرح بها (الطواف)، فرحا شديداً، لكن فرحته لم تتم ؛ لأنه لم يستطع أن ينتعل (البلغة) ، لأن قدميه استعصت على النعل الجديد !! و لأنها تشكلت بالأرض ... فعادت مآساته تتجسد فى فشل الانتعال ل (البلغة الجديدة)...!! ، وقد عبر عن ذلك بحسرة عندما قال :" الله يسامحك يا حسن .. ثم نظر إلى الجمهور وقال : الله يسامحكم كلكم !!" ؛ وبالتصوير الجسدى لقدمى الطواف التى تشكلت بالأرض استطاع (نعمان عاشور) أن يجسد فكرته بالمفارقة من خلال التعبير بالجسد، وعلى الرغم من جزئية هذه الصورة المسرحية إلا أن دلالالتها الرمزية حملت فكرة المسرحية بنجاح لا يقل عن مثيله صاحب بطولة (المعطف) لجوجول [17] ذلك الذى حصل على

([16]) الناس اللى فوق قدمها المسرح القومى بمصر 1957.

ومسرحية الناس اللى تحت قدمها المسرح الحر بمصر 1956.

([17]) تعد قضية (المعطف) لجوجول رائدة فى تحويل فن القصة القصيرة من التعبير الذاتى الغنائى إلى التعبير عن قضايا المجتمع ... وهى قصة نهضت بتطور وتحول فن القصة القصيرة فى العالم حتى أن رواد فن القصة القصيرة فى العالم يرددون : لقد خرجنا جميعا من تحت معطف جوجول.

معطف فخم فاحترمه الناس، ولم يجرؤ أهل الحارة على ايذائه –كما تعودوا– فقط لأنه ارتدى معطفا فخما ، لكن فرحته لم تدم طويلا ؛ لأن المعطف سرق منه ، وبسرقته سرقت كل أمانيه وأحلامه .... وفشلت محاولات استعادة المعطف المسروق .

وعند (ألفريد فرج) كانت مسرحية (سليمان الحلبى) قد قدمت الممارسات العنيفة جسديا لكليبر ، والذى اعتبره سليمان الحلبى ورفاقه أحد اللصوص الذين احتموا برأيه وشعار الدولة مستعمرة، وكان ذلك كافيا لأن ينجح سليمان الحلبى فى قتل كليبر– تصفية جسدية– وهو مشهد جسده تجسديا جسديا مؤثراً، ومعبرا عن حجم المعاناة النفسية والجسدية التى دفعت سليمان الحلبى للاقتصاص الجسدى من كليبر ... . وإن كانت المسرحية أقرب إلى المحاكاة، التاريخية إلا أن الكاتب استطاع أن يوجد (تعادلية فنية توازن بدقة بين الأحداث المتماثلة، والأفكار، فلم يطغ أحدهما على الآخر)، وبقى التمثيل الجسدى النهائى للصورة الدرامية (قتل كليبر) هو الأهم على الرغم من جزئيته فى مفردات الصورة الدرامية لهذه المسرحية.

والتصفية الجسدية صورة مسرحية جزئية أخرى مهمة فى مسرحية (كوبرى الناموس) حيث لجأ الشباب الوطنى (سامى وحازم ويوسف) إلى مقهى (خضرة) للاختباء ولإعداد سلسلة من الاغتيات لخونة الوطن .. وأصبحت (خضرة) ملجأ للطبقات الدنيا فى المجتمع ، وللفدائيين . وجميعهم فى حالة انتظار لما سيأتى ، إلا أن الفدائيين بدأوا اغتيالات الخونة فى مشاهد مسرحية مؤثرة بفاعلية الوصف بالجسد... .

***

وفى سياق تيار التوظيف التراثى فى المسرح المصرى عادت خاصية تقديم الصورة الدرامية من خلال الجسد، وكانت أقصر الطرق لبعض المسرحيين لبلوغ فكرته وغايته المسرحية ، والاستعانة بالتجسيد عبر الجسد قد ساعد على التوصيل والتأثير معاً– واكتفى هنا بالاشارة إلى مسرحيتين سعى فيهما يوسف إدريس ومحمود دياب إلى تقديم ظاهرة التمسرح والمسرح الشعبى.

فى سنة 1963 يقدم يوسف إدريس مسرحيته (الفرافير) اعتمد فيها على كوميديا السرك الشعبية، وإذ يقدم بطله (فرفور) بروحها الشعبى، وضعفها أمام النساء والطعام، فلقد نجح فى توظيف الوصف بالجسد لفرفور ليحمله توصيل فكرته المسرحية (كيف يحكم الناس أنفسهم) ، وكان ذلك بتجسيد تقاسيم الجسد لـ(فرفور) بكل المسرحية. والصورة الدرامية هنا كانت صورة كلية ؛ لأن جسد (فرفور) وخصائصه استأثرت بجل الأحداث المسرحية الصادرة عنه أو العائدة إليه، ولاسيما أن يوسف إدريس أتاح فرصة الحوار بين الممثل والجمهور، وكانت الملامح الجسدية لـ فرفور الضعيف الخفيف قد ارتبطت ارتباطا مباشرا بالفعل ورد الفعل فى المسرحية، وهذا ما يساعدنا على تصنيف الصورة الدرامية الجسدية هنا بالصورة الكلية.

