التعبير الحركى للممثل

فى مسرح الهواة فى مصر

عرض (سفر السقوط)

بمهرجان نوادى المسرح عام ٢٠١٥م أُنموذجاً

دكتور/ محمد عبد المنعم أحمد محمد

مدرس التمثيل بقسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

ملخص البحث

يناقش موضوع البحث لغة التعبير الحركى للممثل فى عروض مسرح الهواة فى مصر؛ فيشير– فى البداية – إلى مفهوم التعبير الحركى، ومستوياته، ثم يعرض العوامل التى يخضع لها عند تقديمه فوق خشبة المسرح، ملقياً الضوء على مجالاته الفنية المتنوعة، وصوره الرئيسة فى العرض المسرحى، متوقفاً عند واجبات الممثل تجاه جسده؛ كى يصل بتعبيره الحركى إلى التأثير الدرامى المطلوب.

بعد ذلك يرصد الباحث بدايات ظهور عروض التعبير الحركى فى مصر عقب منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، متوقفاً عند تجربة نوادى المسرح التابعة إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة بوصفها أحد روافد مسرح الهواة المهمة التى تبنت الكثير من التجارب المسرحية الناضجة التى تنتمى إلى تيار التعبير الحركى؛ فيستعرض بعض هذه العروض، متناولاً عرض (سفر السقوط) الذى قُدم فى عام ٢٠١٥م – فى شئ من التفصيل – بوصفه أُنموذجاً تطبيقياً.

وفى الختام توصل البحث إلى أن جسد الممثل يمكنه أن يفتح آفاقاً غير محدودة للتعبير فوق خشبة المسرح، وأن الدلالات التى يبثها التعبير الحركى فى العرض المسرحى لا تتبلور إلا عن طريق تفاعل الحركة الجسدية مع العناصر الفنية الأخرى البصرية والسمعية؛ بهدف إثارة انفعالات الجمهور، وكذلك أثبتت النتائج قدرة بعض هواة المسرح المصرى على امتلاك إمكانات التعبير الحركى بإجادة، ووعى، واستخدام الصور المختلفة والمتنوعة لفنون التعبير الحركى فوق خشبة المسرح؛ للتعبير عن متناقضات الإنسان، ومعاناته، فى قالب مسرحى حداثى يتسم بالتجريب.

Kinesic Gesture of Actor in Amatures Egyptian Theatre The Performance of (The Book of Fall) at the Festival of Theatre Clubs (2015) as a model

Abstract

The paper first clarifies the term kinesic gesture and its levels; it then deals with its various factors when used on stage, highlighting the artistic fields and the main frames in which it is used on stage. The paper then discusses the duties of an actor towards his/her own body tending accordingly to reach an intended dramatic effect.

Second, the paper explores the beginnings of Kinesic gesture performances in Egypt, especially after the mid eightieth of the twentieth century. This is further explained by discussing the experiments of theatre clubs at the General Organization of Cultural Palaces, essential for amateurs' theatre, and which adopt a number of mature theatre experiments of kinesic gesture trend. This is discussed with regard to (The Book of Fall) performed in 2015 and analyzed in details as an application on the topic.

Finally, the paper concludes that the body of an actor can open endless horizons of expression on stage; the implications of kinesic gesture in a play can only be manifested through its interaction with other visual and auditory artistic features resulting as such in raising the emotion of audience. The paper also implies that certain Egyptian theatre amateurs can perfectly use various forms of kinesic gesture on stage, and express the contradictions of human beings in an experimental performance consequently.

مقدمة:

يُعد التعبير الحركى أحد أدوات الممثل المهمة فوق خشبة المسرح بوصفه العنصر الظاهر لديه؛ إذ يستطيع من خلاله إيجاد علاقات تواصل قوية بما يحيط به؛ فاللغة الحركية النابعة من الجسد تخلق صوراً بصرية أقرب إلى الدلالة التى يريد الإنسان التعبير عنها للآخرين؛ "وذلك عن طريق إحياء البعد الرمزى للجسد؛ ومن ثم يصبح جسد الإنسان مادة للإثارة اللغوية المجازية، فهو إذن ليس مجرد كتلة متحجرة، ولكنه حى متفاعل بشكل دائم مع استجابة الآخرين إلى حركاته، وإشاراته، وإيماءاته".[١]

كذلك يُعد الممثل بإمكاناته الحركية المذهلة المحرك الديناميكى للفضاء المسرحى، وأحد أهم الركائز التى يعتمد عليها المخرج فى صياغة سينوجرافيا العرض المسرحى، وتشكيلها، لاسيما من خلال واحدة من أهم أدواته التعبيرية وهى الجسد. كما يلعب التعبير الحركى دوراً جوهرياً فى عروض الرقص المسرحى التى باتت تشكل أسلوباً مسرحياً جديداً؛ وذلك عن طريق الاعتماد الكامل على إمكانات الجسد الحركية التعبيرية، ودورها الرئيس فى تشكيل الصورة البصرية عبر فاعليات الحركة، والتكوينات الحركية التشكيلية الدالة؛ مما يخلق لغة تواصل وتفاعل مع الجمهور أكثر إيجابية تعينه على قراءة الخطاب المسرحى، واستيعاب الرؤية الفكرية التى ينطوى عليها العمل بشكل يتوافق ووضعية الصورة المطروحة أمامه فوق خشبة المسرح.

ومن ثم فقد أصبح التعبير الحركى يمثل حجر الزاوية فى المسرح المعاصر، لاسيما وهو يستقى ديناميكيته من جسد الممثل؛ ذلك الجسد الذى يستطيع أن يعتم الفضاء المسرحى، أو يضيئه، وهذا مايؤكده (جان دوفينيو)[٢] Jean Duvignaud (١٩٢١-٢٠٠٧م) بقوله "الدراما يموت فيها كل ماهو ساكن ولحظى، الدراما تبحث عن الحقيقة فى الجسد".

ويعود غزو اللغة الحركية للساحة المسرحية، ومزاحمتها للغة الحوار المنطوق، إلى ملاحظة مهمة مفادها "أن الضوء أسرع من الصوت، وبالتأكيد فإن الأسرع هو الأكثر تأثيراً؛ ولأن الصوت تشكيل فى الزمن، والحركة تشكيل فى المكان، والمسرح تعبير تأسس على التشكيلين، فإن تأثير الحركة أسرع من تأثير الصوت؛ وذلك أن الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار، وأكثرها مرونة؛ بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً، وتطوراً"[٣]؛ ومن ثم فإن التعبير الحركى هو الأساس فى المسرح على اعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور، فالمسرح يمكنه أن يكون مسرحاً بالحركة التعبيرية الجسدية فحسب.

