المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 43- 58

تشكيلات جسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) أنموذجاً

محمد خير يوسف الرفاعي
قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد- الأردن
غسان عيد عيسى حداد
قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد- الأردن

تاريخ الاستلام: 2013/12/27 **تاريخ القبول:**2014/3/25

Formations of Actor's Body Inside The Space of Theatrical Performance: Antigone Dream and Reality

Mohamad Khair Youssif Al-Refai, Drama Departmen, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Ghassan Eid Issa Haddad, Drama Departmen, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

تناولت الدراسة الحركة كأساس الفعل في عملية الإخراج، وذلك انطلاقاً من كونها فعل بلا كلام وجسم الممثل هو المحور المركزي لتوليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها، وهي ليست عفوية وارتجالية بقدر ما هي حركات مدروسة ومحسوبة بدقة على الممثل أن يستوعبها كوسيلة لا بد منها، للكشف عن العالم الداخلي للشخصية، المواقف، المكان، والجو المسرحي.

وهدفت الدراسة إلى وصف طبيعة وسمات وخصائص التشكيل الحركي النسبي في العرض المسرحي (انتيجونا. الحلم والواقع) من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للواقع وبما يضمن أمكانية محاكاة شخوص وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة.

اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي، وخلصت إلى ضرورة امتلاك الممثل للتقنية (الجسدية) الكافية لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية وخلق حالة مثالية في التلقي. كما خلصت إلى أن السينوغرافيا قادرة على نقل عالم بصري كثّفت فيها كلمات النص على شكل أفكارٍ مقتضبة تترجم عن طريق مفرداته المسرحية، وخصوصاً جسد الممثل.

كلمات مفتاحية: تشكيلات الجسد، الممثل، الفضاء.

Abstract

The study examined the movement on stage as the basic action in the directing process, since it is done without words، and the body of the actor is the central hub for generating emotional responses to various implications. Movement on the stage are not spontaneous or improvised، but they are deliberate and calculated accurately by actors toreflect the inner world of the character,his attitudes , location , and atmosphere of the theater.

The study aimed to describe the nature and composition of the attributes and characteristics of movement formation in performances of " Antigone" and "Dream and Reality" through observations of directing vision of reality, and to ensure the possibility of creating human characters and entities extracted from the environment.

The study used the analytical approach، and concluded the necessity for actors to own enough physical technique to be used in the process of creation of their characters. It also concluded that sceneography is also able to create visual images in the form of brief ideas translated through the vocabulary and components of the play, especially the body of the actor.

مقدمة البحث:

يدرك جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المشاهد وخبرته المكتسبة من الواقع بهدف اكتشاف المعنى ودلالته، وإن هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، وإذا ما تم إضافة علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة فإن هذه الشخصية تكون ذات دلالة اجتماعية أو فكرية، وبالتالي " تتكون الدلالة عندما يجتمع جزءان أو أكثر مع بعضهما لصنع نسق مرئيً، وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي"(ديور،1998، ص114) وبحسب فرضية ألين ستون (Elaine Stone) فإن الصورة ومن ضمنها جسد الممثل، تعمل على تفعيل المستوى الوظيفي أي خلق الجو العام وإغناء الوظيفة الرمزية.

وبالطبع ليس المقصود من المهارة هو الجسد الخام المستخدم في الأشكال اليومية وإنما المقصود هو الشكل المفعّل للحركة وتحرير طاقة الجسد من شكله الخامل إلى شكله الجديد الناشط. وتكمن الخطوة الأهم في فهم تقنية الجسد اليومي الذي من الممكن أن يستبدل بعد ذلك بتقنية إضافية، أي تقنية لا تسير وفق الحالات المعتادة للجسم وهذه التقنية الأخيرة هي ما يقوم الممثل باستخدامها داخل العرض المسرحي (بيسك،1997، ص 45).

إن وظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر، بقدر عنايتها بما يرمز اليه هذا الجسد في تشكيلاته التشريحية، لأن المشاعر يمكن ان تنقل عن الطريق اللفظي للممثل بمستوين:

الأول: طبيعة الجسد كعلامة، و"علاقته بالموجودات الأخرى التي تشبهه والتي تختلف عنها (زكي، 1998، ص 86)."

الثاني: مدى فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية ذلك ان التشكيل الحركي في ضوء وجهة نظر أفلاطون (Platon) يظهر طبيعة العروض المسرحية التي تستند فلسفتها الى منطوق النظرية أعلاه، حيث يمثل التشكيل الحركي النسبي الذي استنبط المخرج مقوماته الجمالية من ملاحظته للواقع وأستطاع أن يحاكي تشكيل الطبيعة الإنسانية بأبعادها السيكولوجية والسيسيولوجية، فأنتج شخوصا وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة بشكل هيئات سلوكية تمتلك علاقة مكتسبة من الواقع (هلتون، 1994، ص76).

وهنا يلتزم الممثل بتحديد مناطق التعبير القولى في حواره مجسدا لأبعاد الدور نفسه (جسدياً – اجتماعياً – نفسياً)، بمعنى حرصه على تفعيل المنهج العلمي في إبراز فاعلية الصفات الخارجية بما يتواءم مع الصفات الداخلية للشخصية أثناء أدائه التمثيلي أو مشخصّا له (بأداء يقف عند الصفات الخارجية الاجتماعية للشخصية، حالة رسمها رسما نمطيا، غير مكتمل الأبعاد، وبخاصة البعد النفسي) حالة إتباع منهج التغريب الملحمي(سلام، 1999، ص90).

