الدراما الحركية وفن المسرح

إسلام صفوت محمد عبد الشافي (*)

مع التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدها الواقع في العصر الحديث، طرأت على فن المسرح (كغيره من الفنون) محاولات تجريبية، تسعى قدر الإمكان لمسايرة هذه التحولات، وذلك من خلال سعي المسرحيين لاكتشاف سبل وأدوات جديدة تغاير المتعارف عليه في المسرح التقليدي، الذي يؤسّس بشكل رئيسي على الحبكة الدرامية التقليدية القائمة على وحدة الحدث، والباحث يجد نفسه أمام شكل تجريبي له خصوصيته، يُطلق عليه (الدراما الحركية) التي تُعلي من شأن الحركة على حساب الحوار، الأمر الذي يفرض على القارئ الوقوف عندها، لمعرفة ما يمكن أن تضيفه مستقبلًا إلى حقل الإبداع المسرحي المصري، وقد كان هذا هو السبب في أن تتناول هذه الدراسة

أسباب اختيار الموضوع:

كانت هناك جملة من الأسباب التي دعت إلى معالجة هذا الموضوع، منها:

(١) التعرف على سمات الدراما الحركية، وتطورها، وآلياتها المستخدمة، والفرق بينها وبين الدراما التقليدية.

(٢) الكشف عن العلاقة بين الدراما الحركية والمسرح الصامت والراقص.

(٣) الكشف عن الأدوات الفنية التي أسهمت في تشكيل الدراما الحركية.

(٤) رصد سمات الدراما الحركية على مستوي المضمون والشكل.

(٥) الكشف ملامح الصورة البصرية للدراما الحركية

الدراسات السابقةُ:

من خلال البحث والاطلاع توقف الباحث عند مجموعة من الدراسات التي تعلقت بالدراما الحركية بصفة عامة، من هذه الدراسات:

(*) هذا البحث مستل من رسالة الماجستير الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: [مسرح نعيم الأسيوطي "دراسة نقدية"]، وتحت إشراف: أ.د. أحمد يوسف خليفة (رحمه الله)- كلية الآداب – جامعة سوهاج & أ.د. سليمان محمد سليمان – كلية الآداب – جامعة سوهاج & أ.م.د. محمد محمود حسين – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

١- جيهان محمد سرور، رسالة ماجستير بعنوان: تقنيات إخراج الدراما الحركية في المسرح المصري في الفترة من (٢٠٠٠- ٢٠١٧م، تطبيقًا على نماذج مختارة)، كلية الآداب قسم علوم المسرح، جامعة حلوان ٢٠٢١ م، حيث تناولت: طرق توظيف الدراما الحركية وكيفية إدراك الإيماءات الحركية والإشارات الحسية فيها، ودراسة المسرح الصامت من حيث تتبع دراسة مفهوم وأسلوب تقنية الأداء الحركي لمجموعة الفنون الأدائية كالتمثيل الإيمائي (مايم جسدي، والبانتومايم، الرقص الدرامي بين التشكيل الحركي والمعنى في ضوء علم النفس)، ودراسة التقنيات التي تم توظيفها من قبل المخرج المصري المعاصر لتحقيق هذا النوع من الدراما، ومن أهم النماذج التي تناولتها: مسرحية (طبول فاوست) للمخرج انتصار عبد الفتاح (٢٠٠٠م)، ومسرحية طقوس الحرية للمخرج سعيد سليمان (٢٠٠٥م)، ومسرحية بنات بحري للمخرج وليد عوني (٢٠٠٥م)، ومسرحية إستغمايه للمخرجة ريم حجاب (٢٠٠٦م)، ومسرحية قط يحتضر للمخرجة نورا أمين (٢٠٠٧م)، ومسرحية قرد كثيف الشعر للمخرج جمال ياقوت (٢٠٠٩م)، ومسرحية الرجل ذو الوجهين للمخرج إسلام نجيب (٢٠١٠م)، ومسرحية الفيل الأزرق للمخرج مناضل عنتر (٢٠١٢م)، ومسرحية كراب واللعبة في انتظار جودو للمخرج حمادة شوشه (٢٠١٤م)، ومسرحية الإنسان الطيب للمخرج سعيد سليمان (٢٠١٦م)، ومسرحية الزومبي والخطايا العشر للمخرج طارق الدويري (٢٠١٦م)، ومسرحية الجلسة للمخرج مناضل عنتر (٢٠١٧م).

٢- صباح الأنباري، كتاب الصوامت، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا ط١، ٢٠١٢م، حيث يتناول هذا الكتاب تجنيسًا جديدًا في مجال الكتابة المسرحية بطريقة حوّل معها وبها النص الصامت من سيناريو متخصص فنيًا وتقنيًا بخشبة المسرح إلى نص مقروء من الناحية الأدبية.