ومن هنا تنبع أهمية هذا البحث؛ إذ يناقش تجليات التعبير الحركى لجسد الممثل فى مسرح الهواة فى مصر، ودوره فى تشكيل ملامح العرض المسرحى الذى يرتكز فى الأساس على فكرة مناهضة النص الأدبى، وتقليص دور لغة الكلام، أو محوها تماماً عن طريق الاعتماد الرئيس على لغة الحركة الجسدية – البالغة الصعوبة – فى التوصيل بوصفها وسيلة رئيسة فى التعبير المسرحى، كما تتبدى أهمية هذا البحث أيضاً فى دراسة محاولة الخروج على قيود نمطية العلاقة التقليدية بين المسرح والجمهور عبر الإمكانات الحركية الهائلة لجسد الممثل؛ بهدف تحديد رؤية واضحة لفكرة التعبير الحركى، وفلسفته فى العرض المسرحى.

وتتمثل مشكلة البحث فى مجموعة من التساؤلات، وهى:

- مامفهوم التعبير الحركى ؟ وما صوره، وأشكاله المختلفة؟
- متى تبلور تيار التعبير الحركى فى مصر سواء فى مسرح المحترفين أم مسرح الهواة؟
- هل يستطيع الممثل فى مسرح الهواة أن يتحمل عبء تقديم عروض التعبير الحركى؟
- هل نجحت لغة التعبير الحركى فى بلورة المضمون الفكرى، ومغزاه، فى عروض مسرح الهواة الحركية ؟
- كيف يوظف الممثل طاقاته الفيزيقية؛ لإبراز القوى الخفيه داخله؟
- كيف يمكن تحقيق التوازن الدقيق بين الرؤية الفكرية والدلالات البصرية لحركة الجسد فى عروض التعبير الحركى؟
- إلى أى مدى يتفاعل جمهور المسرح المصرى مع عروض التعبير الحركى؟

وفى سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات يطرح الباحث مفهوم التعبير الحركى، ويناقش أهميته، وفلسفته، ثم يلقى الضوء على بلاغته فى عروض المسرح المصرى، مستشهداً فى ذلك ببعض الأعمال المسرحية المتميزة التى تنتمى إلى عروض التعبير الحركى، والتى قدمها الهواة فى مهرجان (نوادى المسرح) التابع إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة، متوقفاً عند عرض (سفر السقوط) الذى قُدم فى عام ٢٠١٥م – فى شئ من التفصيل – بوصفه أُنموذجاً تطبيقياً.

مفهوم التعبير الحركى وفلسفته:

ورد لفظ "الحركة" فى المعجم الوجيز بمعنى انتقال الجسم من مكان إلى آخر، أو انتقال أجزائه كما فى حركة الرَّحَى، ويقال حرَّكَه أى أخرجه عن سكونه.[٤] والحركة تشمل على (حركة فى الكم) وتعنى انتقال

الجسد من كمية إلى أخرى كالنمو والذبول، و(حركة فى الكيف) وتعنى انتقال الجسم من كيفية إلى أخرى كتسخين الماء وتبريده. [٥] كما تشمل كل تصرف أو تقدم يحدث تلقائياً فى المكان، ويأخذ زمناً معيناً كالأفعال وردود الأفعال عن عواطف الشخصيات، والظروف المحيطة بها؛ إذ إن الحركة تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بالباعث الذى يولد الدافع، ثم الفعل. [٦]

ولاشك فى أن التعبير بوساطة الحركة النابعة من الجسد الإنسانى يُعد من مظاهر الحياة الأساسية؛ تلك الحركة التى تُؤَدَى من خلال التعبير الداخلى للفرد، ونقل أفكاره، ومشكلاته، والتى تأتى فى صور مختلفة سواء أكانت مرافقة للغة لفظية أم جاءت لغة حركية خالصة؛ فالتعبير دائماً ما يصاحبه حركة، ومن هنا ظهر مايسمى بالتعبير الحركى. [٧]

وجدير بالذكر أن "التعبير الحركى" مصطلح مستحدث "تم وضعه واستخدامه من قبل المتخصصين فى كليات التربية الرياضية بالجامعات المصرية ليرادف مصطلح رقص Dance؛ ووُضِع هذا المصطلح من أجل الابتعاد عن النظرة الأخلاقية المشينة التى تحيط بكلمة رقص؛ رغم أنه مصطلح دولى متعارف عليه فى العالم كله، ولم يَرِدْ مرادف له تحت اسم التعبير الحركى فى أى من المراجع الأجنبية، والمعاجم العربية؛ إلا إن مصطلح التعبير الحركى يُعد مصطلحاً أكثر شمولية فى معناه، كما أنه مصطلح واضح يشير إلى مضمونه، وهو التعبير من خلال الحركة"[٨]؛ ومن ثم تتعدد أشكال التعبير الحركى، وطرق استخدامه؛ إذ لم يقتصر على فن الرقص فحسب – كما يتصور البعض – بل هو أعم وأشمل من ذلك.

وهذا ما يؤكده (صالح سعد)[٩] بقوله "إن للحركة لغات كثيرة إحداها الرقص، وإن كان أكثرها رقياً؛ ولغة الحركة عبارة عن مجموعة متكاملة من الحركات تشكل – فى تكاملها وتجانسها – نسقاً، أو نظاماً معيناً من الأنظمة التى تمثل الأنشطة الهادفة التى يمارسها الإنسان فى حياته؛ وبحسب اختلاف تلك الأنشطة وأهدافها نرى لغات متنوعة للحركة".

ومن هذا المنطلق فإن الحركات كلها فى الحياة المعيشة، والتى تفصح عن رغبة الإنسان فى فعل أى شئ، والاستدلال على هذا الشئ بوساطتها، هى حركات تعبيرية تتم طوعية وتنتمى إلى عالم وعينا، وفى المقابل فنحن نستخدم لاشعورياً مجموعة من الحركات، والإشارات، والإيماءات هى أكثر أهمية وتشويقاً؛ لأنها مستقلة عن إرادتنا، وتكشف عن شخصيتنا، وتجذب – بصورة خاصة – انتباهنا، وانتباه من حولنا؛ ومن ثم فإن الحركة التعبيرية هى التى تستخدم أو تفيد فى توصيل معلومة، ونلجأ إليها؛ كى نعزز أقوالنا، أو نمدها بالصورة، أو كى تحل محلها؛ لذلك يجب أن تكون واضحة، وجلية بلا أى غموض.