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في انه يتناول قضية التعبير في فنون المسرح بين النص والعرض بوصفه معادلا ذا بعدين، بعدٍ لغوي مسموع، وبعدٍ غير لغوي مرئي، بمعنى آخر إن قراءة العرض المسرحي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل تبدو جلية داخل فضاء العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض المسرحي عن طريق تفعيل أدواته من خلال التأمل، الاختيار، وإعادة

التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي. ذلك ان عملية تكوين الرسالة على خشبة المسرح إنما هي وليدة لعدد كبير من من الجزيئات التي تشكل بدورها ما يعرف بـ (الفعل المسرحي).

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: إبراز طبيعة وسمات وخصائص التشكيل الحركي النسبي الذي استنبطت مقوماته الجمالية من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية. للشكل في العرض المسرحي (انتيجونا.. الحلم والواقع) وبما يضمن أمكانية محاكاة تشكيل الطبيعة الإنسانية لشخوص وكيانات إنسانية مستخلصة من البيئة بشكل هيئات سلوكية تمتلك علاقة مكتسبة.

الدراسات السابقة:

من خلال استعراض الدراسات والبحوث المتعلقة بجسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي وأثر التقنيات المسرحية على المتفرج، تبين أن البعض منها قد تناول علم الدلالة بوصفه علامة سيميائية تستمد معناها من المحيط بكامل عناصره كما في دراسة ألين ستون وجورج سافانا (المسرح والعلامات)، او كما طرح عامر الربيعي في دراسته حول سينوغرافيا تشكيل الصورة المسرحية ، والبعض الآخر تناول مرجعيات الترميز لجسد الممثل في العرض المسرحي وعلاقته بالفضاء المسرحي كما في دراسة راسل كاظم ودراسة جوليان هلتون (نظرية العرض المسرحي) و دراسة بيسك ليتز (الممثل وجسده) ودراسة بيرجيو (علم الإشارة السيميولوجيا) ومما لا شك فيه ان تلك الدراسات ذات قيمة علمية وفنية انارت لي الطريق وسهلت لي مهمتي البحثية باتجاه توظيف لغة الجسد داخل فضاء العرض المسرحي والتطبيق عمليا من خلال إعدادي وإخراجي لمسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) في محاولة لتفعيل مفردات اللغة البصرية داخل الفضاء المسرحي بمفهوم تطبيقي تحليلي، ولعل هذه الدراسة توجه عناية المهتمين بتشكيلات جسد الممثل كعنصر فاعل من عناصر نجاح العمل المسرحي.

تحديد المصطلحات:

الصـــــورة:

الذي نعنيه بالصورة: (المشاركة في الشئ عن طريق النظر، فهي في المسرح، المشاهد التخيلية لحركة ما في (الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة) تصورت الشيء: توهمت صورته لي، صور (تشكل).

الحركة والإشارة:

هما الطريقتان اللتان يصور فيهما الممثل طريقة مشي الشخصية المسرحية وقامتها وإشاراتها ومميزاتها الجسمانية الخاصة، وهو المسؤول عن إخراج هذا النموذج التجريدي إلى حيز الوجود، بقدرته على فهم هدف كل دافع عاطفي وراء كل حركة تقوم بها الشخصية، ذلك انها تخلق المكان وتحدد الزمان،

انطلاقاً من أن جسم الممثل هو المحور المركزي لتوليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها، وهي ليست عفوية وارتجالية بقدر ما هي حركات مدروسة ومحسوبة بدقة، على الممثل أن يستوعبها كوسيلة لا بد منها. والحركة بما هي إيماءة في بعض الأحيان كبديل عن الكلمة تكشف العالم الداخلي للشخصية، لذا اهتم بها معظم المسرحيين الكبار والمخرجين ومنظري المسرح (فيريتسكايا 2012، ص35).

الأداء:

يعني الإحساس بالتناغم والترابط اللذين ينتجان عن جهد الممثلين التعاوني الشامل. ويتأتى الأداء عندما يتأقلم كل ممثل مع حاجيات المسرحية ككل، ويكون في نفس الوقت على بينة من طرق تمثيل زملائه الآخرين ومواطن ضعفهم وقوتهم.

تقنية الممثل:

هي الوسائل التعبيرية التي تكون الأدوات الإبداعية، وهي تختلف من ممثل إلى آخر، وتختلف أيضا من نوعية إلى أخرى من نوعيات المسرح، فالأدوات الإبداعية لممثل الكوميديا غيرها عند ممثل المأساة، والأدوات الإبداعية عند ممثل الدراما تختلف عن أدوات ممثل المسرح الغنائي او الاستعراضي والإيمائي والفانتازي.

التشكيل الحركي:

(mise – en – scene) يشار اليه اصطلاحيا بالميزانسين، ويعني وضع المشهد على الخشبة، بمعنى البحث عن طريقة بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبر بها بصريا عن مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل فيها الزمان والمكان.

الزمـــــن:

هو حركة، وانتقال لصورة ثابتة و متحركة من اجل تكوين التشكيل والحس البصري والنفسي.

