



## أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي

د. الربيع بوجلال

جامعة المسيلة

### الملخص:

تعد لغة الجسد في العرض المسرحي حركات قصدية (فنية) كالضحك والسعال والتصفيق و القلق و... الخ . يتم بها إنتاج الدلالة على خشبة المسرح من خلال علاقتها وعلامات العرض المسرحي الأخرى. كما يمكنها أن تكون مؤشرًا يقيّم به الممثل مدى نجاحه عند جمهوره. وهذه اللغة (لغة الجسد) التي أخذت في العصر الحديث تبرز في صور إبداعية، هي بالمسرح ألصق. لذا ستكشف هذه المداخلة عن أهميتها ودورها في العرض المسرحي بين الممثل والجمهور.

### الموضوع:

قبل أن يتنبه الإنسان إلى استثمار الهواء الفاسد المطرود من الرئتين والمشبع بثاني أكسيد الكربون في صعوده في المجاري الهوائية واستغلال هذا الهواء الفاسد أفضل استغلال. ليصنع به معجزة الكلام. كان الاتصال الإنساني في بداية أمره يتم بالإشارة والرمز. فالإشارة، وعلامات الوجه، وحركات اليدين في أحاديثنا اليومية، والتجهم والتبسم تعد وحدات معجمية يمكن تحليلها من أجل إنتاج المعنى؛ لأن الاتصال الإنساني لا يتوقف عند حدود الكلمات المنطوقة، ويتجاوزها ليشمل حركات الجسم وأعضائه أو ما يعرف بـ (لغة الجسد)، فهذه الأخيرة تشكل عاملاً مهماً في عملية التواصل

البشري. إن الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية.<sup>أ</sup>

والمسرح منذ نشأته الأولى عمل متكامل تعمل فيه اللغة ببعديها الإنجازي والعلاماتي ما لا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى،<sup>ب</sup> ويعتمد فيه على جسد الممثل في أدائه، لأن التعابير الجسدية شيء فطري في الإنسان منذ ولادته، وأيضا لعدم قدرة اللفظ في المسرح على إيصال المعاني والدلالات المسرحية؛ لهذا ترفض السيمياء حصر اللغة في مستويات ثلاث صوتي، وتركيبية، ودلالي، وقرح توسيع مفهوم (الظاهرة اللغوية) لتشمل كل ما يتم به الاتصال والإخبار من علامات إشارية. وبخاصة العرض المسرحي الذي هو فعل سيميائي يصبح كل شيء فيه على خشبة عبارة عن دال يؤدي إلى مدلول متعدد الاتجاهات.

فاللغة الجسدية للممثل علامة من علامات العرض المسرحي، بحيث صارت مسرحيا هي اللغة المهيمنة بدلالات متعددة على سينوغرافيا الفضاء المسرحي المعاصر، وأصبح الممثل (جسدا) هو العلامة الأبرز في صورة المشهد المسرحي الحالي.

### لغة الجسد:

لغة الجسد الإنساني هي لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، وحتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الإيماءات الجسدية بوصفها شكلا من أشكال الاتصال.<sup>ج</sup> ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة، تظهر لك المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه.<sup>د</sup> وتسمى أيضا الاتصال الصامت الذي يجري بين الأطراف المعنية بالاتصال، لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت والملاحم العامة، عبر فنون

الاتصال غير اللفظية (أعضاء الجسد) <sup>v</sup> كنظرات العيون، وتعبيرات الوجه، وحركات الجسم. فإذا كان الصمت توقفاً عن الكلام اللفظي، فإنه ليس توقفاً عن الكلام النفسي وبالتالي عن الاتصال. <sup>vi</sup>

وتتجلى رسائل الاتصال غير اللفظي عبر قنوات صنفها عالم النفس البريطاني "مايكل أركايل" عام 1972 إلى عشر قنوات هي:

1 الاحتكاك الجسدي

2- المسافة

3- التوجه (الجهة التي يتموقع فيه الآخر يمينا أو يسارا)

4-هيئة الجسد (جلوس - وقوف - اتكاء)

5- الإيماءات

6- حركات الرأس (إيماء - انحناء - تنكيس)

7- التعابير الوجهية

8- حركات العين

9 - المظهر

10. المظاهر غير اللسانية للكلام <sup>vii</sup>

و يمكننا تقسيم حركة الجسد في العرض المسرحي إلى: حركات غريزية، تعبر عن حاجة ما. وحركات تقليدية، تعبر عن الحاجة والرغبة في أن واحد، وحركات قصدية ( فنية ) غير تقليدية (لغة جسد مسرحية) وهذه الأخيرة هي بوصفها علامة من علامات العرض المسرحي يتم بها إنتاج الدلالة على خشبة المسرح من خلال علاقتها وعلامات العرض المسرحي الأخرى.