٢- سعد محمد رحيم، البانتومايم نصًا أدبيًا: محاولات صباح الأنباري، الموقع الرسمي لجريدة الحوار المتمدن، العدد ١٩٧١ م، مؤرشف بتاريخ ٢٠٠٧/٧/٩:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid.

٣- عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدًا، منشورات المنتهى، الجزائر، ط١، ٢٠١٧ م، حيث يتناول هذا الكتاب الجمع بين السرد والمسرح وتهيئة النص للقراءة ابتداءً من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة

خصوصية المسرح، وكتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح.

٤- علي مزاحم عباس، فن التمثيل الصامت في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤م، حيث تناول هذا الكتاب عرضًا لفن التمثيل الصامت منذ عام ١٩٥٧م وصولًا إلى العصر الحديث.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسات لم تنص مباشرة على ذكر مصطلح الدراما الحركية، (ما عدا دراسة جيهان سرور) لكنها وظفت بعضًا من ملامح الجو العام لهذا المصطلح متمثلًا في التمثيل الصامت الذي يعتمد أساسًا على حركة الشخصية أو الممثل فقط في حيز معين سواء على خشبة مسرح أو في هيئة حلقة في شارع ما على سبيل المثال.

منهج الدراسة:

اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ، وذلك من خلال وصف الهيئة التي عليها الدراما الحركية.

محتوى الدراسة:

جاءت هذه الدراسة في: مقدمة، وتمهيد، ومبحث، وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع على النحو الآتي:

- المقدمة:

وتشمل أسباب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة وعينة الدراسة، ومنهجها، ومحتواها.

- التمهيد، وفيه:

تناول التمهيد نشأة وتطور الدراما الحركية الحركة.

ثم كانت الخاتمة وفيها أهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها الدراسة.

تمهيد

في البداية لم يكن الإنسان البدائي يملك لغة التخاطب، وإنما كانت لغته الإيماءة والإشارة والحركة، وذلك من أجل التعبير عن أحاسيسه ومشاعره من فرح وحزن وألم، فكانت الرقصات مثلا بشتى أنواعها تعبر عن الفرح والسرور والابتهاج، فمن خلال الإشارة يمكن تمرير الرسالة والمعنى والغاية للآخر، لتكون بذلك الإشارة والإيماءة دلالة على الحالة النفسية والاجتماعية للفرد، كونها تعبيرا فنيا يلجأ إليه الفنان المؤدي الذي أصبح يعتمد بدرجة كبيرة على لغة الجسد خاصة في المسرح التجريبي، فقد خاض العديد من المسرحيين غمار هذه التجربة لما لها من تقنيات وجماليات لا يمكن للكلمة أن تحل محلها، و قد استطاع الممثل أن يحقق خطابه البصري من خلال الحركة الجسد وتعابير الوجه ، خاصة في القرن العشرين الذي تميز بالعديد من التجارب الفنية الحديثة . لقد عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة على حساب الكلمة، لتتراجع بذلك قيمة النص أمام لغة الجسد التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية وتجسيدها على الركح المسرحي، فجاءت الحركة موحية محملة بالرمزية والدلالات التي من شأنها إيصال الفكرة للمشاهد في شكل أبلغ وأدق من الكلمة من جهة وإمتاع المشاهد لما تحمله من خفة وحيو ية ونشاط على الخشبة، لتظهر بذلك عدة محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماءة وأداء المهرجين في السيرك"(١).

إن الحركة هي تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بـ(الباعث) الذي يولّد (الدافع) ثم (الفعل). وكان لها ارتباط وثيق ولاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في القرنين (السادس والخامس ق.م.)، من خلال الطقوس الدينية التي كانت بمثابة محاكاة للآلهة حتى تطورت وازدهرت أبان ازدهار الإمبراطورية الإغريقية التي أخذت فتوحاتها تتسع بشكل كبير وكان لابد لتلك الفتوحات من أن تُمجّدْ في طقوسها عن طريق المحاكاة وتُعبر من خلالها وبها عن مدى ارتباطها الوثيق بتلك الإنجازات إذ كانت لمحاكاة الأشياء وتقليدها عن

(١) نواري بن حنيش، الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، جامعة زيان عاشور، الجلفة، مجلة آفاق للعلوم، العدد السابع عشر، سبتمبر ٢٠١٩، مجلد ٥، ص٨٦.

طريق الرقص والحركات والإيقاعات دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل البدائي، وهو عبارة عن محاكاة لعمليات مثل القنص والصيد التي كان يجسدها مستلهماً إياها من مظاهر الطبيعة "وكان يرقص معبراً برقصه عن انتصاره في المعركة، مبيناً لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف أصطدم به وحاربه يداً بيد، وكيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة"(٢).