اللغـــــة:

هي إحدى وظائف الزمن داخل العرض المسرحي, فزمن الفرجــة المسرحية مغاير لزمن المشاهد خارج قاعة العرض, أي ان إحساس المتفرج في المسرح بالزمن مهمة العرض عن طريق إيهامه بأن زمن الحدث الدرامي مماثل للزمن خارج المسرح.

السينوغرافيا:

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السينو بمعنى الصورة المشهدية، و كلمة غرافيا تعني التصوير، وتعني باليونانية (Scenographie) تصميم أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرّسوم

وبهذا فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة، ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير انسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة.

التكوين:

تشتق كلمة التكوين من كوّن يكوّن تكوينا، وكينونة الشيء صورته، وجمعه كينونات الصورة والهيئة.

وللتكوين عدة عوامل مساعدة او عوامل رئيسية في تكوين الشكل حيث هو ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة و بناء، ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية(انه التكنيك وليس الصورة).

في الدراسات المسرحية التنظيرية تعددت التعريفات حول مفهوم الفضاء المسرحي لامتلاك هذا المصطلح دلالات عديدة على مستوى الخطاب الأدبي أو الخطاب الإيمائي وكذلك على مستوى استجابة المتفرج ومن هذا الفهم الشامل للفضاء يمكن تحديد تعريف ننطلق من خلاله لتأسيس مفردات البحث، فالفضاء هنا: هو الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والزمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي وفضاء العرض (سلام،2002، ص40).

منهج البحث: تحليلي.

مجال البحث: العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع).

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من أمكانية الوقوف على مفردات الأسلوب وطبيعة التعامل مع تشكيل الصورة وإعادة صياغة التحليل الأدائي للتشكيلات الحركية لجسد الممثل ومحاكاتها للواقع على الخشبة، ومدى الإفادة منها في صنع الصورة المسرحية اعتمادا على إحلال الممثل للشخصية التي يؤديها في جسده، بحيث يصبح جسده جسدها وصوته صوتها ودوافعه النفسية هي دوافعها.

الإطار النظري:

يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما لنقل المعلومات وحقائق الأشياء والتعبير المنطقي وحل المشكلات، أحدى هذه اللغات اللفظية او المنطوقة، مثلا اللغة الانكليزية، أو العربية، أو الفرنسية، أو غيرها من اللغات. واللغة الثانية، والأكثر عمومية، تسمى لغة الجسد وهي" لغة تستخدم بشكل لا شعوري وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية في ذواتنا "Swift)،(1976 P113، وهي تعبر عن المشاعر والانفعالات. وفي المسرح يمكن التعبير عن الشخصية من خلال الجسد. فالبعض رأى ان " الجسد ذاته هو الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي، والبعض الآخر رأى أن الجسد ذاته هو الموضوع الذي تبدو فيه أعمال

الشفرات الأيديولوجية الخادعة والصعبة على التحليل ومنهم من رأى الجسد وسيلة أداء للعرض، ومنهم من رأى دور الجسد في العرض مقصورا على تصوير الجسد نفسه "(بنتلي، 1975، ص96-103).

إن النظرة إلى الجسد كظاهرة مسرحية، يمكن دراسة نموها وتطورها من خلال التقاليد المسرحية، وكذلك التأثيرات التي حدثت عبر الزمن، ويعزى ذلك إلى الدوافع المحدثة للتطور والتغيير. ففي القرن العشرين حدث الانفتاح على العالم بكل معطياته ومنها المسرح، وذلك من خلال التبادل الثقافي بين بلدان العالم، مما جعل المسرح الشرقي يتأثر بالمسرح الغربي ويتعرف على احدث عروضه.

لقد شغل جسد الممثل – خلال التاريخ المسرحي الطويل – مكانة ما في العرض المسرحي تأرجحت بين البزوغ والأفول ثم البزوغ ثانية كحتمية ضرورية في تعبير الممثل حيث نشأت الظاهرة المسرحية في الشرق الأوسط من خلال الطقوس والرقصات الدينية المبكرة، وكذلك من القراءات التمثيلية التي استمدت من القصائد الملحمية القديمة أهمها: "الرمايانا"، و"الماهابهاراتا"، إلا أنه لم تكن مهمة المؤدي أو الممثل أو الراقص بأن يحاكي فعلًا ما، أو عاطفة لشخصية معينة (بيرجيو 1988،ص80)، ولكن انحصرت مهمته في محاكاة الطبيعة الأولى بشكل أكثر جاذبية مما هي في الواقع.

إلا ان أساليب التعامل مع جسد الممثل في المسرح الحديث والمعاصر قد تمايزت عن بدايات المسرح، حيث ركزت على الجوانب النفسية للممثل، ومن ثم ابرزتها عن طريق الجسد أي من الداخل إلى الخارج بينما ركزت الأخرى على الجوانب الفيزيقية التي تهتم بتنمية قدرات الممثل الجسدية للتعبير عما بداخله من الخارج إلى الداخل، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا التقسيم لا يعد من قبيل وضع حدود فاصلة بين اتجاهين متناقضين إذ أن هناك تداخلًا بينهما، وهذا التصنيف جاء لضرورة هذه الدراسة ليكون بمثابة ضوابط يسير على أساسها في تحليله.