أما (محمود دياب) فى مسرحيته (ليالى الحصاد) فقد استعان بالجسد استعانة جزئية تمثلت فى استثمار امرأة فاتنة الجمال من أن تشغل بجسدها وجمالها أهل القرية (وظيفة إغواء بالجسد) ، وكانت مفاتن وجهها وجمالها مقدمة مساعدة لها لكى ينجح فى أن تسحر أهل القرية... وهذه الصورة الدرامية الجزئية المعتمدة على مفاتن الجسد كانت كافية جدا لأن تسحر أهل القرية، وأن يوسع الكاتب لتجسيد عبق المكان ووسائله الخيالية الشعبية.

ثم يأتى (صلاح عبدالصبور) فى سياق توظيف التراث أيضا ويقدم مسرحيته (مأساة الحلاج) 1964، وتناول فكرة الاغتراب من خلال منظور صوفى إسلامى، وجاءت مسرحيته فى جزأين: الكلمة، الموت. ولن تخفى علينا العلاقة السببية بين الجهر بالحق (الكلمة) وبين العقاب بـ (الموت)، وما يعنينا هنا من فاعلية الجسد فى الصورة الدرامية لهذه المسرحية نجده فى الجزء الثانى (الموت) والذى بدأ التمهيد له بخواص جسدية اكتسبها الحلاج بتصوفه ، حيث بلغ به التصوف حد أنه لم يشعر بالعقاب الذى يتعرض له داخل السجن، لم يشعر بضربات السوط:

"الحارس : لم لا تصرخ !؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت !

الحارس: اصرخ ... اجعلنى اسكت عن ضربك ...

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى .. "

فجسد الحلاج هنا يمثل رد فعل (المغترب) عن ظلم الدنيا الذى يتعرض له هو وأصحابه الذين يراهم (كثر) فى حواره مع أحد مريديه (إبراهيم) الذى قل له:

"إبراهيم :... يتحرش بك ألاف الآلاف ... أعداؤك كثر يا مولاى "

الحلاج : لكن أصحابى أكثر من أعدائى

إبراهيم: لا أبصر مخلوقا منهم يا مولاى ... إلا شيخى الشبلى .. وأنا .. وكلانا مسكين يتحسس خطوه ...

الحلاج : أصحابى أكثر من أن تحصيهم يا إبراهيم ...

أصحابى آيات القرآن وأحرفه ... كلمات المحزون المهجور على جبل الزتون ... أحياء الأموات ... آلاف المظلومين المنكسرين ... "

وإذا كانت حالة الوجد قد صدرت للمعتدين يأسا من الحلاج لأنه لا يتأثر بالعقاب الجسدى ... فكان رد الفعل (الجسدى) القوي هو المحاكمة الصورية التى قتلته ... وصلبته كفعل إخافة لأنه نطق بالحق (الكلمة). وعندما يصدر صلاح عبد الصبور مسرحيته بمشهد الصلب ورأس الحجاج فإنه بهذا – من وجهة نظرى – يرد النهاية إلى البداية، ويجعل من الصورة الجسدية: التعذيب والقتل صورة درامية كلية جسدت كل ما يتطلع إليه صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ... فالحلاج قدم صراعاً بين الحق

(الكلمة)، والظلم وفرض الموت ، فالظالم لا يهدأ ويهجم هجوماً جسدياً للإيلام، والحلاج جسد انسحب من الحياة متدثراً بدرجة من درجات التصوف رفعته فوق الألآم ومعها لا يشعر بالألم ، فتصاعد العذاب الجسدى حتى القتل ... ثم تصاعد إلى حد الصلب الذى صدر به المسرحية، وأنهى به المسرحية لتبرز صورة درامية جسدية كلية تحمل الفاعل والمفعول حملا جسدياً مجسداً لصراع سرمدى بين الحق و الظلم .

* * *

1/ 4 التعبير بالجسد فى الصوة الدرامية لمقامات التجريب المسرحى المعاصر:

وفى سياق تتبعنا لسيميائية التعبير بالجسد فى الأدب المسرحى الورقى نصل إلى مسرح (البانتومايم) المعاصر ، ويعتمد على الآداء أكثر من اعتماده على بعض المكتوب، واستاثر التعبير الذاتى بمحالاوت (البانتومايم[*] Pantomime) ، ومعه كأن النص قد تحول إلى أحد الفضاءات التحويلية لفائض التعبير بالجسد، وهى محاولة مسرحية قد نجحت في تحويل العواطف الخبيئة والكامنة إلى لوحات حركية مرآوية بالتعبير بسيميائية الجسدى الخالص ... .

والبانتومايم عرفته الحضارات القديمة (الفرعونية- الصينية- اليابانية) مثلما عرفه اليونانيون، وهم المؤسسون للمسرح ، يقال إن رقصات(الساتير) الطقوسية تمثل البذرة الأولى لفن البانتوميم ، لأنها كانت تؤدى بحركات وإشارات وإيماءات تعبر عن فروض الولاء والطاعة لقداسة الإله (ديونيسيوس) ، لكن ارتباط الرقص الساتيرى بالعبيد قد حجمه فى مجتمع إغريقى طبقى . وعند قدماء المصريين ومع البذور التعبيرية الأولى للآداء الممسرح داخل المعابد ، مارس الفراعنة التعبير بالجسد بشكل أساسي في تمثيل أسطورتهم – الاعتقادية – إيزيس وأوزوريس . أما في القرن العشرين فاستطاع (مارسو) " أن ينزل الكلمة المنطوقة من عرشها المسرحى ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة .. ولتلتحم عناصر الصمت بالحركة بخيال المتفرج" [(18)].