ومما لا شك فيه أن هناك صلة وثيقة ووطيدة بين التعبير الانفعالى والتعبير السلوكى الحركى الناجم عنه؛ إذ إن التعبير الانفعالى عند الإنسان يتم استنتاجه منطقياً من الميول والنزعات السلوكية، والتى تُتَرجم فى أنماط حركية درج عليها أفراد المجتمع جميعهم؛ فالغضب يتم تميزه من تكشيرة الوجه، والخوف والصدمة من خلال تجمد الحركة، وتوتر العضلات من خلال تسارع التنفس والبحث عن التلامس مع الآخر، والتوتر والقلق مرهون بالحركة العصبية، أما الحركة غير المستقرة فتمثل صراعاً، وكل هذه الملاحظات تمثل أنماطاً سلوكية ظاهرة؛ أى إنها تتم عن طريق ملاحظة خارجية[١٠]؛ ومن ثم تنتمى الانفعالات إلى عالم السلوك التعبيرى المدفوع ذاتياً، والذى يتصف بجوانب إدراكية، وردود أفعال فسيولوجية جسمية يتم التعبير عنها بالحركات البدنية الشاملة لأجزاء الجسد كلها، وتعبيرات الوجه، وإيماءات، وإشارات رمزية؛ الأمر الذى يشى بأن حركة الجسد البشرى تشكل مفردات خاصة يجمعها نسق واحد هو الرمز؛ ومن ثم فهى تُعد رموزاً ثقافية تستخدم للتعبير عن حقائق، كما تعكس ثقافة المجتمع الجمعية، وهى بمثابة تعبير يدل على مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بالعقل، وكذلك يفهمها الجميع؛ لأنها تكشف بسرعة وسهولة عن سلوكيات المجتمعات، وخصوصياتهم، وهواياتهم؛ ومن ثم فهى لغة أصدق من لغة الكلام.

ويمكن حصر صور التعبير الحركى الصادر عن الجسد الإنسانى عامة فى ثلاثة مستويات للحركة: (الأول) مستوى الحركة الذى يستخدمه الإنسان فى شؤون اتصاله فى حدود اللغة الإشارية التى يستخدمها الناس كافة. (الثانى) مستوى يمتلك فيه البعض القدرة على تأليف الحركات المفردة على هيئة جمل مترابطة، لكنها لاترقى إلى مستوى الأداء الحركى الفنى، مثل: لغة الصم والبكم، أو لغة الحكام فى الألعاب الرياضية، وغيرها. (الثالث) مستوى تشكيل الجمل الحركية تشكيلاً رمزياً يخرج به المبدع عن حدود الحركات العادية إلى مستوى نوعى مميز من التشكيل الحركى الفنى؛ فتبدو وكأنها رموز لغوية تدعو الجمهور إلى قرأتها عبر سرد حكاية معينة سرداً حركياً، اعتماداً على الاستخدام المميز المدروس للجسد فى حدود قوانين التوازن، والتناسق؛ من أجل تحقيق نوع من التعبير الجمالى البليغ الذى يخضع إلى قواعد فن المسرح، وأساليبه، وأسسه، ويمثله فن التمثيل المسرحى سواء أكان صامت، أم إيمائى، أم راقص. [١١]

وهكذا فإن التعبير الحركى على المستويات كافة يشكل سلسلة كبيرة من التأويلات، ويعبر عن رموز ثقافية تُستخدم للتعبير عن حقائق، بل يمثل نسيجاً متشابكاً من الرموز لايمكن فهمه إلا من خلال الوحدات، والعناصر الرمزية المؤلفة لذلك النسيج، وهذه الرموز تؤلف نسقاً يتسم بخصوصية تميزه عن الأنساق الأخرى، وتتغير هذه الرموز وتتبدل وفقاً لتغير البيئة، وتغير مصادر استنباطها.

ومن الملاحظ أن التعبير الحركى فى الحياة يختلف عنه فى المسرح؛ ففى الحياة يمكن أن تكون التعبيرات الحركية للممثل غير مقصودة، ومبتورة، ومشوشة، بل فاقدة للمعنى المتكامل المتبلور، أما فى المسرح فهى مقصودة؛ للإيحاء بمعانٍ محددة؛ لذلك تبدو أكثر عمقاً وتحديداً بحيث يمكن عن طريقها إدراك دوافع الشخصيات بسهولة، والتوغل فى عالمها الخاص؛ ومن ثم فمن الضرورى أن يكون التعبير الحركى فوق خشبة المسرح قادراً على تجسيد الأفعال، بل الدافع إلى هذه الأفعال، وتسجيل توترات القلق، والخوف، والإيحاء بالقدرة على التحدى، أو الرغبة فى الاستسلام، والتلميح بحالة الاكتئاب، أو الغضب؛ أو اليأس أو غيره من المشاعر والأحاسيس، وهكذا يستطيع الجمهور أن يدرك بوساطته الأفكار التى تدور فى ذهن الشخصيات، والمشاعر التى تنتابها.

وبناء على ذلك فلا يمكن نقل التعبير الحركى بملامحه ذاتها –كما هو فى الحياة – إلى خشبة المسرح من دون التعديل، والتبديل، والتغيير الذى يجريه عليه الفنان؛ إذ إن "العمل الفنى وحدته المادية هى التى تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك، والانسجام، ولكل فن مادته، يستوى فى ذلك أن تكون لفظاً، أو صوتاً، أو حركة، أو رسماً...، ولكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها، فجعلت منها محسوساً جمالياً"[١٢]؛ ومن ثم يرى الباحث أن الوصول بالتعبير الحركى إلى المستوى الفنى المشار إليه سلفاً؛ أى تقديم حركات الجسد الإنسانى، وإشاراته، وإيماءاته فوق خشبة المسرح فى قالب فنى إنما يخضع إلى أمور عدة غاية فى الأهمية، وفى مقدمتها ضرورة مراعاة الدلالة على الميراث الإنسانى من حيث روحه، وطباعه، وسلوكه، وطريقة تفكيره وغيره، فضلاً عن ضرورة إخضاع التعبيرات الحركية المختلفة إلى مقتضيات العرض المسرحى؛ ويتم ذلك عبر مبادئ أساسية عدة مثل: مبدأ الإحلال، ومبدأ الاختزال، ومبدأ الانتقاء، ومبدأ الاقتصاد، وغيرها.