يقول (دين، 1975، ص 108) بأن " الحركة فعل بلا كلام " و يعني بالفعل تتابع من تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات التي يلاحظها الممثل أو المخرج في الحياة، ويستخدمها استخداماً تخيلياً لقول شيء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والمواقف والمكان والجو المسرحي

وتجدر الإشارة الى ان مواضيع التعبير الأساسية لدى الممثل هي " الوجه،الأطراف، الجسد" حيث يستطيع الممثل من خلال هذه الرسائل التعبيرية الموجودة في جسده ان يعبر عن حالة معينة ويقول ستانسلافسكي في ذلك " نظريتي هي ان تأخذ النص بعيداً جدا عن الممثل لكي يعمل فقط مع افعاله " (الحمامصي، 1994، ص 76) اي انه حتى في المسرحيات الحوارية يستعمل الممثل جسده ويعبر عن انفعالاته الداخلية لكي يصاحب الحوار توصيل المعنى. والحركات هي" الحياة التي يعيشها الممثل على المسرح، ومصدر هذا الحركات هو جسده، الذي يحتاج الى من يحركه بشكل صحيح معبرا عن حالة معينة وهذا التعبير لا يأتي الى من الأفعال" (P64، Cole،1960)

لذا ظل الجسد خطاباً ملتبساً ومتلوناً ومهدداً، ولكنه حاضر وفاعل ومؤثر رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحريته، ولكن رغم كل ذلك مارس الجسد حراكاً وتمرداً في الحياة والثقافة كونه مكمن الخطورة وشرارة العواطف, واتخذ تمرده سمات متعددة لا سيما بعد انعتاقه من طوق المقدس، وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحو لعوالم الخيال والافتراض مما وفر للجسد مكاناً آمناً إلى حد ما لممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستبيان خطابه. لذلك كان مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور كونه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد والمراوغة والانشطار وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي وما يمنح

الجسد قيمة التصدر عندما يكتسب ذاتيته السيميائية ويوظف قدراته التعبيرية في تكوينات غير مألوفة وغرائبية تشحن البعد البصري قوة وتنوعاً.

الإطار التحليلي:

تعد مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع)[1] إضافة – بلا شك – إلى محاولات إعادة بناء المسرح الشعري، ذلك البناء الذي يستند إلى الشعر المسرحي، أي إلى تطويع الصيغة الشعرية لمقتضيات المسرح، الرؤية الإخراجية التي اتخذت من التجريب على الكلاسيكيات الإغريقية القديمة مادة للعرض، فقد أفاد العمل من النقد الذي كانت توجهه الفلسفة إلى الآلهة الإغريقية على تناقضها وظلمها للإنسان، فها هي انتيجونا تصر على دفن أخيها تحقيقا للواجب العلوي الديني القاضي بضرورة اكرام الميت ودفنه لتصطدم بسلطة القانون الوضعي لكريون القاضي بعدم دفن الخائن لوطنه وترك جثته بالعراء.

تظهر بذرة الصراع في العمل من التعارض الحاد بين إرادتين لتفترض واقعا جديدا تختزل فيه شخوص العمل الى ثلاثة فقط انتيجونا، الحارس، وكريون في مواجهة لحظة الذروة مباشرة لتغير طبيعة الحكاية القديمة مكانا وزمانا وظرفا لمصلحة الحداثة والرؤية الجديدة للعمل بالارتكاز الى لغة الجسد وتشكيلاته الحركية واختزال لغة الحوار المنطوق. في محاولة للتفكيك وإعادة

التركيب والبناء، بغية التعمق في أبعاد لغة الجسد وقدرتها على نقل المعنى ، لرسم صور جديدة متخيلة.

من هنا كانت الانطلاقة، حيث اعيد بناء المشاهد على شكل لوحات منفصلة بعضها عن بعض من حيث الشكل متصلة من حيث المضمون، بمعايير فنية، وفكرية، واجتماعية، تسهم في تفسيرها وصياغتها بطريقة جديدة تعتمد الصورة والحركة والإيقاع والصمت، وتقلل من استخدام الحكي، انطلاقاً من مبدأ

---

1 أنتيجونا تلفظ باليونانية [ænˈtɪgəni] (*Ἀντιγόνη*) هو اسم لامرأتين مختلفين في الأساطير اليونانية . وربما يكون اسمها يؤخذ على أنه يعني "لا تتزعزع" . هي ابنة من زواج محارم غير مقصود بين الملك أوديب ملك ثيفا ووالدته)جوكاست(وبالتالي، هي أيضا شقيقة والدها أوديب، وحفيدة والدتها جوكاستا.(وهي موضوع القصة الشعبية التي قالت أنها حاولت تأمين عملية الدفن محترمة لشقيقها بولينيسيس، على الرغم من انه كان خائنا لثيفا.في الإصدار الأقدم من القصة، تجرى جنازة بولينيسيس خلال عهد أوديب في ثيفا. ومع ذلك، في أفضل الروايات المعروفة، تراجيديا سوفوكليس (أوديب في كولونس) ومسرحية (أنتيجون)، تحدث القصة في السنوات التي تلت نفي أوديب وموته، وكفاح أنتيجون ضد كريون .تنتهي مسرحية*أنتيجون* لسوفكليس بكارثة، حيث ابن كريون ابن هايمون، الذي أحب أنتيجون يقتل نفسه. كما تقتل الملكة يوريديس (زوجة الملك كريون) نفسها في نهاية القصة نتيجة لرؤية مثل هذه الأعمال التي سمح بها زوجها ووفاتها ألمحت إلى الأقدار الثلاثة في الأساطير اليونانية كتب الكاتب الدرامي يوريبيديس أيضا مسرحية بعنوان *أنتيجون*، وهي مفقودة، ولكن حفظ بعد الكتاب اللاحقون بعضا من نصها، ومقاطع منها موجودة في مسرحيته *المرأة الفينيقية* .في مسرحية يوريبيديس، تم تفادي الكارثة من خلال وساطة ديونيزوس وتبع هذا زواج أنتيجون من هايمون.