**سيمياء اللغة في العرض المسرحي:**

قبل أن تصير المسرحية عرضاً يُؤدى فالمهمة القصوى موكلة للغة، التي تعتمد على الحركة والفعل. <sup>viii</sup> والعرض المسرحي من بداية

رفع الستار إلى انتهاء العرض وإسداله منظومة من العلامات، التي تعتمد الرموز والإشارات والدلالة والتأويل والكشف، للوصول إلى مدلول آخر جديد في عملية التواصل، من خلال اختيار الدلالات بشكل صحيح وملاءمتها للفكرة المراد إيصالها. والوحيد الذي يمنح الحياة للعلامات هو الممثل، الذي يُعد وحده علامة، أو يُعوض علامات أخرى يحل محلها هو، عبر الإشارة إليها بالكلمات. ولهذا فسيمياء اللغة في العرض المسرحي يمكن تحقيقها عبر استخدام لغتين منفصلتين تماما،<sup>ix</sup> وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلانها أحيانا، ليتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل. إحدى هاتين اللغتين هي اللغة المسموعة، واللغة الأخرى هي لغة الجسد.

أما الأولى فتتمثل في الموسيقى والمؤثر الصوتي والخطابي ( اللغة / الحوار ) وما يقع تحت مسمى السيمياء المسموع، ولغة الحوار تعتبر عصب الصورة اللغوية المسرحية فيه، وتكون بأشكال مختلفة: كالمنولوج أو المناجاة...

ولقد ابتدع "بيتر بروك" الكلمة الصرخة، والكلمة الصدمة، واستطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزء من الحركة، بحيث نستطيع أن نقول، تعني المكر والخديعة أو تعني السخرية أو تعني الثورة. كما نجح "بروك" أيضا في اكتشاف أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، وكان يطلب من الشباب أن يرووا قصة بالأصوات والحركات فقط، دون الاستعانة بألفاظ اللغة، مثل الرحيل، الرياح، أصوات الجياد، المعركة، في فلم أمريكي من نوع الوسترن.<sup>x</sup>

واللغة في المسرح لاتعتني بلغة دون أخرى، ولا تميز بين لغة ولغة، إلا بم يخدم العرض. فالمهم أن يفهم الجمهور لغة الخطاب الموجهة إليه، بل في كثير من الأحيان يلجأ الممثل على الخشبة إلى الصور اللفظية الغامضة والمكثفة، كوسائل إيحائية غير مباشرة والتي تحفل بتعابيرها المنطقية أو المتحركة سواء تعلق الأمر باللغة الرسمية أو غير الرسمية، بل قد يلجأ إلى العرض دون لغة حوار — على شاكله الأفلام الصامتة — فالمسرحية تخلو تماماً من الشخصيات والأفعال البشرية واللغة<sup>xii</sup>. أو ما اصطلح على تسميته باللامعقول؛ لأنه يقوم أساساً على الإحساس بالصدمة، نتيجة لغياب وفقدان معنى الحقيقة، ومعنى الحياة، ومعنى القيم والعقائد.<sup>xiii</sup> وقد ارتبط هذا الشكل من المسرح بالكاتب المسرحي الأيرلندي "صمويل بيكيت" وقد أطلق عليه الناقد البريطاني "مارتن اسلن" اسم "مسرح العبث"<sup>xiiii</sup> وهو مسرح صامت وشكل من أشكال المسرح المعروف بـ "المائم"<sup>xv</sup> ينفي اللغة ويركز على وحدة الإنسان في الوجود.<sup>xvi</sup> ولا يزيد العرض فيه على مدة تستغرق خمس دقائق، ففي عرض مسرحي من هذا النوع يرتفع الستار مع أصوات أنفاس لاهثة تتردد وصرخة إنسانية، ليكشف عن مسرح خاوي، تنتشر فوقه أكوام من القمامة، وبعد خمس دقائق يسدل الستار على أصوات حشرجة تعقبها صرخة، لينتهي العرض.<sup>xvii</sup>