تعبير حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، ونقصد بحركة الممثل تنقالته فوق خشبة المسرح التي يتجاوزها أحيانًا، إن موقع الممثل داخل مكان العرض وحركاته وتنقالته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، ومواقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور .فالحركة ذات معنى أكبر من الكلمة، وتشمل حركة الممثل في أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات فوق خشبة المسرح"(٣).

أولًا- الحركة بوصفها تعبيرًا مسرحيًّا:

بصفة عامة، إن كلمة حركة متشعبة ومتعددة المعاني، فهي ترتبط فقط بالإنسان، بل ترى وجودًا يرتبط بكل الكائنات التي تمارس حياتها عن طريق الحركة، بل وحتى الجمادات التي يمكن تحريكها بوسيلة أو أخرى. وما يعنينا هنا هو حركة الإنسان، ويرى بعض الدارسين أن الإنسان يتميز بنوعين من الحركة، أولهما: هي حركة الإنسان الخارجية والتي تظهر بوضوح من خلال نشاطه اليومي، مثل: المشي، والركض، والنوم، والاستيقاظ .... إلخ. أما الثانية فهي حركة الانسان الداخلية والتي تقوم بها أعضاؤه الداخلية فهي تعمل بشكل غير إرادي وبانتظام، مثل: نبضات القلب، والرئتين، والحبال الصوتية عند الكلام"(٤). وفي محاولة منحها طابعًا تنظيميًا فاعلًا ومؤثرًا يقول أحمد جمعة: "إن الحركة لم يقصد بها

---

(٣) هناء محمد بدر، توظيف لغات خشبة المسرح في تنمية بعض المهارات الحياتية لدي الأطفال المعاقين عقلياً، رسالة دكتوراة، جامعة دمنهور، كلية التربية للطفولة المبكرة، قسم العلوم الأساسية، ص٢١-٢٢.

(٤) سعد محمد راضي، سمير آغا حيدر، لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي، مجلة مداد الآدب، كلية الآداب، الجامعة العراقية، العدد ٢٠، ص٥٥٨.

مجرد الحركة، لكن القصد منها هو التعبير عن موضوع يجيش في النفس، ولكن إذا تركت هذه الحركة لتأثيرات الانفعالات الأولية فإنها تصير غير منتظمة ولا تسر الناظر إليها؛ لذلك فإن الإنسان قد اتجه إلى تنظيم هذا التعبير أو الانفعال الطبيعي بأن جعله يخضع لبعض المقاييس الاجتماعية"(٥).

من هذا المنطلق، فإن الحركة بما تتضمنه من انتقالات مادية في المكان أو فكرية في الذهن تتعلق بوضعية الشخصية؛ هي عنصر مركزي في العمل المسرحي، وحول المفهوم الموسع للحركة يرى أحمد علي باكثير أنه ليس المقصود بالحركة المسرحية الحركة الجسمانية، التي قد تكون في كثير من الأحيان خالية من القوة الدرامية، "إنما المراد بالحركة في المسرحية أن يستمر الخط المسرحي متحركًا لا يقف لحظة واحدة، إنها تلك التي تحدث الحركة المتجددة في ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبدًا، ويكون ذلك بالوقفة الساكنة كما يكون بالحركة الظاهرة، ويكون بالجملة الصامتة كما يكون بالجملة الناطقة. كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمي حركة، وكل سكتة وكل إشارة وكل شيء يؤدي إلى هذه النتيجة يسمى حركة، وما لا يؤدي إلى هذه النتيجة لا يسمى حركة وإن كان مليئًا بالجري والقفز"(٦).

إنّ التعبير عن الحركة يعد أساسًا مهمًا في المسرح، وتجسيدًا لعلاقة متميزة بين الخشبة من جهة ومكان العرض والجمهور من جهة أخرى. فالمسرح في الأسلوب التعبيري بالحركة لا يمكنه أن يتجسد إلا عبر الحركة الجسدية في إحداثيات المكان أو الزمان، حيث تلعب ثقافة الممثل المسرحية التشكيلية دورًا رئيسًا في أدائه الجسدي، بصيغ فنية تتناسب مع متطلبات التغيير، وتراعي مقومات التأسيس الجمالي للتشكيلات الجسدية، بل وتسهم ثقافته تلك في جاهزيته كممثل

(٥) أحمد حسن جمعة، الدراما الحركية وفن البالية، الجزء الأول، نقلًا عن أكاديمية الفنون، موقع كنانة أون لاين، ٥ مايو ٢٠١١م:
https://egyptartsacademy.kenanaonline.com

(٦) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د ت) ، ص٧٨.

وجودًا بالقوة ووجودًا بالفعل، أدائيًا ومعرفيًا والذي يشكل دافعيته لأداء التشكيلي والجسدي لديه"(٧).

تعدُّ الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وتحويل النص المسرحي من الصورة الحوارية إلى صورة نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، مستعينًا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى؛ لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي. إذ تتوافق الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمدًا أم تلقائيًا، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسوم بما يتلاءم ومرجعياتها داخل النص؛ إذ ليس هناك من يكشف عن مضمون المسرحية ولغزها أكثر من الحركة والإيماءة"(٨).