التعويض وتعدد الصور المعبرة عن الحالة بوسائل كثيرة، فثنائية الصراع بين الإنسان والسلطة فكرة أزلية عبرت عنها شخصيات العمل.

الصراع إذاً صراع حرية وعبودية صراع بين الكمال والنقص فالإنسان دائم البحث عن فضاءات يجد فيها نفسه، يجد حريته، بعيداً عن فعل التهميش وتفرد السلطة، لذا اختزل الحوار السردي واستعيض عنه بلغة التعبير الحركي والإيقاع الموسيقي، بالارتكاز الى تعابير الوجه والإشارة والإيماءة للكشف عن المشاعر والمزاج العام للشخصيات. حيث أصبح النص (نص حالات) يغزل ما بينهما المؤثر البصري والسمعي بأشكاله المتعددة، في محاولة لإلغاء حدود الزمان والمكان، وتعميم الفكرة من أجل تعميق الصورة الكونية التأملية لمعاناة الإنسان.

(حول عرض مسرحية انتيجونا الحلم والواقع)

لقد آثرت الرؤية الإخراجية للمخرج انتقاء شواهد مسرحية من جسم العرض المتكامل في محاولة لإلقاء الضوء على طرق الأداء، وتوظيف الإيقاع والحركة والدلالة والإشارة والإيماءة والغناء واستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية.

توظيف المباشرة والتحدي:

ومثال ذلك حوار البداية لانتيجونا حيث توجهت نحو الجمهور بحالة من الاصرار لتقول:

لا أريد ان أفهم، ذلك من شأنك، أما أنا
فأنا هنا لشيء اخر غير الفهم
إنني هنا لكي أقول لك لا، ولكي أموت (الرفاعي، 1992، ص5)

أشارت الرؤية الإخراجية بعلامات خطية تحت بعض الكلمات التي تم التعامل معها من قبل الممثلة وفق أسلوب الأداء التشخيصي الى جانب توظيف حيل حركية مناقضة للمعنى المنطوق لخلق حالة الدهشة والحيرة المقصودة، وتعزيز الموقف باستخدام صوت مؤثر موسيقي (شوشرة) الكترونية مسجلة لخلق حالة البلبلة إزاء المعنى بحيث تصبح عملية الإدراك واستخلاص المعاني من مهمة المتلقي لحثه نحو بذل جهد مضاعف في تفسير الدلالة.

توظيف الصمت:

تم تفعيل حالة التأمل باستخدام لحظات الصمت المعبر عن طبيعة الحالة النفسية للشخصية وتوظيف عنصر التكرار في الحوار لأكثر من مرة ذلك ان الرؤية الإخراجية أرادت ان تقيم علاقة تواصلية مبنية على التشكيل الصوتي للحركة والصوت في المسرح لإثراء الدلالة، بحيث يصبح عنصر الصمت هو الفضاء الذي يخلق الإحساس بالحيرة والغموض، سواء كان هذا الصمت على مستوى الحوار أم على مستوى عناصر التجسيد الأخرى.

فجاءت تلك اللحظات المشحونة بصورة بناء معماري جديد، يدعو إلى التأمل واتخاذ موقف، حيث ارتبط الصمت ارتباطاً استعارياً برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغياب صوته كدلالة على الموت

والجمود، أو كدلالة أيضاً على فشله في التعبير عن مقصده بالصوت والحركة، أو كدلالة على انقطاع لغة التواصل فيما بينهما:

انتيجونا: استعارة دلالة الثبات والتحدي:

أيها المسكين كريون.

(صمت وثبات بالحركة)

إنني ها هنا، بأظافري المكسورة المليئة بالتراب، والعلامات الزرقاء التي خلفها حرسك في ذراعي وبالخوف الذي يلوي أحشائي

(صمت وحركة انتقالية) استعارة لدلالة القوة في التعبير

وإظهار فعل التحدي لكريون .

انا ملكه.....

استعارة لدلالة الإصرار وعدم اظهار الضعف، تؤكدها الممثلة عن طريق:

(صمت طويل) تستعرض من خلاله المشاهدين بعينيها، ثم تجلس على الأرض بثبات (الرفاعي، 1992، ص11).

توظيف الوحدة والألم:

تظهر من خلال

(حركة دائرية للممثلة، تتجه نحو المقدمة ثم تنحني) **باستعارة لحركة الاطراف وتفعيل لغة الجسد بالدوران السريع والثبات المفاجيء لتقول:**

كيف سيجعلونني أموت **؟!**

(ثم تجلس الممثلة في هذا المشهد القرفصاء بثبات كامل

لتتصاعد بالأداء التمثيلي)متنقلة بين حالة وأخرى في استعارات دلالية بليغة **لفكرة الرحيل لتقول:**

كنت واثقة من انك سوف تحكم علي بالموت

ومع ذلك كان واجبا علي

ان من لا يدفنون يظلون ابدا هائمين على وجوههم دون ان يجدوا راحة ابدا..