والباحثة إذ تقدم لـ (البانتومايم) الزاخر بالتعبير الجسدى ، وهو موضوع البحث، إلا أننى أذكره لأنني أتتبع تاريخيا وفنيا ظاهرتي المدروسة في هذا البحث، وهي سيميائية التعبير بالجسد وتطورها

---

[*] عربياً سمى بـ (التمثيل الإيمائى – التمثيل الصامت- فن التكوين الصامت ومنطوق Pantomime من مقطعين panto وتعنى كل شيء ، و mime وتعنى أقلد أو أحاكى ...

= تفصيلا راجع : فن التمثيل الصامت فى العراق ، على مزاحم عباس ، مجلة الرواد ، عدد 1 لسنة 1999.

تصاعدياً – عبر العصور- وصولا إلى العصر الحديث والمعاصر ومتغيراته المتسارعة ، ثم صولا إلى محاولة ما يسمى بالمسرح (الصائت الصامت) التي سأتوقف معها وقفة تحليلية ؛ لأنها تنطلق من التحرير الورقي للنص المسرحي ، بينما يعتمد (البانتومايم) على الأداء التمثيلي أكثر من النص التحريري للأدب المسرحى، ولما كان هذا البحث معنيا بتتبع تطور تشكيلات التعبير بالجسد فى الصورة الدرامية المكتوبة ورقيا فى الأدب المسرحى، لذلك أصل إلى الأنموذج التطبيقى الأخير مع تلك المحاولة المسرحية التجريبية التى تكرس التعبير بالجسد لرسم الصورة الدرامية من خلال نص ورقي مقروء.

وأبرز المحاولات العربية التى تستوقفنا مع التعبير بالجسد تعبيراً إيمائياً يملأ فراغ اللغة المنطوقة فى الدراما التقليدية هى المحاولة التجريبية للعراقى (صباح الأنبارى) ، والتى أسماها بالمسرح الصائت [19]، ويبدو أن الأنبارى في محاولته – غير المجنسة – قد انطلق من رافدين، أما الأول فكان من (صمويل بيكيت) الذى قدم أنموذجه (فصل بلا كلمات) [20] وهى المحاولة الباكرة التى حولت الحوار الدرامى من حوامله اللفظية الدلالية إلى حوامل حركيتة الجسدية ذات الحظ التأويلى المنفتح ... ، حتى أننا يمكن أن نصفها – دون مبالغة – بمحاولة باكرة للمسرح التفاعلى الذى يعظم دور المتلقى الإيجابى ليشارك بمخيلته فى إنتاج النص . وأما الرافد الآخر فيتمثل فى الإفادة من تيار تراسل الفنون، ويعترف الأنبارى بأن محاولته أقرب إلى القصة القصيرة المدعومة باللقطة السينمائية والصراع المسرحى المدعوم بتقنيات الصوت والضوء.. وبهذا التراسل تجدنا وكأننا أمام جنس من الأدب المسرحى لكنه لما يكتمل بعد !! .

لقد قدم (الأنبارى) ستة عشر نصا صامتاً قابلا للقراءة وقابلا لإمكانات إخراجية متعددة، وبهذه النصوص خرج من ذاتية البانتومايم إلى جماعية المسرح الصائت. وهو الأمر الذى شجع على وجود حدوته أهلته للقراءة قبل العرض . وننتقى من تلك المحاولات الست عشرة المحاولة الثانية التى عنونها بـ (حدث منذ الأزل) [21] لنتبين من خلالها فاعلية التعبير بسيميائية الجسد وقدراته على ترسيم صورة درامية مكونة للأحداث المسرحية بطريقة التضخيم (الجروتسك) .

ويصدر الكاتب مسرحيته بتقديم المشاركين ، ونلاحظ أنه يقدمهم باسم (الصامتون) وهم سبع شخصيات لرجال وامرأة شابه جميلة فاتنة، وأخرى قبيحة، ثم بشاب 1 وشاب 2 ومجموعة جنود، وتلاحظ الباحثة أيضا أن الكاتب لم يقدم مسرحيته فى مشاهد وإنما قدمها فى متتاليات سردية مدعومة بارشادات مسرحية للمخرج ،ليحرك سواكن المتلقى ويحفزه ليتفاعل مع النص. وهذه التقدمة نسجل

([19]) بدأت محاولته سنة 1994 بمسرحية طقوس صامتة ، ثم بثلاث مسرحيات نشرها سنة 2002.

([20]) فصل بلا كلمات ، بيكيت، مجلة المسرح والسينما، عدد ، ص 20 وراجع أيضا: مسرحيات طليعية، صمويل بيكيت، ترجمة شفيق مقار ، سلسلة مسرحيات عالمية لسنة 1996.

([21]) طقوس صامتة، صباح الأنبارى ، مجموعة مسرحيات ، الشئون الثقافية ، بغداد ، 2002.