ولا شكّ في أن التعبير بوساطة الحركة النابعة من الجسد الإنساني يُعد من مظاهر الحياة الأساسية؛ تلك الحركة التي تُؤدى من خلال التعبير الداخلي للفرد، ونقل أفكاره، ومشكلاته، والتى تأتي في صور مختلفة سواء أكانت مرافقة للغة لفظية أم جاءت لغة حركية خالصة؛ فالتعبير دائمًا ما يصاحبه حركة، ومن هنا ظهر ما يسمى بالتعبير الحركي، وهذا ما يؤكده (صالح سعد) بقوله: "إن للحركة لغات كثيرة إحداها الرقص، وإن كان أكثرها رقيًا؛ ولغة الحركة عبارة عن مجموعة متكاملة من الحركات تشكل - في تكاملها وتجانسها - نسقًا، أو نظامًا معينًا من الأنظمة التي تمثل الأنشطة الهادفة التي يمارسها الإنسان في حياته؛ وبحسب اختلاف تلك الأنشطة وأهدافها نرى لغات متنوعة للحركة، ومن هذا المنطلق فإن الحركات كلها في الحياة المعيشة، والتي تفصح عن رغبة الإنسان في فعل أي شيء، وفى المقابل فنحن نستخدم لا شعوريًا مجموعة من الحركات، والإشارات، والإيماءات التي هي أكثر أهمية وتشويقًا؛ لأنها مستقلة عن إرادتنا، وتكشف عن

---

(٧) محمد بلعربي، قارقوى دريس، مسرح ما بعد الدراما، جمالية التشكيل الحركي للجسد " الرقص الدرامي"، المجلد العاشر، العدد١،مارس ٢٠١٩ م، ص١١٨.

(٨) أسيل عبد الخالق محمد، سيمياء الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وعلاقتها بنظرية فينر، نص (هرم الصمت السداسي) أنموذجًا، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، عدد ٤٣، نيسان ٢٠٢٣م،ص ١٣٩٨.

شخصيتنا، وتجذب - بصورة خاصة - انتباهنا، وانتباه من حولنا؛ ومن ثم فإن الحركة التعبيرية هي التي تستخدم أو تفيد في توصيل معلومة، ونلجأ إليها؛ كي نعزز أقوالنا، أو نمدها بالصورة، أو كي تحل محلها؛ لذلك يجب أن تكون واضحة وجلية بلا أي غموض"(٩).

صور التعبير الحركيّ:

ويمكن حصر صور التعبير الحركي الصادر عن الجسد الإنساني عامة في ثلاثة مستويات للحركة: (الأول) مستوى الحركة الذي يستخدمه الإنسان فى شؤون اتصاله في حدود اللغة الإشارية التي يستخدمها الناس كافة. (الثاني) مستوى يمتلك فيه البعض القدرة على تأليف الحركات المفردة على هيئة جمل مترابطة، لكنها لا ترقى إلى مستوى الأداء الحركي الفني، مثل: لغة الصم والبكم، أو لغة الحكام في الألعاب الرياضية، وغيرها. (الثالث) مستوى تشكيل الجمل الحركية تشكيلًا رمزيًا يخرج به المبدع عن حدود الحركات العادية إلى مستوى نوعي مميز من التشكيل الحركي الفني؛ فتبدو وكأنها رموز لغوية تدعو الجمهور إلى قراءتها عبر سرد حكاية معينة سردًا حركيًا، اعتمادًا على الاستخدام المميز المدروس للجسد في حدود قوانين التوازن، والتناسق؛ من أجل تحقيق نوع من التعبير الجمالي البليغ الذي يخضع إلى قواعد فن المسرح، وأساليبه، وأسسه، ويمثله فن التمثيل المسرحي سواء أكان صامت، أم إيمائي، أم راقص"(١٠).

ففي هذا المقطع يشير محمد عبد المنعم إلى مسألة تنوع التعبير الحركي في الواقع الاجتماعي والإبداع في آن واحد، وذلك لأن الكاتب لا يأتي بتعبيراته الحركية دون أن يكون لها أصل مرجعي وهو الواقع، وربما هذا يفسر ما أشار إليه محمد عبد المنعم في قوله: "فلا يمكن نقل التعبير الحركي بملامحه ذاتها - كما هو في الحياة - إلى خشبة المسرح من دون التعديل والتبديل والتغيير الذى يجريه عليه الفنان؛ إذ إن "العمل الفني وحدته المادية هي التي تجعل منه موضوعًا حسيًا يتصف بالتماسك، والانسجام، ولكل فن مادته، يستوى في ذلك أن تكون لفظا، أو صوتًا، أو حركة، أو

(٩) محمد عبد المنعم أحمد، التعبير الحركي للمثل في مسرح الهواة في مصر، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ص٧٤٧.