(صمت قصير حيادي) **لتأكيد الحالة النفسية** (الرفاعي، 1992، ص9)

توظيف مركزية الجسد:

كأساس لفكرة الفعل الحركي المتعدد الدلالة نرى الممثل لدور(الحارس) يجلس القرفصاء بثبات كامل ويديه فقط ترتفعان ببطء نحو الأعلى ليقول:

أي لعبة تلعبين ؟

ولما تقومين بهذا العمل اذن؟

في حين ان الممثلة لدور (انتيجونا) تتمركز بوسط المسرح وهي تداعب شعرها ببطء في اشارة

لحالة الوحدة والألم وعدم القدرة على خلق فعل التواصل.

ولتأكيد حالة العزلة بين الفعل ولغة الجسد وظفت الرؤية الإخراجية حالة الشتات من خلال:

حركة (كريون) وهو في العمق يدور حول دائرة من الضوء الأبيض، مسقطة على الأرضية يدور بإيقاع ثابت، ثم يبدأ بالتسارع شيئاً فشيئاً دون أن يستطيع اختراق دائرة الضوء إلى أن يصيبه الإعياء ليسقط مغشيا عليه، ليتضح الضعف والانعزال عن مركز الحركة في الجسد، فتتحول - هذه العلاقة - إلى المستوى النفسي بحيث تصبح علاقة الارتكاز الجسدي في المكان علاقة ارتكاز نفسي، تتحول إلى فقدان للتوازن عن طريق الخطوات المتعثرة والمشية المتعبة، الدالة على الضعف والانهيار.

توظيف مخالفة الموروث:

وفي إشارة مباشرة لمخالفة العرض المسرحي لبعض الدلالات الموروثة، وقلبها رأساً على عقب، لمنح الممثل فرصة تحقيق الانقلاب الدلالي كقوة درامية نشاهد (كريون) وهو يعلن عن سلطته وقوته:

كريون:

(يرتدي زياً منمقاً، زاهياً، وقد علـق

على صدره مجموعة كبيرة من الأوسمة

والنياشين من كل الأحجام والألوان)

لعلك ظننت ان كونك بنت أوديب، اوديب المتكبر،- ظننت ذلك- يكفي لتكوني فوق القانون

انا كريون.. انا كريون (الرفاعي، 1992، ص12).

نشاهده أثناء أداء حواره يتبختر على خشبة المسرح بحركة جسدية تعبيرية واسعة متوهماً أنه يرتدي أجمل الثياب ومع اشتداد حدة التوتر يفقد السيطرة على أعصابه فيقوم بتمزيق ملابسه بانقلاب مفاجئ شكلاً ومضموناً، فيبدو شبه عارٍ مما يصيب المتلقي بالدهشة والصدمة، وتخالطه أحاسيس بالسخرية والغرابة مع مشاعر الحزن والأسى بل والغضب مما آل إليه حاله.

وفي هذا إشارة إلى أن لغة الجسد الحركية وطريقة ارتداء الملابس، والمنظر العام قد لعب دوراً مباشرا في إقامة الدلالات الخاصة بالعرض، هذا بالطبع إلى جانب انتقاء لونها وخامتها، فالملابس المسرحية في هذا المشهد، وعبر تحولاتها الجزئية والتغيرات التي طرأت عليها، قد أظهرت التحولات الدرامية في موقف الشخصية.

توظيف الأزياء والأقنعة بوصفها لغة بصرية:

نشاهد الممثلة (انتيجونا) وهي ترتدي رداء أسود ملصقاً عليه دائرة متكاملة (باللون الأصفر) مقسمة إلى أربعة أقسام، ومع كل تحول في حركة الشخصية كان يرافقه نزع لجزء من أجزاء الدائرة المتكاملة الملصقة على صدرها، في إشارة إلى تعدد الفعل الحركي الجسدي لخلع تلك الملصقات بطريقة متكررة، في اشارة الى أن فكرة الذات البشرية على خشبة المسرح، عبارة عن مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى عديدة(إيلام، د، ت، ص73):

" **انتيجونا:** *تجلس بمقدمة المسرح*

الحارس: يدنو من القناع المعلق على جدار الزنزانه.. يتوقف امامه، يفكر يسقطه بسلاحه على الارض، يلتقطه يرفعه على سن رمحه وهو يقول في نفسه:

كم هي مسلية لعبة الحاكم.. ماذا لو لعبت ؟ الجميع يلعبون انا والحاكم وهذه
(يقترب من انتيجونا ويضع القناع امام وجهه متصنعا صوت وهيئة كريون او أي حاكم فرد):
الحارس: اسمعت النداء بقراري في مفترقات الطرق ؟
(يرافقه نزع لجزء من الدائرة كتحول في الشخصية)
الحارس: وقرأت الاعلان الملصق على كل جدار في المدينة ؟
(يرافقه نزع جزء آخر من الدائرة في إشارة إلى تحول جديد)
" **الحارس:** *(وقد اختلط عليه الأمر، يصيح فيها كالمحموم)*
هيا اذهبي ولا تصعقيني بنظراتك هكذا ؟
(ينزع جزء آخر من الدائرة في إشارة جديدة إلى تحول آخر
يرافقه نزع الجزء الأخير من الدائرة) (الرفاعي، 1992، ص13)