عليها : أولا أنهم صامتون ، ومعنى ذلك أنهم يؤدون آداء جسدياً دون حوار لغوى ... ، وهذا أمر يعظم دور التعبير بالجسد ويجعله مركزياً فى هذا النوع المسرحى التجريبى. ونلاحظ ثانيا أنه لم يسم شخوصه المسرحية، واكتفى بـ رجل – امرأة – شاب 1 – شاب 2 ... فالشخوص عامة لا تحمل خصوصية هنا و بلا ملامح فقط كل منهم يمثل أنموذجا إنسانيًا عامًا دون تخصيص. واعتقد أن الارتفاع عن مستوى التخصيص هنا كان عاملا مساعداً على إفهامنا من البداية أن ما (حدث منذ الأزل) مازال يتكرر وسيتكرر عبر العصور، ولذلك يحاكى طور الإنسان على الأرض منذ (آدم / حواء) وهبوطهما على سطح الأرض ... حتى يومنا هذا ويعزز التمثيل التاريخى بالتقاط الصورة المتكررة فى المشهد الثانى من العصر الحديث ؛ ليؤكد على قصة الصراع الأزلى بين الإنسان والإنسان أو الخير والشر... والذى سيبقى من أزلية لخلق إلى أبدية الوجود ... وصدق من قال بأن الليبراليون حالمين ؛ لأنهم يسعون لتحقيق الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية والديمقراطية، وهى طموحات ستظل حلما جميلاً لن يتحقق على الأرض .

وإذا ما وقفنا مع حصد للتعبيرات الجسدية الصانعة للحدث المسرحى فسنلاحظ أن الكاتب قد حرص على تغييب العوالم الداخلية لشخوصه المسرحية ليوسع لسيميائية التعبير بالجسد دون كلام / حوار . وصوره الدرامية تركيبية تتآذر لتكوين صورة كلية شاملة، ومعبرة عن فكرة الصراع الإنسانى المتجدد على الأرض منذ هبوط آدم / حواء– عليهما السلام – . وحصر تلك الصور التعبيرية بالجسد قد يضطرنا إلى إعادة تقديم النص ، لأنه عمل قائم – سرديا – على التعبير الجسدى بكل إمكاناته الإيمائية والإرشادية والحركية ... ، وهو تعبير مسيطر على النص سيطرة تامة ، ومن ثم فإننى سأكتفى بانتقائية لمجموعة صور تعبيرية للجسد قد أثرت فى تكوين النص، وصنعت الصراع الأزلى وجسدته داخل النص وكان المؤلف حريصا على توسيع مسافة الاختلاف الابستمولوجى والتكنيكى بينه وبين البانتومايم ليمهد لتأسيس جنس جديد للأدب المسرحى الورقى. ويتمثل التعبير بالجسد بشكل مباشر فى الوحدات الصورية الآتية:

1- هبوط (آدم/ حواء) إلى الأرض فى شكل تفاحة ببابين، مع تفاحتين صغيرتين وليدتين يمينا ويسارًا... ، والتفاحة رمز لآدم وقصة الهبوط ....

2- عندما يفتح البابان ... يقذف من داخل التفاحة بالرجل والمرأة ، والقذف بقوة للخارج (جسدى) وكأنه تعبير عن طردهما عنوة خارج الجنة، وقذفهما إلى الأرض بقسوة وبإيلام جسدى.

3- علاقة الرجل بالمرأة على الأرض تبدأ بمقدمات معاظلة (تعبير جسدى) مفعمة بالتنهدات والتأوهات.. ويأتلف الصوت والضوء مع هذا المشهد الجسدى، فمنذ أن تسحب المرأة الرجل إليها بإثارة، وترتعش معها الأضواء... ومع فعل المعاظلة تمتزج الموسيقى المعبرة برعشة الضوء...

4- ونتيجة المعاظلة الجسدية .. يظهر الشاب1 والشاب 2 مع فتاة جميلة فاتنة (تعبير بالجسد)، وفتاة قبيحة ... ثم يبدأ الصراع بين الشاب 1 والشاب 2 ، وكأنهما (هابيل قابيل) ، ويبدأ الصراع الأزلى / الأبدى بين الخير والشر، فالخير الشاب 1 يتجول فى الحديقة ، يتحد مع إيجابياتها – جسدياً – عناق الشجرة/ المرأة فتزهر الحديقة ... ، ثم يأتى الشاب 2 ليغرز سيفه فى التفاحة فتحتفى الأشجار والأزهار ... ، ثم يأمر فيدخل المحاربون ليمارسوا تعذيبا جسديا للشاب 1 ، يرفسونه بأقدامهم ... ثم يقدم المحاربون فروض الولاء للشاب 2 ويقبلان قدميه ، ويأمران الشاب 1 أن يفعل فعلهما، فيرفض ويبصق على الشاب 2 .. ويبدأ صراع جسدى غير متكافئ لعقاب الشاب 1 .. وتنطفئ الأنوار.