أما اللغة الثانية فهي مصدر كبير للإلهام لدى الممثل، وهي على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للإعداد للدور.<sup>xviii</sup> قائمة على الإحياء والترميز، ويمثلها الجسد. فأدوات الإشارة مثل هذا وهذه... عادة ما تتجسد مرجعيتها بأصابع الممثلين، وهي تشير إلى أشياء تمثل الفضاء المسرحي، وتشير إلى المشاهدين، فتزيد قوة الاتصال<sup>xix</sup> وعبر لغة

الجسد ينتج الممثل مجموعة من الصور الإيمائية وعلامات الوجه والجسد والعين، وصورة التواصل عبر عمليات التحفيز والتأهيل والاختيار والاختبار والترشيح، وصورة الرغبة اتصالاً وانفصالاً، وصورة الصراع هزيمة وظفراً. كما يمكن الحديث عن صورة التحرك فوق خشبة المسرح أفقياً وعمودياً وتقاطعاً وانحرافاً، وصورة التوقع فوق الخشبة سواء أكان تموقعا أساسيا في المنطقة الأمامية والمركزية أمام المتلقي، أم تموقعا ثانويا في المنطقة الخلفية العلوية أو التواجد على حوافي اليمين أو اليسار، وصورة الحركة (السكون/ التحول).<sup>xix</sup> فالممثل الذي يكون في المكان الخاطئ، وفي الزمن الخاطئ، من المحتمل أن يقوم بإفساد أداء ممثل آخر أو ممثلين آخرين، أو ربما يقوم حتى، بإفساد مهام الفنيين المسؤولين عن إضاءة المسرح.<sup>xx</sup>

### لغة الممثل الجسدية

الممثل هو الإنسان الذي يقوم بتجسيد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام الجمهور، وإذا كان من الممكن أن يوجد العرض المسرحي دون ماكياج أو ديكور أو إضاءة أو ... فإنه من غير الممكن تصور عرض مسرحي دون ممثل؛ لأنه جوهر العرض المسرحي وهو الذي يصنع التواصل بين الكاتب والمخرج وبين الجمهور<sup>xxi</sup> ويعرف الممثل بصوته وجسده وفعله. لذا يقوم الممثل بثلاثة أدوار كبرى متداخلة: الدور التلفظي، والدور الحركي، والدور الدلالي، حيث يصبح الممثل علامة على الشخصية الخيالية التي تتسم بخصوصية معقدة، وفي ذات الوقت يظل محتفظا بالكثير من شخصيته الحقيقية، ويقوم الممثل وفقا لـ "مارتن اسلن" بإنتاج ثلاثة أنواع من العلامات بجسده، هي علامات جسده باعتباره كائنا فوق الخشبة، وعلامات

اللعب وتشمل التعبير الحركي، ثم علامات صوتية يصدرها بجسده، وتقوم هذه العلامات بخلق فضاء مستقل بذاته، يتفاعل مع باقي العلامات المسرحية البصرية والسمعية، لإنتاج الدلالة؛ لذلك يؤكد السيميوطيقيون على أن القيمة الحركية الجسدية للممثل ثلاثية الأبعاد "يقونى، اشارى، رمزي"، وما بين فطرية حركة الجسد وعقلانيتها يقف علم الدلالة أمام تيارين منهجين، هما التعامل مع حركة الجسد باعتبارها نظاما للاتصال يهدف إلى توليد معنى ما، والتعامل مع الحركة بوصفها معنى في حد ذاتها ومن ثم مولدة له.<sup>xxii</sup> وقبل أن نتطرق إلى الدور الحركي لابد أن نشير إلى صورة الجسد للممثل في المسرح والتي هي علامات تنبئ المتلقي بما يقدم فيه ومن ذلك، الصورة الجسدية العاريفة<sup>xxiii</sup>، أو المحجبة<sup>xxiv</sup>، أو الموشومة<sup>xxv</sup>، أو الاحتفالية<sup>xxvi</sup>، أو الرياضية<sup>xxvii</sup>، أو المكثفة نفسانيا<sup>xxviii</sup>، أو المقنعة...<sup>xxix</sup>