توظيف التعبير الحركي للجسد:

يتضح في مشهد القطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضي والحاضر والمستقبل في دوائر متلاحقة ومشتبكة في التشكيل الدرامي ومخاطبة الذات كشخصية حاضرة حيث:

(ترتفع خطوات نعلي الحارس العسكرية وانتيجونا تشخص حالتها وحالة كريون في موقف ماض) فتقول:

أتذهبين انتيجونا .. تعاودين هذا العمل السخيف ؟
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ حتى لو استطعت ان تغطيه مرة أخرى لكشفوا جثته كما تعرفين تماما
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ ماذا بوسعك ان تفعلي أذان.. اللهم ان تدمي أظافرك مرة أخرى
_ يجب ان اذهب لأدفن أخي
_ تدعيهم يقبضون عليك ؟
_ اعرف أنني لا استطيع شيئا غير ذلك، ولكن ذلك على الأقل استطيع ان افعله وحتما على المرء ان يفعل ما يستطيع.

(تؤدي ذلك بشكل ترتيلي حركي دائري) حيث توظف الرؤية الإخراجية

مشهد المواجهة مع الذات لتتضح فكرة التعبير الحركي بالإيقاع السريع والانتقال من حالة الى أخرى في وظيفة دالة للحركة انقسمت الى:

- حركة تعبيرية بملامح الوجه.
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.

حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين (الرفاعي، 1992، ص15).

وفي مقابل ذلك النسق الحركي والصوتي لشخصية انتيجونا التزم (الحارس) بنسق أداء معارض فأكد ذلك من خلال تغطية نفسه بستارة سوداء كاملة تظهر منها يداه فقط، وتكثيف حركات أصابعه كدلالة على الثبات ونقل المعنى من الجزء للدلالة على الكل مستخدما طريقة التعبير الإيمائية الإشارية باستخدام يديه فقط.

توظيف الملامح الصوتية والحركية:

يمتزج صوت موثيفة (الجرس) كرمز لناقوس الخطر لا يلبث ان يتحول الى عربة مطافي تحث المتلقي على اطفاء الحريق الذي اشتعل بطريقة تهكمية لاذعة تمتزج بصوت الحارس مع انتيجونا في الحوار التالي:

الحارس: أتظنين ؟

انتيجونا: لا نجاتي ولا قهري

الحارس: ايتها المتكبرة، يا أوديب الصغير

انتيجونا ليس بوسعك الا ان تميتني

(يتداخل صوتها مع صوت المؤثر الموسيقي) (الرفاعي، 1992، ص12)

إلا أن غالبية المؤثرات الصوتية التي استخدمت داخل العمل، كانت تنتج مباشرة داخل العرض بوساطة الممثلين وقطع الإكسسوارات المستخدمة، عن طريق محاكاتها بالصوت البشري أما الموسيقى فقد رافقت العرض مدة ليست بالقصيرة، وكانت درامية محمّلة بالدلالات والإسقاطات الفكرية، من أهمها استخدام الموال والموسيقى الطربية لإظهار التناقض الدرامي بين المرئي والمسموع .

توظيف نظرية المسرح الخالي لتعزيز مساحة الفعل الحركي:

عمدت الرؤية الإخراجية الى توظيف نظرية المسرح الخالي لاستغلال عنصر الصدمة التي يحدثها هذا الفراغ لدى الجمهور Smiley، 1971، (pp55) الذي أعتاد كثرة الديكورات فوظف سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الفارغة حيث كان المسرح يخلو إلا من (ستارة خلفية تغطي الواجهة بيضاء صافية، في منتصف عمق المسرح تستمد معانيها مما يسقط عليها من صور شعاعية من جهاز البروجكتور، أو خيالات ذات دلالة درامية، وكرسي ثابت في مركز الخشبة في المقدمة، يمثل عدداً من الحالات في كل مرة كان يستمد بُعده الدرامي من خلال أداء الممثل الحركي الجسدي وطبيعة توظيفه له، في محاولة لإعطائه القدرة على التعبير في الفراغ حال رؤيته جزيئات عادية من حياته – كالكرسي – تقف معزولة عن سياقها على خشبة المسرح، عارية يغمرها الضوء الأبيض فقط .

توظيف لغة الحركة داخل حيز المكان:

استخدمت الرؤية الإخراجية كذلك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل داخل المكان الواحد، فكانت هذه الوسيلة عن طريق تغيير تعريف الموقع الذي يمثله المكان بطريقة فجائية، بالرغم من استمرار الحدث داخل نفس المكان، ففي مشهد المواجهة:

(يقترب الحارس من انتيجونا فتدفعه لتسقط قناعه وتبتعد)
(يضع القناع امام وجهه)
الحارس : ان غرفتك من هذا الباب فإلى أين تذهبين من هناك !
انتيجونا: انت تعرف تماما
(صمت طويل.. ينظر احدهما الى الاخر وهما واقفان وجها لوجه
تبدأ بالدوران بحركة إيحائية
بالمكان تشعرنا بالحيرة والاضطراب)

تهبط فجأة ستارة بيضاء كبيرة تغطي خلفية المسرح كاملة.تسقط عليها صوراً لتماثيل حجرية متعانقة بعيون جاحظة في محاولات فاشلة للتقارب باستعارة دلالية لفكرة العجز وعدم القدرة على التواصل جسداً وفكراً. كل هذه الأحداث تدور بنفس المكان الذي هو عبارة عن قاعة كرسي العرش (الرفاعي، 1992، ص16).