5- لقطة أخرى فى مشهد مسرحى من القرن العاشر الهجرى .. ويجسد الصراع نفسه بين الشاب 1 والشاب 2 الذى يظهر فى صورة ملك وله عرش وراقصات وحاشية ... وبضربة مدوية يتوقف الرقص (تعبير بالجسد) ، ليبدأ دخول الشاب 1 مكبلاً، ويدفعونه دفعاً فيقسط على الأرض (تعبير جسدى) ، ثم يأتون بفتاته، ويتقدم الشاب 2 فيغرس فى عينها شيش سلاحه، ثم يغرزه فى عينها الأخرى (تعبير جسدى عن القسوة والألم) ، فتسقط الفتاة ميتة. ويأتى رد فعل الشاب 1 ، ويصوب بندقيته ليقتل وينتقم من الشاب 2 ، ولكن البندقية فارغة !! .. ويتحلق الجنود حوله ، وبإشارة من الشاب 2 يهبط حبل المشنقة من أعلى وسط المسرح ... يتقدم اثنان من الجنود ويضعان عنق الشاب 1 فى المشنقة (تعبير جسدى) ... ويعلو الطبل ... ثم ضربة قوية مدوية ... " على أثرها يتوقف الجميع عن الحركة مدة وجيزة قبل أن يسدل الستار ! " [22] لكن الحدث الأزلى لم ينته بانتهاء المشهد ؛ لأنه مشهد يتجدد في كل العصور.

لقد سيطر التعبير بالجسد على هذا النص المسرحى المقروء فالفاتنة تعبير لأغواء جسدى ... والصراع المتكرر عبر العصور وسيلته قمع وتعذيب وقتل وتنكيل (مظاهر تعبيرية جسدية) ، وبدء الحياة على سطح الأرض منذ هبوط آدم / حواء من الجنة بدأ بمعاظلة تعبيرية جسدية لعمارة الأرض. وأصبح التعبير الجسدى أساسيا ، وجاء مدعوماً بالإضاءة والصوت وحركية الرقص التعبيرى فى محاكاة مباشرة لنص الآية القرآنية :" وقلنا اهبطوا منها بعضكم لبعض عدو " ... تردد الصراع الأزلى بتعبير جسدى أساسى، ومساعدة ثانوية من الإضاءة والصوت ، وقد نجح الكاتب فى مزج الحلم بالواقع لبلوغ غايته المسرحية بمرارة الصراع الأزلى ، وحلاوة الإدراك والتلقى فيما يشبه أحلام اليقظة .

([22]) الصوامت ، صباح الأنبارى، مصدر سابق ،ص 75.

أما النص نفسه فكان قصة تقرأ، ومخيلة تمسرح بفعل التوجيهات الإخراجية للمؤلف [23] (مخرج الورق)– إن صح التعبير – وفى كل كان الجسد مادة تشكيلية لتجسيد فكرة الصراع الأزلى منذ هبوط (آدم / حواء) إلى الأرض وجاءت النهاية بخيار واحد وهو الموت شنقاً... [*].

وبقيت الإشارة إلى أن التعبير بالجسد جاء ممزوجاً بعاطفة حارة وصادقة سواء كانت عاطفة حب وخير ، أو عاطفة قتل وإيلام وغضب ... فالتعبير بالجسد لن يحيا – مسرحياً – إلا إذا جاء متلبسا بعاطفة ما .. هى الروح التى تحيى الصورة الدرامية فى النص المسرحى.

* * *

لقد كان التعبير بالجسد، والكتابة بالجسد تياراً فنياً بدأت الدعاية له بقوة عند كتاب الرواية العربية ، ولاسيما عندما ربطوا بين (الجسد والهوية) ، ثم (الجسد والسلطة) ، واتسع المربع السيميائى بكتابات ما بعد البنيوية، وما بعد النسوية، إلا أن التعبير بالجسد تشرنق فى رؤى روائية محدودة بسبب تعلقه بخصوصية الكتابة النسوية– تحديداً– ، وتحولت الكتابة عن الجسد إلى الكتابة بالجسد فى منطقة بعينها، وهى الجسد الأنثوى ، وأصبح الوعى الجديد بالجسد عند المرأة يمثل بؤرة تمظهر الذات الأنثوية وهويتها فى وجودها فى مجتمع عربى ذكورى، وزادت الظاهرة ظهوراً ... وتشرنقت فنياً، وكادت تأتى فى سياق انفلات تجاوز الأعراف فى مجتمعاتنا العربية عندما كتبت (أحلام مستغانمى) روايتها (ذاكرة الجسد)، وعندما كتب شكرى المبخوت روايته (الخبز الحافى) ... . لم يفد فن الرواية كثيرا بهذه الشرنقة القصدية للتعبير بالجسد وأسره فى منطقة بعينها.

بينما جاءت صرعة التبعير بالجسد وتيارها الجديد مفيدة لفن المسرح وبخاصة فى الأنموذج الذى قدمه (صباح الأنبارى)؛ لأنه لم يتشرنق داخل جسد المرأة كالروائيين، وإنما انفتح بالتعبير الجسدى ليتجاوز التعبير الذاتى لـ البانتومايم من ناحية، وينخرط فى التعبير الجمعى بموضوعات سياسية واجتماعية ووجودية، وهو – لعمرى– يذكرنى بريادة– فرنسيس بيكون– عندما تحول بفن المقال من التعبير الذاتى إلى التعبير الجمعى فتطور المقال، ويذكرنى بقصة (المعطف) لجوجول ، الذى قدم فيها موضوعاً اجتماعياً

([23]) المخيلة للمتلقى هنا تخلق وسائط مفاهيمية لإدراك التمثيلات الحسية والجسدية لإعادة تنسيق الواقع بصورة فنية جديدة هى مزيج بين الحلم والواقع ... أو هى محض أحلام يقظة تكتسب فاعليتها بدور الجسد فى التجسيد الصورى للرؤى الدرامية.