بيد أن الدور الحركي هو الذي يبنني على مقومات الممثل الجسدية. ويمكن الحديث عن مجموعة من اللغات غير اللفظية التي تساهم في توليد الدلالة، وتفعيل المتلقي حتى لا يصير المتلقي (الجمهور) مجرد مستهلك سلبي يأتي ليتفرج على ممثلين ببغاوات وقردة وراقوزات تتقافز أمامه لتسليته ومساعدته على هضم الطعام<sup>xxx</sup> وأيما كان محتوى المسرحية فإن الأثر الذي ستمارسه مثل هذه الحركات سيعتمد على مدى نجاح الممثل في آدائها وفي كيفية توظيفها فعندما يؤدي الممثلون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم.

تأثير اللغة الجسدية على المتلقي (الجمهور)

يستطيع الجمهور أن يحدد عمر العرض المسرحي ونجاحه؛ لهذا نرى عروضاً مسرحية تدوم طويلاً بينما تتطفئ شمعاً عرض مسرحي آخر قبل عرضين على الأكثر، لأن المشكلة التي تواجه

العرض المسرحي أنه لا يستطيع أن ينتظر جمهوره حتى الغد إن لم يحضر اليوم.

فالعرض المسرحي يستمد وجوده من إقبال الجمهور عليه؛ لأن التمثيل دون جمهور مثل الغناء في مكان لا يُسمع الصوت فيه ، والمسرح في غياب الجمهور الذي إنما يُنجز العرض من أجله، شبيه بالجملة الهامدة. ومن ثمة، فالعرض المسرحي هو الكل الشامل للمؤدين على الخشبة والممثلين في القاعة.

والممثل هو شخص يقوم بنشاط في المسرح يأمل من ورائه اجتذاب اهتمام وإثارة خيال الآخرين (الجمهور)<sup>xxxix</sup> ومن أعراض هذه الإثارة التنشيط الجسمي كالتصفيق، والتصفير، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهي أعراض تظهر لدى المتلقين، الذين تم تحريكهم، فعلا، بفضل هذا الأداء.<sup>xxxix</sup> ذلك أن اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا متلقين واعين مسؤولين ونشطين.<sup>xxxix</sup> وقد لاحظ "براديير" PRADIER أن هذا هو ما يفرق بين مشاهدة الأداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركي مفصولا أو معزولا، وذلك من أجل منع أي تعبير جسدي عن الأشكال السلوكية التي يتم تصنيعها في المخ".<sup>xxxix</sup> وهذا ما كان يهدف إليه البولندي "جرزي جروتفسكي" في ما يسمى "المسرح الفقير" من إثارة الدهشة واستفزاز الجمهور المشارك في العرض بمهاجمة الخطوط الدفاعية للمتفرجين وإجبارهم على المشاركة الإيجابية فيما يجري في العرض المسرحي.<sup>xxxv</sup> ففي مسرحية "قاييل" يتحول المتفرجون إلى أحفاد قاييل. لهذا يرفض "جروتفسكي" أن يكون الممثل مجرد جهاز تعبير صوتي وحركة، ولكن أن يكون قوة ساحرة وقدرة



طقوسية. وحتى يحقق ذلك عليه أن يكون راقصاً، وبهلوانياً، وساحراً، ولاعباً لليوغا، ومسيطرًا على الإيقاع بطيئاً كان أو سريعاً ومتحكماً في كل عضلاته.<sup>xxxvi</sup> لهذا على الممثلين ان يتوزعوا عبر مختلف وحدات العرض المسرحي و يستغلوا كل مكوناته من أجل إرسال الرسائل العديدة والمكثفة والدلالات والعلامات.<sup>xxxvii</sup>