فعلى الرغم من ارتباط التعبير الحركي الجسدى بالسلوك النفسى والاجتماعى للإنسان، فإنه يعانى من الرتابة، والارتجال، وعند صياغته فى قالب فنى، ونقله من بيئته الأصلية وهى الحياة، إلى بيئة جديدة وهى خشبة المسرح، فإن ذلك يقتضى من الفنان أن يتناوله ببعض التغييرات المقصودة التى تطرأ عليه، وتغير من معالمه؛ إذ يجب إحلال التصميم محل الارتجال، والتركيز والتعقيد بدلاً من البدائية والتسطيح. كما يجب اختزال الرتابة، وكذلك اختزال الواقع وتضمينه داخل العمل الفنى، مع مراعاة إلغاء بعض العناصر، أو دمجها، أو إضافة تفاصيل جديدة أو غيره؛ وذلك بهدف الوصول إلى التأثير النهائى الأخير للعمل من حيث أثره الجمالى، و الدلالى.

"فالتعبير الفنى هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة؛ إذ إنه عملية إمداد الحركة بمعنى ما من المعانى؛ أى إكسابها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة، وبذلك تصبح رموزاً تصلح لغة فنية جديدة"[١٣]؛ ومن ثم تتميز بأسلوبها الخاص.

كذلك تتبدى أهمية مبدأ الانتقاء؛ إذ إن التعبير الحركى للإنسان يولد صوراً بصرية مرئية معبرة عن الكثير من المعانى، والأفكار؛ هذه الصور بعناصرها المحسوسة مستمدة من الطبيعة والحياة كالأشكال، والأوضاع، والألوان، والأفكار وغيرها، وعند صياغة هذه الصور الحركية فوق خشبة المسرح فإن "الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء، وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة، أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير، أو الانفعال الجمالى"[١٤]؛ لذلك فإن الصور البصرية الفنية الناجمة عن إمكانات الجسد الإنسانى، وتعبيراته الحركية – بما تحويه من دلالات، ومعان – تتركب من علاقة الحركة بالخطوط، والأضواء، والألوان، والألحان، وتضافرها جميعاً فى سبيكة واحدة تشكل وحدة فنية مؤثرة، تحرك وجداننا، وانفعالنا الجمالى.

أما مبدأ الاقتصاد فيتبدى من خلال اللجوء إلى التعبير الواضح المركز؛ فكلما كانت التعبيرات الحركية محددة، ومركزة كلما كانت موحية، وأكثر ملاءمة للحدث؛ لأن التزيد الحركى لاجدوى منه، ويشبه الثرثرة الزائدة التى من شأنها تشويش المواقف، وإضعاف قدرة الجمهور على الاستيعاب، والمتابعة، وهذا ما يؤكده (نبيل راغب)[١٥] حين يقول "كلما كانت الحركات بأنواعها المختلفة تميل إلى الاقتصاد فى الوقت، والجهد، فإنها تتفادى أكبر قدر ممكن من التشتيت – إن لم تتخلص منه تماماً – ومن ثم تساعد الجمهور على التقاط المعنى، والتشبع بالانفعال فى أقل وقت ممكن؛ مما يجعل التأثير الدرامى أكثر حدة، وعمقاً".

وجدير بالذكر أن مجالات التعبير الحركى الفنية تتعدد فى المجتمعات المختلفة؛ إذ تتنوع فنون الأداء الحركى التى تعتمد على إمكانات الجسد، وحركاته، وإشاراته، وإيماءاته فى صور مختلفة، مثل: فن الرقص بأنواعه وأشكاله المتباينة، وعروض المسرح الحركية، والتمثيل الصامت، أو الإيمائى، وألعاب السيرك، والألعاب البهلوانية والأكروباتية، وألعاب خفة اليد، وألعاب الموالد، وحلقات الذكر، والظواهر المختلفة كظاهرة الزار، والسبوع، وغيره؛ فكل نوع من هذه الفنون له أداء يميزه عن غيره، ويختلف – بالطبع – من مكان إلى آخر أداءً، وإيقاعاً، ولكل جماعة أسلوبها الفنى المتفرد الذى يعبر عنها وفقاً لِمَاتفرضه مظاهر الطبيعة، وتأثيراتها المكانية، والزمانية.[١٦]

وهذا مايتبلور من خلال نظرية الحركة لاسيما وأن تأثيرها يتبدى أوضح ما يكون فى مجالات الفنون الدرامية والحركية كلها؛ إذ إن فن الحركة نوع فنى خاص، ومستقل، له خصائصه، وقواعده الجوهرية التى تميزه عن غيره من الفنون. وعلى الرغم من أن نظرية الحركة تتأسس على مبدأ جوهرى يتمثل فى أن لكل حركة دلالة، فإن تأثير هذه النظرية فى فنون التمثيل مثلاً يختلف عنه فى فنون الرقص، خاصة من الناحية الاسطاطيقية الجمالية؛ إذ إن لكل فن من هذه الفنون وسائله الخاصة رغم قيام الجسد الإنسانى بالدور الأعظم فى الحركة، ورغم احتلال الحركة الإيقاعية مساحات من الزمان، والمكان، فضلاً عن اختلاف المغزى من الحركة فى كل فن.

ويؤكد (كمال عيد)[١٧] ذلك؛ إذ يشير إلى أن الحركة فى فنون المسرح والتمثيل تشق طريقاً يؤدى إلى نتائج درامية، وفكرية خاصة لا يمكن أن تتشابه، أو تتطابق مع الطريق الذى تشقه الحركة فى فنون الرقص كالباليه مثلاً، فضلاً عن أن فلسفة الحركة فى فنون المسرح والتمثيل تتخذ أشكالاً ووضعيات خاصة استناداً إلى التوافق، والانسجام مع الفعل، أو الحدث الدرامى، ثم مع رد الفعل بما لا يتشابه مع فلسفة الحركة فى فن الباليه، مضيفاً إلى ذلك أن مناهج الحركة فى الباليه ترتكز على أسس وقواعد أشبه ما تكون بالجبرية والإلزام، خاصة فيما يتعلق بأجساد الراقصين والراقصات، وهو مالا نجد له نظيراً فى أسس الحركة عند الممثل.