[*] هذه الرؤى المأساوية والنهايات الصادمة من تبعات الحرب العالمية الثانية على الكتاب وقناعاتهم بفكرة نهاية العالم وفناء العالم لأنهم اعتقدوا أن الإنسان الذي بني الحضارة الإنسانية العالمية العظيمة هو الذي سيدمرها!!.

خرج به وبفن القصة القصيرة من شرنقة الصوت الأحادى إلى آفاق التعبير الجمعي ، حتى ردد رواد فن القصة القصيرة فى العالم (لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجول).

واعتقد أن النجاح النسبى للتعبير بالجسد فى محاولة (صباح الأنبارى) تستمد قوتها من تاريخ غائر للتعبير بالجسد بدأ منذ الإغريق، والحضارات القديمة الأخرى الفرعونية والصينية واليابانية ومن محاولات المسرحالتجريبي الحديث .

***

لقد ارتادت الباحثة منطقة بحثية غير مأهولة، حيث ندرت الدراسات السابقة فى مجال التتبع التاريخى لتطور التصوير بسيميائية الجسد فى نصوص الأدب المسرحى الورقى، ودور التصوير بالجسد فى رسم الصورة الدرامية ، ودوره فى الصراع المسرحى وحظوظ سيميائية التعبير بالجسد فى الحوار المسرحى.

وقد بدأت الباحثة البحث التأسيسى للظاهرة أوربيا بداية من المآسى الأغريقية، ثم قفزا إلى المسرح الأوربى الحديث بانتقائية نصية وتحليلة لبعض النصوص المسرحية لتستكمل هدف البحث من رصد عام لتاريخ الظاهرة ثم بتخصيص مسار البحث للكشف عن دور الاتجاهات المسرحية والتفكير الأيديولوجى بأبعاده الفسفية فى تباين ظاهرة سيميولوجيا/ سيميائية الجسد فى الصورة الدرامية.

ثم انتقلت الباحثة الى الجزء الأخير من الدراسة حيث سكنت معطيات الإبداعات المسرحية المصرية بخاصة فى العصر الحديث، وبانتقائية نصية حاولت الباحثة رصد ظاهرة سيميائية الجسد ودورها فى تشكيل الصورة الدرامية، وبدأت من العقد الثانى للقرن العشرين بانتقائية رصدت المراحل التاريخية لتطور الظاهرة فنياً وصولا لمطلع الألفية الجديدة 2000- 2002 .وقد استطاعت الباحثة التوصل إلى بعض **النتائج المهمة** ، والتى يمكن حصرها فى الآتى:

أولاً: تطور التعبير بالجسد بتطور الصراع فى المسرح الإغريقى حيث جاء التعبير بالجسد محجما وظيفيا فى صراع (الإنسان # الآلهة) ، بينما تمتع التعبير بالجسد بمساحة أكبرمن الحرية فى ترسيم الصورة الدرامية مع التحول إلى (صراع الإنسان # الإنسان) ؛ لأن هذا الصراع مسرح للتعبير بالجسد يعبر فيه الإنسان عن قضاياه ووجوده حتى أن أوديب عاقب نفسه بنفسه مع إقصاء قصدى لدور الآلهة عندما فقأ عينيه... .

ثانيا: كان للحربين العالميتين الأولى والثانية دورهما فى استنبات فلسفات متشائمة حجمت دور الإنسان مثل الدادائية والمستقبلية الإيطالية، ومعها تأثر التعبير المسرحى متحولا من سيمائية التعبير بالجسد إلى سيميائية التعبير بالأشياء .

وقد مثلت الباحثة لهذه النتيجة بتحليل مسرحية (المستأجر الجديد) ليونسكو ... .

ثالثاً: بروز الدور المؤثر للأدلجة ، ومعها وعادت فاعلية التعبير بسيمياء الجسد ومثلت لها الباحثة بتحليل (الخرتيت) ليونسكو في انتقاده للنازية الألمانية ، وعربيا مثلت للدور الإيجابى لكتاب الواقعية الاشتراكية والنقدية ، ثم استشهدت بالدور الإيجابي للسيريالية –كمذهب يجسد فكرا – بمسرحية (نهدا تريزياس) لأبولينير.

رابعاً: ظاهرتا المسرح الذهنى، ومسرح اللامعقول قد حجمتا التعبير بسيمياء الجسد فى مسرحنا المصرى، واستثنت الباحثة فقط مسرحية (بجماليون) لتوفيق لحكيم.

خامساً: أعادت الواقعية بتشكيلاتها (النقدية والاشتراكية – السحرية ..) أعادت مبالغات تكريث سيمياء الجسد وتوظيفه فى تكوين الصورة الدرامية فى المسرح المصرى ... حتى تيار (توظيف التراث) للإسقاط على قضايا الواقع السياسية والاجتماعية وقد وسعت للتعبيرالمؤثر بسيميائية الجسد.