### اللغة الجسدية المشتركة بين الممثل والجمهور

يعد المسرح لقاء مباشراً حياً يقابل فيه الممثلون الجمهور وجهاً لوجه، وهذا ما يحدث التأثير المتبادل بين الجمهور والممثلين، و تكون المسافة ووضعية المنصة في هذا التقابل الثنائي مُحددة للعلاقة بين الممثلين و العرض. فجعل المنصة مرتفعة بالنسبة لمقاعد للجمهور تجعل الممثل أسطورة تتجه إليه الأنظار باعتزاز بعد نهاية العرض، كما لا ينحصر المكان في المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي، ولا يُحدد بالمبنى المادي المتمثل في قاعة العرض، وهو أوسع وأشمل من أن يُضيق عليه في قاعة، وهو يشمل المسافات المتغيرة بين الأفراد، وهو ما يشمل بين الممثلين والممثل، والممثل والجمهور، والمشاهد مع المشاهد؛ لهذا يتم الحرص في العرض المسرحي أن يكون فضاءه ملائماً للممثلين والجمهور ويكون محفزا على جلب الجمهور. وإلى جانب هذه العلاقات العلاماتية المادية التي لها أبعادها السيميائية في المسرح، هناك اللغة الجسدية التي يعبر بها الجمهور /الممثل في شكل رسائل مشفرة يتلقاها ويرد عليها وهكذا تصير هذه اللغة ليست ذات اتجاه واحد خاص بالممثل فهي أيضا مؤشر يقيم به الممثل مدى نجاحه عند الجمهور "وهو ما يسمى في المسرح "بمقاييس التقدير" ومنها الانتباه، وحركات العين، والتلمل<sup>xxxviii</sup>... وهذا الأمر يتم معالجته ضمن العرض المسرحي .

وإذا كان من الصعب الإحاطة بكل حركات الممثل الجسدية في المسرح؛ والتفريق بين ما هو طبيعي فيها وما هو حركة فنية مقصودة، فإنه من الأصعب إعطاء تفسير علاماتي لكل حركة . لهذا أردنا أن نقتصر على علامات وأفعال غير لغوية شائعة في العرض المسرحي ومشتركة بين الممثل والجمهور أثناء اللقاء المباشر في القاعة و هي لغة لها تأثيرها السلبي والايجابي على أداء الممثلين.

### 1 الضحك:

يعتبر الضحك من التعبيرات السمعية التي تصل عن طريق السمع؛ لكونه من الظواهر الصوتية الفطرية التي تصحب عادة حالات الفرح والسرور<sup>xxxix</sup> إننا نضحك دائما لكننا لا يمكن وببساطة أن نعطي تعريفا دقيقا للضحك، ولا نزيد على أنه متعة تزيل شحنة التوتر التي نحسها اتجاه موقف معين نراه أو نتخيله.

فالضحك عنصر أساسي في الحياة، وصفة من صفات البشر وعاملا قويا في الربط بين الناس.<sup>xl</sup> وعلى الرغم أن مواقف الضحك لا يمكن حصرها فما يضحك أحدها قد يحزن غيره وهذا يرجع إلى تقدير الموقف المضحك، والأکید أننا لا نضحك من موقف يبعث على الشفقة أو يثير المحبة، ولكن بلوغ الأمر التناقض يصير مدعاة للضحك؛ لأن صور التشوه تمتاز على غيرها بالقدرة على إثارة الضحك. "وكل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكا"<sup>xlii</sup> ويعز برغسون الضحك في سلوك الإنسان إلى ما يتميز به ذلك السلوك من جمود. الذي يذكرنا بشيء متصلب "قالأحدب كرجل سليم ساءت وقفته،فكان ظهره تعود هذا الانحناء السيئ،ودوام

هذه العادة، نتيجة عناد مادي، أي نتيجة تصاب<sup>xlii</sup> ويعوز ضحك المارة على رجل سقط في الشارع؛ لأنه تعثر إلى نقص في مرونة، أو ذهول، أو عناد في الجسد؛ لصلابة أو سرعة مكتسبة. ويعلل أنهم ما كانوا ليضحكوا لو أنه قعد بملء اختياره، ولكنه قعد من غير إرادة منه<sup>xliii</sup> وعلى خلاف ذلك يذهب كيسلر أنه لو كان هذا صحيحا لكانت اللوحات والتمثيل مضحكات العالم.