(١٠) محمد عبد المنعم أحمد، التعبير الحركي للمثل في مسرح الهواة في مصر، نفس المرجع السابق.

رسمًا...، ولكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها، فجعلت منها محسوسًا جماليًا"(١١).

وبالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فإن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف؛ لأن جميع الأفكار النابعة من المسرحية يؤمنُ وصولها عن طريق الإيماءة والحركة، حتى وأن كان الحوار سمة بارزة فيه؛ لأن مسرحيات الأفكار لا يمكن لها أن تمد جسور الفهم والتلقي إلا عن طريق الحركة والإيماءة، فاستخدامهما كوسيلتين صادقتين للفكرة وإيصال معانيها المطلوبة ، فالشخصيات في المسرح لا تتضح من خلال التغييرات والتحولات، إنما تتضح من خلال حركة الشخصيات وتغيير ترتيبها على المسرح بالنسبة لبعضها البعض"(١٢).

هذا، وأن هناك من نظر إلى الحركة بمفهوم موسع، لا يقتصر على الجانب المرئي المشاهد، بل ربطها بعنصر السماع، وإلى هذا ذهب كل من سعد راضي وسمير آغا في قولهما: في الوقت الذي ندرك فيه حركة المؤدي من خلال تشخيصها بصريًا. كذلك يمكننا أن ندركها سمعيًا، ذلك عندما نسمع صوتًا ينتج عن هذه الحركة كسماع وقع أقدام (ذاهبة، آتية، جارية). فالصوت الذي تحدثه الحركة يجعلك تتخيل أو نبني في أذهاننا شكل هذه الحركة. ولكي نفهم معاني هذه الحركات التي يقوم بها المؤدي لا بدّ من التعرض للمفاهيم التي ترتبط بها، حيث نجد أول هذه المفاهيم وله دور قوي في تحديد معناها- هو الفراغ. والفراغ عام يحتوي كل المسافة التي يتحرك فيها جسم الممثل للقيام بأفعال، مثل: المشي، والهرولة"(١٣).

مهما يكن الأمر، سواء كانت الحركة في فراغ أو حيز محدد، هو ما تتضمنه من دلالات تعبيرية وجمالية تختلف باختلاف الرؤية التأليفية المسرحية، ودون التوصل إلى هذه الدلالات، فإن الحركة تفقد قيمتها الجمالية.

---

(١١) نفس المرجع السابق، ص٧٤٩.

(١٢) عبد الرحمن التميمي، الحركة على خشبة المسرح، مجلة الفنون المسرحية، ٤ يونيو ٢٠١٦م:

https://theatermaga.blogspot.com

(١٣) سعد محمد راضي، سمير آغا حيدر، لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥٥.

ثانيًا ـ الحركة والعرض المسرحي:

إنّ الحركة تعني الحياة، والمسرح حياة، تتجسد على خشبته الأحداث، بهيئة أفعال حركية وإشارات وإيماءات ذات دلالات ومدلولات متنوعة، تضفي على خطاب العرض المسرحي سمات الديمومة والتحول العلاماتي في أنساق العرض السمعبصرية، لتحقيق أكبر قدر من المتعة الذهنية والنفسية المتولدة من جراء حالات الترقب والمفارقات، المرحّلة من خطاب النص إلى نص العرض، عبر البروفات التي تعد الباعث الرئيس في بعث الحياة والحركة، ومن ثم الجمال، في الملفوظ اللساني (الحوار) فيحدث من جراء تلك المقاربة الإخراجية ما يُشبه وضع عربات القطار على السكة، أي استنطاق ما ورائيات الحوار وإشباعها بفيض من الحركات المجسدة للمواقف والأفكار والأحداث، عبر الشخصيات كوسائط حركية نابضة بالجدل، والحراك الدال على الدينامية المتوقدة والمولدة للجمال"(١٤) .

في السياق نفسه يرى عبد الرحمن التميمي أنّ الحركة على المسرح تُعد من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعينًا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها، وأشكالها، بأبعادها وتراكيبها، التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي. إذ تتوافق الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمدًا أم تلقائيًا، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعياتها داخل العرض"(١٥).

أما عن أشكال الحركة الرئيسية فيما يتعلق بالعرض المسرحي بوصفه التجسيد الفعلي للتعبير الحركي، فمنها تعابير الوجه التي تعد عنصرًا رئيسًا أيضًا في رسم الشخصية المسرحية، قولًا وفعلًا، وفي هذا السياق تقول هناء محمد بدر: إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام فيكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي، فتعابير

(١٤) باسم الأعسم، دور الحركة في نجاح العرض المسرحي، جريدة الصباح،٩فبراير ٢٠٢١ م: https://alsabaah.iq.html

(١٥) عبد الرحمن التميمي، الحركة على خشبة المسرح، مجلة الفنون المسرحية، مرجع سابق.