سادساً: استطاعت بعض محاولات التجريب فى مسرحنا العربى المعاصر أن تحجم دورالتعبير بالعلامات اللغوية تحجيماً قاسياً لصالح التوسيع للتبعير بالعلامات غير اللغوية وفي مقدمتها التعبير بسيمياء الجسد توسيعاً استوعب العمل المسرحى والأداء المسرحى، وبخاصة فيما يسمى بالمسرح الصامت، والذى مثلت له الباحثة بالاستشهاد من خلال تحليل مسرحية(حدث منذ الأزل) لصباح الأنبارى الذى اعتمد على الصورة والحركة دون لغة مما وسع للتعبير بالجسد فى الصورة الدرامية توسيعاً غير مسبوق فى تاريخ الأدب المسرحى الورقى.

توصية:

توصى الباحثة بمتابعة الباحثين لدراسة حجم ظاهرة التعبير السيميائى بالجسد فى محاولات المسرح التجريبى ، وأمنى نفسى أو غيرى من الباحثين لاستكمال مستجدات دراسة هذه الظاهرة وتأثيرها فى الصورة الدرامية للأدب المسرحى الورقى مع الاستعانة بمناهج بحثية أخرى من تطبيقات الأسلوبية كالأسلوبية الوظيفية والخرى الإحصائية .

الهوامش

* منطـوق االسـيميولوجي ترجمـة عـن الفرنسـية، وهـو الأكثـر انتشـارا في منطقتنـا العربيـة ، ومنطـوق السيموطيقا ترجمة للمصطلح نفسه عن الإنجليزية، والسيميائية هو المقابل العربي للمصطلح نفسه

1- خطاب الصورة الدرامية : حسن عبود، منشورات ضفاف ، ط1 ، 2013 ، ص 15- 16.

2- المدخل إلى التراجيديا والفلسفة المأساوية، انطوان معلوف، لونجمان ، القاهرة، ط1 ، 2009، ص 9.

3- قراءة وتأملات فى المسرح الإغريقى ، جميل نصيف التكريتى ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1985 ، ص 86.

5- السابق، ص 18.

6- تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، شلدون تشينى، ترجمة درينى خشبة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963، ص 48.

* حلول الإله فى الانسان تعنى الاقرار بتفوق الآلهة وسيطرتها على الإنسان مما يزيد من ضعف الصراع المسرحى والتعبير عنه.

7- القصيدة التشليكيلية فى الشعر العربى، محمد نجيب التلاوى ، دار الفكر الحديث 1996 ط1 ، ص 186.

8- المستقبلية بقيادة (مارينتى الايطالى) ، والدادائية بقيادة كرستيان تزار) و (بريتون) .. تفصيلا راجع المرجع السابق 191 وما بعدها .

* الدادائية هى من معجم الطفولة (دادا) ، ويقال إن التسمية بالصدفة بينما (دادا) بالفرنسية الحصان الخشبى ، وبالروسية (نعم نعم) ...

9- يوجين يونسكو، المستأجر الجديد ، اللوحة ، الخرتيت ، 217 – 218.

* يقال إن فكرة التحول بالتعبير الجسدى فى مسرحية (الخرتيت) قد تاثرفيها (يوجين يونسكو) بقصة (غريغور) لـ كافكا عن شاب نذر نفسه لإسعاد عائلته، ولكنه عندما استيقظ تحول إلى حشرة ضخمة ... – تفصيلا راجع : المسخ ، فكافكا، ترجمة منير بعلبكى ، مكتبة النهضة، بغداد، 1983.

10- راجع : يويجن يونسكو، 5 مسرحيات طليعية ، ترجمة شفيق مقار، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة 1966 .

11- خطاب الصورة الدرامية، حسن عبود 113 وما بعدها .

12- زمن لكل الأزمنة، بلندر الحيدرى ، 66- 67. وبعد (Andre Broton) من رواد الدادائية ، ثم يقال إنها ضعفت عندما تحول (بريتون) إلى تأسيس الفكر السيريالى ببياناته الثلاثة.

13-منفستو السيريالية ص 14 Monifeste du Surrealisme

14- وردت هذه المقولة لأبولنيير فى كتاب (مسرح العبث مفهومه وجذوره) ، نعيم عطية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 2005 ، ص 29.

15- تفصيلا راجع : (نهدا تريزياس لون من الزمن الجميل) ، جيوم أبولينير، ترجمة نادية كامل مراجعة يحيى حقى، وزارة الإعلام ، الكويت 1989، ص 32- 34...

16- نشر إبراهيم رمزى مسرحية (صرخة الطفل) 1923، وسبقها بمسرحياته الاجتماعية والتاريخية : 1914 الحاكم بأمر الله ، 1915 أبطال المنصورة + مسرحية دخول الحمام من زى خروجه) ، 1926 كتب (بنت الأخشيد) ، 1918 (البدوية).

17- الناس اللى فوق قدمها المسرح القومى بمصر 1957.

ومسرحية الناس اللى تحت قدمها المسرح الحر بمصر 1956.

18- تعد قضية (المعطف) لجوجول رائدة فى تحويل فن القصة القصيرة من التعبير الذاتى الغنائى إلى التعبير عن قضايا المجتمع ... وهى قصة نهضت بتطور وتحول فن القصة القصيرة فى العالم حتى أن رواد فن القصة القصيرة فى العالم يرددون : لقد خرجنا جميعا من تحت معطف جوجول.

* عربياً سمى بـ (التمثيل الإيمائى – التمثيل الصامت- فن التكوين الصامت ومنطوق Pantomime من مقطعين panto وتعنى كل شيء ، و mime وتعنى أقلد أو أحاكى ...