ولما كان التعبير الحركي يستقى ديناميكيته من الجسد؛ فقد زعم الألمانى رودولف لابان Rudolf Laban (١٨٧٩–١٩٥٨م) فى نظريته عن الحركة، أن حركة الإنسان تنبثق من مركز فى منتصف الجسد تماماً، لكن (جوليان هلتون)[١٨] Julian Hilton يختلف معه، مؤكداً أن فرضية رودولف لابان لا تحوى سوى نصف الحقيقة فحسب؛ إذ إن الحركة – فى رأيه – تنبع أيضاً من تلامس القدم مع الأرض؛ ومن ثم فإن علاقة التوتر الجدلى بين هذين المركزين تشكل عنصراً جوهرياً فى تحقيق الاندماج، والتوافق بين الجوانب الفسيولوجية، والجوانب الجمالية فى الحركة البشرية؛ إذ إن الحركة بأنواعها كافة تعتمد على هذا الاندماج، والتوافق بين الطبيعة الفيسولوجية للجسد من ناحية، وبين التشكيل الجمالى من ناحية أخرى.

وقد تم تقسيم التعبير الحركى للممثل بموجب وجهة النظر هذه إلى ثلاثة أنواع رئيسة: (أولها) حركة تعبيرية بملامح الوجه، (ثانيها) حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس، أو الجزأ العلوى من الجسد، (ثالثها) حركة انتقالية فى المكان من خلال الساقين[١٩]، وقد جاء ترتيب هذه الأنواع على هذا النحو وفقاً لأهميتها الدلالية.

فبالنسبة إلى التعبير بملامح الوجه؛ فإن الوجه يُعد أهم جزء فى جسد الممثل، وخاصة الفم والعينين؛ وهو أحد الأعضاء كبيرة الأهمية بالنسبة إلى التعبير الانفعالى؛ إذ يتفرد من دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب؛ فيرسل إشارات واعية، أو غير واعية، تدلنا على حالة صاحبه الشعورية، والصحية، ودرجه انتباهه، وموقفه العام، وغيره [٢٠]؛ ومن ثم يحتل الوجه المكانة الأولى فى اهتمام الممثل بوصفه ساحة الحواس الظاهرة، كالعين، والفم، والخدين، وغيره.

فالعين مثلاً تلعب دوراً جوهرياً ضمن عناصر التعبير الحركى بوصفها أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية التى نمتلكها قوة للدرجة التى تلح علينا فى صور متنوعة؛ فنراها حيناً تبكى، وحيناً تلتمع، وحيناً تتجول باحثة عن شئ ما، وحيناً ترقب سير الأمور وتفطن إلى مغزاها، كما يستخدم التحديق بالعين بوصفه وسيلة للبحث عن الحميمية، أو محاولة للابتزاز، والتهديد، وغيره؛ فمنذ القدم والعين ترمز إلى نوافذ القلب والروح؛ لذلك اكتسبت العيون الماكرة دلالة الشر. وتأكيداً على أهمية العين بالنسبة إلى الممثل بوصفها أحد عناصر التعبير بالوجه المهمة، يقول (جلين ويلسون)[٢١] Glenn Wilson (١٩٤٢–) "يحتاج الممثلون إلى أن يسيطروا على حركة العينين؛ وذلك لأن هذه الحركة تكون هى النقطة الجوهرية بالنسبة إلى لجمهور، وهى ما ينبغى أن تكون الجزأ الأول من الجسد الذى تسجل الأفكار الجديدة عليه".

وفيما يخص الإشارات والإيماءات؛ فيعرفها (لامب ووطسون)[٢٢]Lamb Watson بأنها حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم كاليد، أو حاجبى العينين مثلاً؛ وهى الأجزاء التى عادة ما يتم اختيارها، واستخدامها بشكل واعٍ من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين؛ ونتيجة لذلك فإن الإيماءات تتسم بكونها متغيرة الدلالة، وفقاً للثقافة الخاصة بها؛ ومن ثم فالممثل يجب أن يضع فى اعتباره أنه إذا أراد أن يجسد الدور الخاص بشخص ما ينتمى إلى حضارة أخرى غير حضارتة، فهو يحتاج إلى دراسة الإيماءات المميزة لتلك الجماعة التى ينتمى إليها هذا الشخص؛ كى يكون أداؤه مقنعاً.

أما الحركة الانتقالية عن طريق الساقين؛ فهى ضرورة أساسية فوق خشبة المسرح سواء بالنسبة للممثل، أم الراقص، أم المؤدى عامة؛ لأنها شرط جوهرى من شروط تحقيق عملية الأداء التمثيلى سواء بالنسبة إلى دخول الممثلين وخروجهم فى بعض العروض – وهو أبسط الأمور– أم بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيداً مثل: التمثيل الصامت، والراقص، وغيره من فنون الأداء الحركى الأخرى.

ويسجل الباحث أن الحركة الانتقالية – عبر تواصلها طوال مدة العرض– ترسم شبكة من الخطوط الحركية، منها الأفقية، والرأسية، والمائلة، والمنحنية، والمتقطعة، والمتموجة، وغيرها. هذه الخطوط تؤثر على بعضها بعضاً، وتخلق أحاسيس مختلفة تعمق اللحظة الدرامية المصورة، كما تعطى تأثيرات متنوعة ومتعددة عند النظر إليها، وتفسر الأحداث أو تكمل معانيها، فضلاً عن أنها تجعل العين تتحرك معها طبقاً لاتجاهاتها المختلفة؛ مما يبث قدراً من الديناميكية المطلوبة فى الصورة البصرية، ويكسر حدة الرتابة الوارد حدوثها.

ومما لاشك فيه أن هذه الخطوط الحركية تحظى باستجابات عاطفية متماثلة لدى الجماهير فى أنحاء العالم جميعها؛ لما تحمله من معانٍ يدركها الجميع، نذكر من أمثلتها أن (الخط المستقيم) يوحى بالذكورة، والقوة، والاستقرار، والرسوخ، وغيره. و(الخط المنحنى) يوحى بالنعومة، والرقة، والأنوثة، كما يوحى بالمكر، والشرور. و(الخط الرأسى الطويل) يوحى بالقوة، والوقار، والشموخ. و(الخط المائل) يوحى بالحيوية، والهمة، والعنف، كما يوحى بالحركة، والسقوط. و(الخط المتموج) يوحى بالحركة الثعبانية، وبالخديعة، كما يوحى بالانسيابية. و(الخطوط المتقطعة) توحى بالصراع، والعنف، والتشابك، كما توحى بالاضطراب، والارتباك، والخزى، والقلق، وغيره.(٢٣)

ومن الملاحظ أنه عبر تضافر الأنواع الثلاثة الرئيسة الخاصة بالتعبير الحركى للممثل: (تعبيرات الوجه، والإيماءات والإشارات، والحركة الانتقالية) تتشكل الأوضاع الجسمية؛ إذ تظهر اتساقاً فى المعنى عبر الجسد كله، ويغلب عليها الطابع الشعورى؛ لذلك تشى بالاتجاه الحقيقى الأساسى، أو الشعور الكامن خلف المظهر الخارجى للشخص.