ويعرف كيسلر الضحك في كتابه "THE ACT CREATION": إنه استجابة فسيولوجية بسيطة لمثير أو منبه شديد التعقيد (الفكاهة) وتتمثل هذه الاستجابة الفسيولوجية في انقباض خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه بطريقة منسقة ومترابطة كما يصاحبها بعض التغيرات في طريقة التنفس<sup>xliv</sup> ومهما قيل عن الضحك، فإنه وبعيدا عن تلك المواقف التي نتفق فيها جميعا أن الضحك فيها مدعاة للاستغراب، كالضحك في مواطن الحزن، أو من موقف يستدعي الحزن، فإن هذه المواقف ليست سببا للضحك، ويرجع تفسيرها إلى علماء النفس، كما أننا نبتعد عن الهيئات المضحكة، أو مصدر التعبير المضحك، أو التمييز بين المضحك والقبیح، فهي عناوين مطروحة للبحث فيها، ونحاول أن نختصر الحديث عن دور الضحك باعتباره لغة جسدية يرد بها الجمهور على أداء الممثل، وفي كثير من الأحيان يخلقها الممثل وينتظرها من جمهوره المتفرج وهو بهذا يتحول إلى لغة مؤثرة على أداء الممثل الذي عليه أن يتنبأ بالموقف المضحك في نفس الوقت لغة مؤثرة على الجمهور الذي عليه أن يرد على الأداء المضحك بالضحك وبهذا يصير الضحك في قاعة المسرح تعبيراً عن التعاطف والتفاهم المتبادل بين الجمهور داخل المسرح والممثلين على خشبة، وإحدى وسائل التواصل و"عندما يضحك الآخرون ويصفقون استحساناً، ويشعرون بالحزن أو الصدمة، يكون لذلك تأثير مباشر

واضح علينا. إن الانفعالات الإنسانية تنتقل على نحو سريع من فرد لآخر.<sup>xlvi</sup> والضحك مهما نفترضه صادقاً و صريحاً؛ لأن من المواقف ما يجبرنا على الضحك حتى لو كنا لا نريد أن نضحك وهذا ما يؤكد أن هناك فكرة تفاهم بين ممثل ملقي ومشاهد متلقي، وحتى يتجنب الممثلون صمت القاعة يلجأ بعض المخرجين في المسرح إلى ما يسمى بالمشاهدين المستأجرين بهدف قتل الصمت بالضحك والتصفيق.

يُنشَطُ الضحك في المسرح الممثلين والجمهور باعتباره أداة للتواصل أو التخاطب الاجتماعي، ويزداد الضحك كلما كان المسرح يغص بالمتفرجين فالتجارب أظهرت أننا نميل إلى الضحك بصحبة الآخرين و أننا قلما نضحك بمفردنا.<sup>xlvi</sup> فهو شكل من أشكال التعبير الصريح عن التسلية والمرح، ومشاعر الرضا والقبول عند الجمهور . ومحفز للممثل على ثقته في أدائه، فالضحك هو رد فعل طبيعي من الجمهور على المواقف المضحكة التي يؤديها الممثل، فالممثل في حاجة إلى الرد على أدائه المضحك أو الداعي إلى الضحك، وعدم الاستجابة التي يبديها الجمهور في تذوق الأداء المضحك يجعل الممثل في حالة شعور بالعزلة على خشبة؛ "لأن الأمر المأساوي من وجهة نظر الممثلين، هو أن يكتشفوا أن المادة التي يقدمونها لا تستثير أي ضحك من مجموعة كبيرة من الناس وتسمى هذه الظاهرة "بالموت على خشبة المسرح" وهي ظاهرة تعادل أو تماثل الإجماع على الرفض أو الاستهجان. ويتم الحديث عن هذا الأداء باعتباره أداء سخيفاً، أو غير مضحك".<sup>xlvi</sup>

## 2القلق:

للتعبير الإنساني طرق كثيرة يرجع أهمها إلى قسمين:

القسم الأول التعبير الطبيعي عن الانفعالات ويشمل جميع الأمور الفطرية غير المقصودة التي تصحب مختلف الانفعالات السارة والأليمة، كالصراخ والضحك، والبكاء، واحمرار الوجه وارتعاد الجسم... وما إلى ذلك من الظواهر الفطرية التي تبدو بشكل غير إرادي في حالات الفرح والحزن والألم...<sup>xlviii</sup>

لا نقصد بالقلق الحالة التي سببها الضغوطات المختلفة كالخوف من تصويب مسدس، والذي هو رد فعل طبيعي على موقف معين، ولا النوع المرضي الذي ولد ضحاياه باستعداد فطري له، إنما نقصد به الظاهرة التي تسود الجمهور أثناء العرض فتؤثر بالإيجاب أو السلب على الممثل، وقد يؤثر بها الممثل على جمهوره .