= تفصيلا راجع : فن التمثيل الصامت فى العراق ، على مزاحم عباس ، مجلة الرواد ، عدد 1 لسنة 1999.

19- بدأت محاولته سنة 1994 بمسرحية طقوس صامتة ، ثم بثلاث مسرحيات نشرها سنة 2002.

20- فصل بلا كلمات ، بيكيت، مجلة المسرح والسينما، عدد ، ص 20 وراجع أيضا: مسرحيات طليعية، صمويل بيكيت، ترجمة شفيق مقار ، سلسلة مسرحيات عالمية لسنة 1996.

21- طقوس صامتة، صباح الأنبارى ، مجموعة مسرحيات ، الشئون الثقافية ، بغداد ، 2002.

22- الصوامت ، صباح الأنبارى، مصدر سابق ،ص 75.

23- المخيلة للمتلقى هنا تخلق وسائط مفاهيمية لإدراك التمثيلات الحسية والجسدية لإعادة تنسيق الواقع بصورة فنية جديدة هى مزيج بين الحلم والواقع ... أو هى محض أحلام يقظة تكتسب فاعليتها بدور الجسد فى التجسيد الصورى للرؤى الدرامية.

* هذه الرؤى المأساوية والنهايات الصادمة من تبعات الحرب العالمية الثانية على الكتاب وقناعاتهم بفكرة نهاية العالم وفناء العالم لأنهم اعتقدوا أن الإنسان الذي بني الحضارة الإنسانية العالمية العظيمة هو الذي سيدمرها!!.

المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الدراسة:

1-بجماليون ، توفيق الحكيم، مطبعة التوكل بالقاهرة، ط1 ، مكتبة الآداب بالقاهرة ط2 ، 1942 .

2-حـــــدث منـــــذ الأزل، صـــــباح الأنبـــــارى، كتـــــاب الصـــــوامت (69 - 75)

www.pdffactory.com

3-سليمان الحلبى ، ألفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج 3 أجزاء الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1983 .

4-صرخة الطفل ، إبراهيم رمزى ، دار المأمون ، القاهرة 1938.

5-الصوامت ، صباح الأنبارى ، pdf actory pro trial version

www.pdffactory.com ، وسبق أن نشر نص مسرحية (حدث منذ الأزل) بدار الشئون الثقافية ، بغدا 2000 .

6-عيلة الدغرى ، نعمان عاشور ، الأعمال الكاملة للكاتب المسرحي نعمان عاشور ،ج 2 ، الهيئة العامة للكتاب ، القتهرة 1977 .

7-الفرافير، وسف إدريس ، مكتبة مصر ، القاهرة 1984 .

8- ماساةالحلاج ، صلاح عبد الصبور ، دار الآداب ببيروت ، 1965 .

9- مسرحيات طليعية، صمويل بيكيت، ترجمة شفيق مقار، سلسلة مسرحيات عالمية، 1996 .

10- نهدا تريزياس ، جيوم أبولينير، ترجمة ناية كامل ، مراجعة يحيى حقى ، وزارة الإعلام بالكويت ، 1989.

ثانيا: مراجع الدراسة:

11- تاريخ المسرح فى ثلاثة ألاف سنة، شلدون تشينى ، ترجمة . دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والطباعة 1963 القاهرة

12- خطاب الصورة الدرامية ، حسن عبود ، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف ، ط1 ، بيروت – الرياض 2013.

13-زمن لكل الأزمنة ، بلندرالجيدرى ، المؤسسةالعربية للدراسات والنشر ، 1981

14-سيميولوجية العمل الدرامى، ماريا دل كارمن ، ترجمة خالد سالم، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، 1997 ، القاهرة.

15- طقوس صامتة ، صباح الانبارى الشئون الثقافية، بغداد 2002.

16- القصيدة التشكيلية ، محمد نجيب التلاوى، دار الفكر الحديث ، ط1 1996،و مكتبة الأسرة ط 3 ، الهيئة العامة للكتاب بمصر 2005.

17- المدخل إلى التراجيديا والفلسفة المأساوية، أنطوان معلوف ، لونجمان ، ط1 ، القاهرة 2009.

18 -المسخ، كافكا، ترجمة منير بعلبكى ، مكتبة النهضة ببغداد، 1983.

19-مسرح العبث مفهومه وجذوره، أبولينير، ترجمة نعيم عطيه ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرةن 2005.

19-المسرحيات الصوامت وأسس تجنيس البانتومايم أدبيا ، صدقى اسماعيل .

20- مصابيح المسرح الإغريقى ، محمد غلاب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

ثالثاً: دوريات ومجلات أدبية:

21- البانتومايم نصا أدبيا، المدى البغدادية ، 2007/7/2

22- حبكة الصمت سلاميات فى نار صماء أنموذجا ، بلاسم الضاحى ، صحيفة الاتحاد بالرباط.

23- دعوة إلى الرؤية بالأذن، محيي الدين زنكنة، مجلة المشهد، عدد 5 ، 2001.

24- صباح الأنبای ولغة التمثيل الصامت ، صالح الرزوق ، دراسة مقالية من كتاب (الصوامت) للأنبارى ، ص 280.

25- الصراع فى المسرح الصامت، بلاسم الضاحى، صحيفة الاتحاد

http://www.alitthad.com/paper.php?

Name= News & file article & side = 49125.

* * *