ويرصد الباحثتصنيفاً مبكراً للأوضاع الجسمية قُدم منذ عام ١٩٣٢م فى ثنائيات ذات أقطاب متعارضة، ولا يزال مفيداً حتى وقتنا هذا، ويحدد أربعة أنواع رئيسة لتلك الأوضاع هى:

١– الاقتراب أو الإقبال Approach، ويتسم هذا الوضع بالانتباه، والميل بالجسم إلى الأمام، وغالباً ما يطلق على هذا الوضع الجسمى مسمى الدافئ Warm.

٢– الانسحاب Withdrawal، وهو عكس الاقتراب، ويشمل على توجهات حركية سلبية كالارتداد إلى الخلف، أو التحرك بعيداً، وغالباً ما يطلق عليه مسمى البارد Cold.

٣- الامتداد Expansion، ويعبر عن التفاخر، أو الغرور، ويشتمل على انتصاب الرأس والصدر، وانفتاح الأطراف، وغالباً ما يطلق عليه مسمى المسيطر Dominamt.

٤- التقلص أو الانكماش Contraction، ويشمل على خفض النشاط، والشعور بالوهن، والتهالك أو التراضى، وغالباً ما يطلق عليه مسمى الخاضع Submissive.[٢٤]

ولا يمكن أن نغفل أن التعبيرات الحركية، والأوضاع الجسمية جميعها، سواء أكانت خاصة بالممثل، أم بالراقص، تخضع فى تشكيلها إلى عناصر (الإيقاع، والتوازن، والتوافق)؛ إذ من الضرورى تحقيق توازن الجسد، وتوافق حركة أعضائه؛ لأنه إذا اختل هذا التوازن، واضطرب هذا التوافق، انعكس ذلك على عنصر الإيقاع، وأخل به.

كما يجب أن نشير إلى أن التوازن الجسدى يرتبط بالضرورة بالتوازن النفسى فى تحقيق سلامة الإيقاع؛ والدليل على ذلك أن اختلال إيقاع النطق، واختلاطه – على سبيل المثال– يرجع فى معظم الأحوال إلى مجموعة من العوامل النفسية، والجسدية.[٢٥]

ومن الجدير بالذكر أن الوصول بالتعبير الحركى إلى التأثير الدرامى المطلوب يتطلب من الممثل أن يملك من اللياقة النفسية، والفكرية، والعصبية، والبدنية، ما يساعده على الاستجابة اللحظية إلى درجة التلقائية، وأيضاً التحكم اللحظى إلى درجة السيطرة الصارمة على أجزاء الجسد، وحركاته، وحواسه جميعها، وهذا ما يتطلب أن يكون جسد الممثل سليماً، ورشيقاً، وأن تكون حركاته مرنة، ومتناسقة، وأكثر طواعية، وقدرة على التعبير عن الحياة الداخلية؛ تلك التى تُعرف أيضاً بالروح الكامنة.

وفى هذا الصدد يوجه (جان دوت)[٢٦] Jean Doot الممثل إلى إكساب جسده، وحركاته، مزيداً من المرونة، ومزيداً من القوة، بوساطة تدريبات معينة؛ لذلك وضع مجموعة من التدريبات الجسدية والحركية تشتمل على تدريبات تنفس، واسترخاء، وأوضاع جسمية، وغيرها من التدريبات التى تشمل أجزاء الجسد، وعضلاته جميعها، مؤكداً على أن كل ما من شأنه إضفاء المزيد من القوة والجمال على طبيعة الإنسان هو شىء مطلوب بالنسبة إلى الممثل؛ لذلك ينبه الممثل إلى ضرورة تجنب التدريبات التى تؤدى إلى تصلب العضلات؛ لأنه يحتاج إلى عضلات تتوفر فيها الاستطالة لا الاستدارة، فعليه أن يستبعد رياضة الملاكمة، والمصارعة، ورفع الأثقال؛ لأنها تؤدى إلى استدارة العضلات وتضخيمها، كذلك عليه أن يستبعد ركوب؛ الخيل لأنه يشوه الساقين، ويفسد طريقة المشى.

بينما ينصحه بممارسة رياضة التنس؛ لأنها تُكسب الإنسان سرعة البديهة، وحسن التصرف، والمرونة، ورياضة الشيش؛ لأنها تكسب ممارسيها حضور الذهن والدقة ومرونة الذراعين، والصدر، ورياضة التزلّج على الجليد؛ لأنها تكسب التوازن، فضلاً عن السباحة؛ لأنها تُعد رياضة كاملة متكاملة؛ فكل هذه الأنواع من الرياضة من المستحب للممثل أن يمارسها؛ لأنها تسهم إلى حد كبير فى إعداده، وتشكيله.

ويتفق معه (جلال الشرقاوى)[٢٧] فى ضرورة تحسين جسد الممثل وتقويمه عن طريق ممارسة بعض أنواع الرياضة، وغيرها من الممارسات الحركية المفيدة، موضحاً أن العضلات المترهلة، والعظام المقوسة، والتنفس غير المنتظم من الظواهر المألوفة فى حياتنا، ولم نعد نلاحظها؛ لأنها أصبحت ظواهر اعتيادية وطبيعية بالنسبة لنا، لكنها تغدو عيوباً فظة فوق خشبة المسرح؛ الأمر الذى يقتضى ضرورة التخلص منها؛ لذلك ينصح الممثل بممارسة ألعاب الجمباز ممارسة يومية منظمة، وممارسة ألعاب السيرك البهلوانية؛ فهذه الألعاب تساعده على أن يكون أكثر خفة، واندفاعاً، وحيوية، فى أثناء النهوض، والانحناء، والالتفات، والركض، وغيرها من الحركات الصعبة التى تتطلب السرعة عند تنفيذها فوق خشبة المسرح، كما تساعده على أداء هذه الحركات فى إيقاع نشط، فضلاً عن أهمية هذه الألعاب بالنسبة إلى الممثل من أجل توظيفها داخلياً؛ أى من أجل خلق لحظات الاستثارة الروحية القوية، والإلهام الفنى.

كما ينصح الممثل بممارسة فن الرقص؛ لأنه يقوِّم الذراعين، والساقين، والعمود الفقرى، ويصحح أوضاعها بصورة جيدة، كما يجعل الحركة مكتملة، وواضحة، ودقيقة؛ إذ إن الحركات الجسدية، والإشارات المبتورة لا تصلح لخشبة المسرح.