الوجه تؤدي وظائف دلالية فهي تشير إلى سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية، ولها وظيفة الانفعالية، والنسق اللفظي شديد الصلة بتعابير الوجه، إذ تؤكد الكلام أو تنفيه والبانتوميم من أشكال التعبير الجسدي، فهو تمثيلية حافلة بالإشارات والحركات التي تخرج في الأساس دون لغة كلامية لتفضح بالطرق الإيمائية عما تعبر عنه المسرحية، وعلى هذا لا يعد البانتوميم محاكاة بدنية، لكنه عرض يركز على الجسد في أحد الجوانب، ويعبر الممثل الإيمائي عما يريد قوله خلال رموز إيمائية خاصة، أما الميم فهو مصاحب للحوار الكلامي، وهو نوع من البلورة المجردة المظاهر وتحولات أمام أعيننا للحياة لا تستطيع الكلمات مهما كانت معبرة الإ أن تصفها"(١٦).

إن حركة الممثل في أي وسيط فني تعدُّ لغة في حد ذاتها، والغرض منها إيصال مجموعة من المعاني والدلالات، "وهذا يستدعي من الممثل أن يكون واعيًا بأبعاد الحركة التي يؤديها الشفري والتطوري، والشفري حينما تعبر الحركة عن معنى متفق عليه من المجتمع الواحد، أما البعد التطوري وهو الذي يلتزم فيه الممثل بالجانب التاريخي أو الأنثروبولوجي لحركته التي يؤديها وهذا يسهم في تحديد المعنى للمتلقي بدون عبثية أو مجانية، ومن هنا فإن أوضح الاعتبارات التي نضعها لنصنف الحركة في الزمان والمكان هو الاعتبار الدلالي الذي يمكننا من فهم حركات الجسد والإشارات والإيماءات التي يؤديها الممثل"(١٧).

ثالثًا ـ علاقة الحركة الدرامية بالمسرح (الراقص ـــ الصامت):

أ- الحركة الدرامية والمسرح الراقص:

المسرح الراقص مسرح درامي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص حيث تتحول فيه المادة الخام إلى مادة درامية من خلال الجسد المؤدي، بشيء من التوسع، إن كل حركة تنتج مع إيقاع الموسيقى وتقع معه هي رقص، وقد كتب أحد اليونانيين المشهورين في القرن الأول الميلادي أصدق تعريف عن الرقص قائلا: (إن الرقص من خلال حركاته يمثل عاطفة أو شعورًا أو انفعالًا، فالإنسان إذا ما

(١٦) هناء محمد بدر، توظيف لغات خشبة المسرح في تنمية بعض المهارات الحياتية لدى الأطفال المعاقين عقليًا، رسالة دكتوراه، جامعة دمنهور، كلية التربية للطفولة المبكرة، قسم العلوم الأساسية، ص٢١.

(١٧) سعد محمد راضي، سمير آغا حيدر، لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥٦.

شعر بفرح غامر أو ألم شديد يحتاج إلى التعبير عنه ليس بالكلمات فحسب، ولكن بحركات الجسم أيضًا. هذا يعني أن الرقص ليس حركات لا تعني شيئًا، ولكنها حركات تعني ما تقصد بها من موضوعات فالحزن يعبر عنه بحركات تختلف عنها حركات المرح" (١٨).

وحول علاقة الدراما الحركية بالرقص يرى جميل حمداوي أنها ظهرت في المسرح المصرى فى الأونة الأخيرة من القرن العشرين منذ ما يقرب من حوالى عشر سنوات حينما ظهرت فرق الرقص الحديث وبدأت الأنظار تتجه نحو المسرح العالمى وتحاكى أشكاله وأنماطه الجديدة وخصوصا (المسرح الأمريكي) الذى يعد أول المسارح على الإطلاق استخدامًا لهذا النوع من الفنون وهو لغة الجسد فى المسرح، وعن شكل هذا الفن فى المسرح المصرى فقد بدأ فى شكل مصاحبة حركية فى العروض الجادة التراجيدية والمسرحيات الميلودرامية التي تعتمد في بنائها على الناحية التجريبية، اتخذت أيضًا شكل الرقص المسرحي والخطوات الراقصة ومع تطور المسرح وكثرة احتكاكه بالمسارح العالمية وخصوصًا فى دورات المسرح التجريبي، ذهب الاتجاه الى المسرحيات الحركية فقط التي تقوم فى أساسها ومجملها على الحركة فقط وهذا هو أدق واصعب أنواع الحركة حيث يعتمد فى أساسه على استخدام الجسد بكل مفرداته ودلالاته والحركات الأرضية والعلوية والأتساقات الجسمية والكتل البشرية وعلاقة الكتل ببعضها البعض، وقد برع كثيرون فى هذا المجال أمثال: (وليد عوني)، (محمود الراعي)، (حمادة شوشة) وغيرهم ممن وضعوا الجسد محل التجريب"(١٩).