فالممثل المتميز يستطيع أن يجعل المشاهد تواقا إلى مواجهة التهديد الذي وراء أكثر مشاهد الخوف أو الموت فيشعر معه بالقلق ويصير الجمهور مشاركا قويا يقلق لقلق الممثل ويشعر بالسعادة لأنه تغلب على هذا الشعور، والمبدأ الذي يفسر هذا التزاوج الذي يحدث في المسرح يسمى بمبدأ "العزو الانفعالي" وتمتلك الأحداث المخيفة، سواء أكانت في الحياة الواقعية أم في المسرح قوة خاصة على توليد الروابط الانفعالية بين الأفراد. ويحدث هذا نتيجة ما لعملية نفسية شديدة الرسوخ أطلق عليها اسم "التواد في ظل القلق"<sup>xlix</sup> لهذا كان حكماء الرومان ينصحون الرجال بأخذ محبوباتهم إلى المسرح لأنهن يكن أكثر طواعية في مشاهد الخوف.

### 3التصفيق:

التصفيق فعل ينتمي إلى لغة التعبير الإرادي التي يلجأ إليها الإنسان إليها للتعبير عن المعاني التي يود الوقوف عليها، ويعني عادة تحييد

قول أو فعل أو عمل أو شخصية...، كما يُعد تعبيراً عن صخب ما للفت النظر، فالجمهور يردّ ما يأخذه من العرض المسرحي في صورة انفعالات ومشاعر إنسانية حية<sup>أ</sup> وهو حركة وبعث صوت في الوقت نفسه و إشارة مرسلّة من جمهور في قاعة إلى ذوات على خشبة هم في أمس الحاجة إلى متنفس على الأقل، إن لم نقل إلى تشجيع فهو ردة فعل إرادية على متابعة العمل المسرحي، وتعبيراً يعني مشاركة الجمهور إحساس الممثل وإرسالية دالة على المشاركة والمتابعة لأحداث العمل المسرحي . والتصفيق سواء أكان تعبيراً سلبياً منشؤه التبرم والضيق، أو تعبيراً إيجابياً مبعثه الإعجاب ، فهو في حقيقته لا يعدو إلا أن يكون إبداء رأي ضمني نقدي نحو رسالة الممثل الموجهة إلى الجمهور، وبهذا يصير التصفيق مؤشر للممثل يراقب به أحداث العمل المسرحي التي تثير انفعال الجمهور من الأدلة اللغوية أو الحركات الجسدية، ويكون الرد عليها بالتصفيق، فيطور العرض أو يقلل منه لأن التصفيق مهما يكن سلبياً ولكن الممثل يفهم منه أن الجمهور عبّر عن فكرته في عمله، وتلقاها بالقبول أو الرفض.

وقد تكون في العرض المسرحي حالة أخرى هي الـلا تصفيق وهي نوع من الصمت الذي يوحي بالإعجاب الكبير أو الصمت المتوهج، وهو نابع من كون الجمهور لا يحب أن يقطع الأحداث في المسرحية، أو يكسر به حالة التركيز والتواصل مع الممثلين على الخشبة. كما لا يعني عدم التصفيق فشل العرض، بالرغم من أن الكثير من العروض التي يسودها الصمت تعني إلينا فشلها.

إلا أن التصفيق مهما كان تعبيره بالإيجاب أو السلب على العمل المسرحي، فهو في حقيقته رأي نقدي، يستفاد منه في العروض

المسرحية إذا كان في اللحظة التي يستدعيها، لأن الأکید أن ما يريد الممثل هو التصفيق على عمله الإبداعي بصدق، خاصة إذا حصل انسجام بين اللحظة الدالة عليه ( حركة، كلمة) والقصدية في التعبير به عليها، و يكره التصفيق السطحي المبالغ فيه لأنه تشويشاً على صفاء المشاهدة؛ ولأن هذا النوع من التصفيق لا يحقق منه الممثل قياس عمله الإبداعي.

يبقى في الأخير أن العمل المسرحي أداء علاماتي متكامل بين ما هو مادي في المسرح من خشبة وإضاءة و...، وما هو جسدي من حركات ممثل، أو رد جمهور، ولكن تبقى لغة الجسد في المسرح تحتاج إلى كثير من التفسير، والتفسير العلاماتي على الأخص، من ذلك السعال، والرقص، والموسيقى، و...، وهذا حتى يتمكن الجمهور من دخول العرض المسرحي وهو واع لأداء الممثل، ومدركا لقصدية حركاته، حتى يجمع المشاهد بين المتعة المسلية والهادفة.