ويتفق معه الباحث فى ذلك؛ لأن الرقص فن حركى متكامل يكسب الجسم لياقة بدنية عالية، وينمى الرشاقة، والمرونة، والتوازن، والقوة العضلية التى تمكن المؤدى من القدرة على التحكم فى الجسد، والسيطرة على أجزائه. كما أن "للرقص أهمية كبرى فى إكساب الجسد وأطرافه القدرة على الحركة فى الاتجاهات جميعها، والوصول إلى مدى واسع فى حركة المفاصل وفقاً للانقباضات العضلية المتطلبة؛ وذلك كله يعود إلى اعتماد هذا الفن على التغيير السريع فى الخطوات، والدورانات، والوثبات فى الاتجاهات المختلفة"[٢٨]؛ مما يزيد من قدرات الجسد الحركية التى تؤثر على طريقة الأداء الفنية.

وهكذا يتضح الأثر الفعال لفن الرقص على الممثل بوصفه إحدى وسائل التدريب الحركى؛ إذ يفيد وظائف الجسم المختلفة، وينبه الأجهزة العضوية، وينمى المقدرة على الثباث، والسيطرة، والاتزان، فضلاً عن أثره الإيجابى فى التحرر من التوتر العصبى، واعتباره وسيلة للانطلاق العاطفى، والتى يتوسل بها الفرد فى التعبير عن أحاسيسه، ومشاعره؛ مما يؤثر على الأداء الحركى الفنى للممثل بشكل إيجابى ملحوظ.

ويوضح الباحث أن مجموعة عضلات الجسد لها طبيعة خاصة، ووضع محدد عندما تعبر عن حركة ما؛ ومن ثم فإذا لم تكتسب الوضع المتناغم الذى ترتاح إليه، فإنها سرعان ماتفقد مرونة الحركة، وسلاستها؛ فالاسترخاء، أو الارتياح العضلى إنما يؤدى إلى التوازن الذى لا يعنى سوى حرية الحركة، والاستجابة، والتحكم بأقل قدر ممكن من الجهد، وبأكبر قدر ممكن من التناغم، والتحكم؛ ومن هنا تتبدى ضرورة اللياقة البدنية للممثل؛ حتى يكتسب التوافق العضلى، والحس الإيقاعى، والسيطرة العامة على حركاته؛ ومن ثم توظيفها فى التعبير الدرامى المطلوب.

ولايمكن أن يغفل الباحث أن هناك علاقة وطيدة بين وضوح دلالات التعبير الحركى للممثل وعنصر الاحساس لديه، وفى هذا الصدد يؤكد (جلال الشرقاوى)[٢٩]على أن الإحساس هو وسيلة الممثل المهمة؛ كى يجعل من الإشارات، والإيماءات، فعلاً أصيلاً مثمراً، وهادفاً، ويجعل الحركات البسيطة معبرة صادقة ذات مضمون داخلى، موضحاً أن الإحساس يولد طاقة تسرى فى أنحاء الجسد كله، طاقة مشحونة بانفعالات، ورغبات، وفق خط داخلى يفضى إلى استثارة هذا الفعل أو ذاك من الأفعال الإبداعية؛ هذا الإحساس الداخلى بالطاقة التى تمر فى الجسم هو ما نسميه الشعور بالحركة.

بلاغة التعبير الحركى فى عروض المسرح المصرى:

من الملاحظ أن الاتجاه نحو المسرح الذى يقلص من دور الكلمة فى عروض مسرحنا المصرى، ويتوجه عمداً إلى اختزالها، أو هدمها تماماً، واستبدالها بلغة التعبير الحركى الجسدى، ولغة الصورة – سعياً وراء حرية أكبر فى التعبير عن هموم الإنسان، وشجونه، وطرح مشكلاته، وقضاياه فوق خشبة المسرح – لم يبدأ فى الظهور بوضوح إلا فى وقت متأخر للغاية، وبالتحديد عقب منتصف الثمانينيات؛ حيث ظهرت تجارب مسرحية عدة اعتمدت من أولها حتى أخرها على لغة

التعبير الحركى لجسد الممثل، وانضباط الإيقاع الحركى مع الإيقاع الموسيقى، نذكر منها على سبيل المثال – لا الحصر– عرض (مذبحة القلعة) عن قصيدة للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى وعرض (الفيل يا ملك الزمان) تأليف سعد الله ونوس أخرجهما هناء عبد الفتاح فى قاعة منف عام ١٩٨٦م فى إطار تجاربه فى المسرح الصوتى، وعرض (الدربكة) من إخراج انتصار عبد الفتاح فى قاعة منف عام ١٩٨٧م لفرقة منف المسرحية، وعرض (يموت المعلم) الذى قدمته فرقة الورشة المستقلة عن مسرحية للكاتب النمساوى بيتر هاندكة Peter Handke (١٩٤٢–) بعنوان (الربيب يريد أن يكون وصياً) من إخراج حسن الجريتلى عام ١٩٨٧م على مسرح شباب المنيل، فضلاً عن العروض الصامتة لكل من أحمد نبيل وهشام عبد الحميد؛ وعلى الرغم من أنها عروض فردية فإنها تعتمد فى تشكيلها على الحركة أساساً، والبانتوميم، وتوافق الإيقاع الحركى مع الإيقاع الموسيقى؛ هذه الأعمال ومثيلتها يرجع إليها الفضل فى تهيئة عقلية المشاهد المصرى؛ لتقبل هذه النوعية من العروض التى تقوم فى تكوينها على التعبير الحركى للجسد البشرى.

وقد شكلت عروض التعبير الحركى فى مصر – فيما بعد – تياراً واضحاً بفضل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى؛ فمع أواخر الثمانينيات بدأت أولى دورات المهرجان التجريبى فى عام ١٩٨٨م، فكانت فرصة حقيقية للإطلاع، والاحتكاك بثقافات الآخرين بمايتيحه المهرجان من مساحة عريضة لتجارب مسرحية متباينة الأشكال، والمضامين؛ مما أدى إلى انتشار أساليب عدة فى صياغة العرض المسرحى، وفى مقدمتها عروض التعبير الحركى بوصفها مادة للتجريب، وعروضاً أخرى تحاول إلغاء دور الجسد تماماً، وتستعين بلغة أخرى قد تكون السينوجرافيا مثلاً؛ الأمر الذى يعطى للمخرج حرية الإبداع، فأفرز لنا المهرجان التجريبى منذ دورته الأولى عروضاً مسرحية أجنبية تعتمد لغات عالمية بديلة عن لغة الكلام كالرقص، والحركة، والإيماءة، والموسيقى، والإيقاع، وغيرها.