تجدر الإشارة إلى أنه حين يساهم الممثل بتصوير لياقته البدنية وإمكانياته الجسدية يكون مؤهلاً أن يصبح حينها عنصراً فاعلاً من عناصر المسرح المعاصر انه يتحول من الشكل الجامد المتحجر إلى الجسد الحي المتحفز " وما من أمل في

(١٨) أحمد حسن جمعة، الدراما الحركية وفن البالية، الجزء الأول، نقلًا عن أكاديمية الفنون، موقع كنانة أون لاين، ٥ مايو ٢٠١١م:
https://egyptartsacademy.kenanaonline.com.

(١٩) جميل حمداوي، أنواع السينوغرافيا المسرحية، ٦ ابريل ٢٠١٣م:
https://mr-n.blogspot.com

تحقيق الطموحات الفنية إلا إذا تحولت هذه الطموحات إلى روح الراقص والممثل الإيمائي والمغني وفنان الدراما"(٢٠).

ب- الحركة الدرامية والمسرح الصامت:

لم تأت تسمية (المسرحيات الصوامت) جزافاً، أو رغبة في تغيير ما اصطلح عليه تاريخ المسرح بالبانتومايم، فهي تحتاج إلى مكيال يزنها وأسس تستند عليها وتحقق غرضها، وعلى هذه الأسس وتلك بنيت مفردات تصوري للتسمية الجديدة التي أدخلت المسرحيات الصوامت إلى حيّز الأدب المسرحي المقروء. وإن كان ثمة سابقة لهذه المسرحيات فإنها تتمثل في هيئة نص يتيم مكتوب بطريقة شبه سيناريوهاتية على يد الكاتب المسرحي الكبير صموئيل بيكت (فصل بلا كلمات)"(٢١).

فالمسرحية الصامتة لها لغتها، لكنها لغة المقصود بها تمكين الممثلين من نطقها بأجسادهم لتجسيد شخصية ما، ولغة الصمت التي تمتزج مع الإيماءة لها حضورها الخلاق... لكنه حضور يعتمد القدرة على التجسيد؛ لأن الإيماءة العميقة هي التي تملأ فراغ اللغة المنطوقة في لحظات الصمت الدرامية"(٢٢).

في هذا العرض السابق حاولت الدراسة قدر الإمكان الوقوف عند ماهية الدراما الحركية، وصورها وتجلياتها التعبيرية المختلفة، وذلك حتى يمكن الاقتراب من ملامحها.

خاتمة الدراسة

بعد المرور عبر أنساق البحث والولوج إلى تبيان طبيعة الدراما الحركية، خلص البحث إلى عدة نتائج، نذكرها عبر هذه النقاط:

---

(٢٠) بشار عبد الغني محمد، نشأت مبارك صليوا، آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وتقنية البايوميكانيك، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٣م، ص١٠.

(٢١) حنان قصب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض:

https://archive.org/details

) سعيد رمضان علي، الصوامت لصباح الأنباري، الموقع الرسمي لجريدة الحوار المتمدن، 22(العدد ٣٨٧٤، مؤرشف بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٨م:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

١- أن الدراما الحركية عمومًا تُعلي من قيمة الجسد والصمت على حساب الحوار المنطوق والصراع اللفظي.
٢-أنّ ما يُميز الدراما الحركية هو سيطرة الفعل الحركي الذي يتجسّد في صورة أفعال كلامية أو مؤثرات صوتية وبصرية.
٣- إن أهم ما يميز المبدع سواء أكان فناناً أو أديباً أو مفكراً هو أن يكون مجرباً، يعمل على مشروع أصيل يمنحه الفرادة والابتكار.
٤- لقد اشتغلت أغلب النصوص أو العروض الصامتة ومنها عروض الرقص الدرامي على تاريخ البشرية أو تاريخ الخليقة فجعلتها مادة أساسية وموضوعة أثيرة، بسبب خزنها لطاقات درامية قد لا نحتاج إلى جهد كبير لتحريرها وتحويلها إلى جنس درامي إبداعي صامت.
٥- ظل النص الحركي وعلى الرغم من المحاولات الجادة لتجنيسه أدبياً، محدداً بحدود الكتابة السيناريوهاتية، فهو فعل ووصف للفعل، فعل يحقق غاية ما، أو هدفاً ما عن طريق الحركة ، وهو (أي السيناريو) في أحسن أحواله عبارة عن مختصرات ورموز. أما الدراما الحركية فهي تجاوز لهذه المختصرات وتلك الرموز وهي وصف عام لحالة الفعل المضارع في أغلب الأحيان، ولمساراته الدرامية. وكلما أسهب النص في الوصف كلما ازداد اقتراباً من الأدب المسرحي وعليه فإن النص المسرحي الحركي الذي نبتغيه هو نص يزاوج ويصاهر ويماهي عدداً من الفنون والآداب، كالسيناريو والقصة والفوتوغراف والشعر والاوكروبايتك والرقص الخ.
٦-إن الدراما الحركية تكمن في الخروج بالعرض الإيمائي الذي كان يطغى عليه الفردية، إلى الدراما الحركية بشخصياتها المتعددة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المحكمة المستفادة من الواقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموماً، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد.
٧- الاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءة وديكور وملابس وأقنعة، وغيرها في رؤية سينوغرافية، إنه تجريب أصيل يستحق الرصد والمتابعة ولأشيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