## هوامش

I : المخرج، في المسرح المعاصر، سعد أردش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، ص: 166.

II: دراسات في النقد المسرحي، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1960، ص: 6.

III :ينظر المدارس المسرحية، نهاد صليحة، وزارة الثقافة، مصر، 1994، ص: 10.

IV: ينظر، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، بني يونس محمد محمود، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص: 340.

V:الاتصال غير الفضي في القرآن الكريم، محمد الأمين موسى أحمد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص: 73.

VI: الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة النبوية، عودة عبد الله، مجلة المسلم المعاصر، مصر، العدد 112، 2004، ص: 4، 3.

VII: الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، ص: 75

VIII: ينظر، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، حميد علاوي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2008، ص: 138

IX: سيكولوجية فنون الأداء، جليلين ويلسون، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2000، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، ص: 161.

X: المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، ص: 206.

XI: التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص: 126

XII: المخرج في المسرح المعاصر، ص: 183.

XIII: ينظر التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 126

XIV: نفسه، ص: 129

XV: نفسه، ص: 125

XVI: نفسه، ص: 126

XVII: ينظر، سيكولوجية فنون الأداء، ص: 142

XVIII: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، حميد علاوي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2008، ص: 133

XIX: ينظر، الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، ص: 76

XX: سيكولوجية فنون الأداء، ص: 145

XXI: ينظر، فن الممثل من أرسطو إلى ستانيسلافسكي، دراسة، منشورات السهل، الكويت، 2009، ص: 15

XXII: جريدة مسرحنا، أحمد عادل القضاوي، العدد، 176، في 2010/10/22.



- XXIII: تهيمن بالخصوص في المسرح الطبيعي الذي يقدم لنا الكتل في حالتها الطبيعية سواء أكانت في حالة عاطفية أم جنسية أم غريزية ، بدون استخدام الرتوش الجمالية الواهمة أو الزائفة، أو التصنع فيها فناً أو مبالغة
- XXIV: في المسرح الإسلامي الملتزم، حيث يصبح الجسد هنا ، ومقيداً وملتزماً، دون التسبب في الفتنة والغواية.
- XXV: للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية.
- XXVI: وذلك من خلال أداء رقصات.
- XXVII: يقوم الجسد بحركات بهلوانية وسيركية كما في المسرح الجسدي عند جاك ليكوك.
- XXVIII: في العروض المسرحية الرومانسية الحارة، والتي تتأجج فيها العواطف.
- XXIX: يكتسي الجسد فيها فناً أو دمية أو خيال الظل أو كركوزا كما في مسرح الماريونيت عند كوردون كريك أو ما بيبرخولد أو مسرح الكروتيسك أو مسرح الخبز والدمى عند "بيتر شومان"
- XXX: ينظر: المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999، سلسلة عالم المعرفة، العدد248، ص463.
- XXXI: سيكولوجية فنون الأداء ، ص:16
- XXXII: نفسه ، ص:50.
- XXXIII: ينظر: المسرح في الوطن العربي ، ص:463
- XXXIV: سيكولوجية فنون الأداء ، ص:50-51.
- XXXV: ينظر،المخرج في المسرح المعاصر ، ص:221.
- XXXVI: ينظر، نفسه ، ص:225.
- XXXVII: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم،حميد علاوي،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية،الجزائر،2008،ص:120
- XXXVIII: سيكولوجية فنون الأداء، ، ص:108
- XXXIX: نشأة اللغة عند الإنسان والطفل،عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،2003،ص:8.
- XL: مجلة عالم الفكر،وزارة الإعلام ، الكويت،مج13،ع3، 1982، ص:3.

XLII: الضحك، هنري برغسون، تر: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 27

XLIII نفسه ، ص: 27

XLIII نفسه ، ص: 19

XLIV مجلة عالم الفكر، ص: 3.

XLV سيكولوجية فنون الأداء، ص: 110

XLVI نفسه ، ص: 116

XLVII نفسه ، ص: 116

XLVIII نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، ص: 7.

XLIX سيكولوجية فنون الأداء، ص: 113

L عبد الواحد وافي، ص: 8.

LI ينظر، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، دراسة، منشورات السهل، الكويت، 2009، ص: 138