توظيف النسيج الصوتي:

عمدت الرؤية الإخراجية الى إضفاء التنوع على النسيج الصوتي للعرض المسرحي، وإيجاد نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية الحركية، حيث وظف الغناء بطريقة بنائية فاعلة تخدم عنصر التغريب، بحيث كانت تتقاطع محاور الأغنية مع الحوار المنطوق، بصورة مستمرة لتعمق دلالة الموقف أحياناً ولتعارضه وبصورة ساخرة أحياناً أخرى بالارتكاز الى لغة التعبير بالجسد وإغناء المشهد بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللفظي:

انتيجونا: (عيناها مغمضتان.. تهمهم بأغنية حالمة وعلى شفتيها شبح ابتسامة بائسة)
(الحارس متصاعد مع مقاطع ألأغنية)
انتيجونا:كم هو بشع كل ذلك، كل شيء بشع جدا
(تحاول التحليق)
(وتتحرك هنا راقصة برشاقة)
(يزداد الإيقاع ويرتفع صوت الطرق على خشبة
المسرح مع صوت همهمات الحارس وهو يتابع رقصها مذهولا)
(صمت يتخلله صوت ضحك) (الرفاعي، 1992، ص16)

نتائـــج البحـــث:

في محاولـة البحـث فـي فن الممثـل وطبيعـة التعبيـر والتشـكيل الجسـدي وشـكل العـرض المسـرحي (انتيجونا الحلم والواقع) الذي تراوح بين المعايشة والملحمية البرشتية تمّ التوصل الى النتائج التالية:

- ضرورة امتلاك التقنية (الجسدية) الكافية لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية تحقيقا للدوافع الداخلية والخارجية ذلك ان لكل وضع جسدي على الخشبة مدلولاته وتعبيراته.
- عرض مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) مجرد من حدود الزمان والمكان، حيث المناظر المسرحية معزولة تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور، ترمز للعزلة والسجن معا، وكذلك الأمر بالنسبة لحدود الزمان فلا شئ يدل عليه أو يحدده (لا بداية له ولا نهاية).
- نقلت سينوغرافيا مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) للمشاهد عالماً بصرياً بالدرجة الأولى حيث هيمنت الصورة المسرحية على سير الحدث.
- الأداء المسرحي التعبيري لدى الممثل ضرورة للإفادة من فن الإيماء لنقل المعنى داخل العرض
- سعى العمل نحو الاستفادة من نهج التغريب في الأداء التعبيري للممثل، وتحرره من وهم الزمان والمكان.
- جاء إعداد النص المسرحي (انتيجونا.. الحلم والواقع) محاولة لتقريبه من الواقع الدرامي بلغته وبيئته وأحداثه وشخوصه.
- مسرحية (انتيجونا.. الحلم والواقع) بحث في– الشكل – والأفكار والمضامين التي من خلالها تم عكس وجهة نظر الاخراج حول الوجود والحياة والكون.
- العمل المسرحي عالم لا ينتهي بمجرد النظر إليه، ولا يتحدد ببعد الرؤية المجردة... إنما هو يمتلك أجواء وعوالم لا نهائية من الاحتمالات المتاحة للعرض.

قائمة المصادر والمراجع:

الحمامصي، عثمان (1994) نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضه،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

ارتو، انتونان (1983) المسرح وقرينه، ترجمة سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة

الرفاعي، محمد خير (1992) مسرحية انتيجونا (الحلم والواقع)، اربد، مخطوطة بخط يد المؤلف الكسندر، دين (1975) أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

ايلام، كير (د. ت) سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، عمان

بنتلي، اريك (1975) نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح، دار الشؤون الثقافية، بغداد

بيرجيو (1988) علم الإشارة السيميولوجيا، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق .

بيسك، ليتز (1996) الممثل وجسده، ترجمة الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، القاهرة

ديور، أدوين (1998) فن التمثيل الأفاق والأعماق ج1، ترجمة مركز اللغات والترجمة، وحدة الاصدارات، القاهرة.

زكي، احمد (1998) اتجاهات المسرح المعاصر والصورة الابداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سلام، ابو الحسن (1999) التعبير في فن الممثل، قسم المسرح، الاسكندرية.

سلام، ابو الحسن (2002) الأسس العملية لحركة الممثل، مكتبة قسم المسرح، الاسكندرية

فيريتسكايا، مهران (2012)، حركة الممثل على خشبة المسرح، اكاديمية الفنون، القاهرة

هلتون، جوليان (1994) نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

المراجع الأجنبية:

Clive Swift, (1976), the Job of Acting, (Aguide to Working in the theatre) London.

Sam Smiley, (1971), play writing (the structure of Action) printed in U. S. A

Toby Cole (omp) (1960), Acting Handbook of the stanislavski Method, New York, crown.