٨- تعتمد الكتابة الدرامية على مجموعة من المبادئ والأسس، لا بد من المبدع أن يتبعها حتي يتكون له نص مسرحي يحمل بين طياته معالم الدراما الحقيقية.
٩- إن المسرح الحركي بما له من فاعلية استطاع تحويل المفردة اللفظية إلى مفردة حركية يعبر فيها عن مشاعر العجز والفقر والخوف والفقد في مواجهة السلطوية والثراء الفاحش والفراغ الثقافي، فالحركة لغة عالمية يفهمها الجميع.
١٠- تظل نصوص الدراما الحركية تكثيفاً يحتاج إلى براعة الوصف عند كتابة النصوص وكذا تفعيل كافة المؤثرات التي تغني المتلقى عن عمق وثراء الحوار المسرحي.
١١-الدراما الحركية نجحت في مخاطبتها كل العالم فهي لا تحتاج إلى وساطة الترجمة لأنها تهتم بلغة الجسد (الايماءة والاشارة والحركة) تلك اللغة القادرة على البوح والأكثر بلاغة في التعبير.
١٢-استطاع هذا الفن المسرحي الحركي أن يلغي حواجز اللغة كوسيلة للتفاهم بين الأمم والشعوب واستبدالها بلغة إنسانية مشتركة سهلة ومعبره ومقنعة هي لغة الإيماءة، الاشارية للتفاهم على الممثل الصامت من خلال أدواته أن يدخل المتفرج بدائرة خيالية مغلقة محولاً هذا التخيل إلى صورة واقعية في ذهنه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - المراجع:

أ- كتب ودراسات:

١- أسيل عبد الخالق محمد، سيمياء الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وعلاقتها بنظرية فينر، نص (هرم الصمت السداسي) أنموذجًا، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، عدد ٤٣، نيسان ٢٠٢٣م.
٢- بشار عبد الغني محمد، نشأت مبارك صليوا، آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وتقنية البايوميكانيك، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٣م.
٣- سعد محمد راضي، سمير آغا حيدر، لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي، مجلة مداد الآدب، كلية الآداب، الجامعة العراقية، العدد ٢٠.
٤-عبد الرحمن التميمي، الحركة على خشبة المسرح، مجلة الفنون المسرحية، ٤ يونيو ٢٠١٦م.

٥- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د ت).
٦- محمد بلعربي، قارقوى دريس، مسرح ما بعد الدراما، جمالية التشكيل الحركي للجسد " الرقص الدرامي"، المجلد العاشر، العدد١، مارس ٢٠١٩ م.
٧- محمد عبد المنعم أحمد، التعبير الحركي للمثل في مسرح الهواة في مصر، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
٨- نواري بن حنيش، الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، جامعة زيان عاشور، الجلفة، مجلة آفاق للعلوم، العدد السابع عشر، سبتمبر ٢٠١٩، مجلد ٥.
٨- هناء محمد بدر، توظيف لغات خشبة المسرح في تنمية بعض المهارات الحياتية لدى الأطفال المعاقين عقليًا، رسالة دكتوراه، جامعة دمنهور، كلية التربية للطفولة المبكرة، قسم العلوم الأساسية.

ب ــ مقالات إلكترونية:

١-أحمد حسن جمعة، الدراما الحركية وفن البالية، الجزء الأول، نقلًا عن أكاديمية الفنون، موقع كنانة أون لاين، ٥ مايو ٢٠١١م:
https://egyptartsacademy.kenanaonline.com

2- باسم الأعسم، دور الحركة في نجاح العرض المسرحي، جريدة الصباح،٩فبراير ٢٠٢١ م: https://alsabaah.iq.html

٣-جميل حمداوي، أنواع السينوغرافيا المسرحية، ٦ ابريل ٢٠١٣م:
.https://mr-n.blogspot.com

٤-حنان قصب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: https://archive.org/details.

٥-سعيد رمضان علي، الصوامت لصباح الأنباري، الموقع الرسمي لجريدة الحوار المتمدن، العدد ٣٨٧٤، مؤرشف بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٨م:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

٦-عبد الرحمن التميمي، الحركة على خشبة المسرح، مجلة الفنون المسرحية، ٤ يونيو ٢٠١٦م: https://theatermaga.blogspot.com