نذكر منها على سبيل المثال العرض البريطانى (القمة) لفرقة "رالف رالف" البريطانية، والعرض البلجيكى (لا استسلام هنا) لفرقة "مسرح الضواحى"، والعرض البولندى (لوح النافذة المكسور)، وكلها من العروض التى شاركت فى الدورة الأولى للمهرجان التجريبى عام ١٩٨٨م[٣٠]. أما من عروض الدورة الثانية عام ١٩٨٩م فنذكر العرض الألمانى (جلسة سرية) لفرقة "مسرح ميونيخ الراقص"، والعرض البلغارى (دون جوان)، والعرض الفرنسى (لا تسبل عينيك)، والعرض الإيطالى (جلجامش)[٣١].

هذه التجارب وغيرها تركت أصداءها على عروض المسرح المصرى – فيما بعد – سواء فى مجال المحترفين أم الهواة، فأخذ بعض مبدعينا يجربون لغة الجسد والتعبير الحركى بديلاً عن لغة الكلام فى بعض عروضهم، ومن ثمَّ بدأ الاتجاه إلى المسرح الذى يقلص دور الكلمة يتخذ أهمية كبيرة فى المسرح المصرى شيئاً فشيئاً، وبدا الاعتماد واضحاً بلغة التعبير الحركى، والرقص المسرحى الحديث الذى يجرد الدراما المسرحية من لغة الكلام، ويعتمد بشكل أساسى على لغة الحركة باعتبارها غاية فى حد ذاتها.

ومنذ المهرجان الأول للمسرح التجريبى حتى الآن والبحث قائم فى مجال واحد وهو الحركة، مع الاقتراب بحذر شديد، وعلى استحياء من لغة الكلام؛ وكأنها أصبحت قيداً يجب الفكاك منه للدرجة التى أصبح يقيس معها شباب مسرحنا المصرى البعد التجريبى فى العروض المسرحية بمدى اعتمادها على لغة الحركة، والجسد، واستغنائها عن الكلمة المنطوقة؛ مما أثار انتباه نقادنا وقلقهم على مسرحنا المصرى خشية من التقليد الأعمى غير المسؤول لهذه النوعية من العروض، فعبَّرت (نهاد صليحة)[٣٢] عن ذلك بالقول: أخشى ما أخشاه أن يصبح حصاد المهرجان التجريبى "أن نجد شباب المسرح العربى قد بتروا ألسنتهم، ووقفوا على رؤوسهم يشوحون بأيديهم، ويطلقون صرخات حيوانية هيستيرية باسم التجريب، وجرياً وراء الجوائز". وهو قول يبين إلى أى مدى وصل تأثير المهرجان التجريبى على عروض المسرح المصرى، للدرجة التى أصبحت معها هذه العروض تحاكى العروض الصامتة العالمية التى جلبها التجريبى من دول العالم المختلفة، وتشى بانتشار مسرح التعبير الحركى فى أراضينا.

ويتوقف الباحث عند تجربة فرق (نوادى المسرح) فى مصر، والتى تتبع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وتنتمى إلى (مسرح الثقافة الجماهيرية)[*]؛ من دون غيرها من فرق مسرح الهواة الأخرى؛ بسبب أن العرض الذى يتناوله – بوصفه أنموذجاً تطبيقياً للدراسة – ينتمى إلى عروض نوادى المسرح؛ لذلك يوضح الباحث – فى إيجاز – أهمية تجربة نوادى المسرح وفلسفتها بالنسبة إلى مسرح الهواة؛ لنفسر أسباب انتشار تيار مسرح التعبير الحركى فى عروضها.

إن نوادى المسرح تُعد أحد الركائز المهمة التى يتشكل منها مسرح الثقافة الجماهيرية؛ وتمثل ملتقى لشباب المسرح من الهواة ممن يتسمون بالجدة، والطموح؛ حيث يلتقون مع بعضهم بعضاً

– المخرجون غير المسموح لهم بإخراج شريحة العروض الكبيرة؛ لأنهم غير معتمدين بالهيئة العامة لقصور الثقافة، والممثلون الهواة الراغبين فى التعلم والابتكار– ليمارسوا أنشطة فنية عدة، ومتنوعة؛ إذ تُتاح لهم فرص الممارسة الحرة، وفرص التدريب المتنوعة، وإنتاج عروض بميزانيات محدودة تتسم بأنها مختلفة عما هو شائع.

وقد أعلنت هذه النوادى عن وجودها فى عام ١٩٩٠م؛ حيث أُقيم المهرجان الأول فى دمياط فى الفترة من (١٥–٢٤) يناير، وقُدم خلاله ثمانى عشر عرضاً مسرحياً من مسرحيات المونودراما، والفصل الواحد، قدمتها على التوالى فرق نوادى المسرح بدمياط، ودمنهور، وبورسعيد، والسويس، والبدرشين، والشرقية، والفيوم، وبنى مزار، والعريش[٣٣]؛ ومنذ ذلك الحين وفرق نوادى المسرح تتسابق فى إطار مهرجان سنوى يُعقد على مستوى الأقاليم الستة للهيئة، وتتزايد العام تلو الآخر؛ حتى انتشرت فى أنحاء مصر كافة بمواقع الثقافة الجماهيرية؛ إذ تتيح تجربة النوادى الفرصة كاملة أمام مئات الهواة من الرواد، والشباب، والفرق الحرة؛ كى يقدموا الأعمال التجريبية والطليعية فى مهرجانها السنوى المنتظم؛ الأمر الذى يجعل هذه التجربة بمثابة ورشة لتفريغ الكوادر الفنية، وعناصر العرض المسرحى المختلفة، كما يكشف عن محاولاتها الجادة للخروج بأشكال، وأساليب جديدة تغذى الحركة المسرحية.

وجدير بالذكر هنا أن نوادى المسرح حين تأسست كان من أهم أهدافها تجديد الآليات الداخلية للعمل المسرحى، وكذلك أساليبه الفنية، ووسائله التقنية، عبر أفكار وأشكال غير تقليدية؛ من أجل مخاطبة الجمهور بطريقة مغايرة عن طريق النظر إلى الماضى بجدية وعمق، والتعمق فى الحاضر واستنطاق قانونه، والتعامل مع العصر بإيقاعه، وكذلك التطلع إلى القادم والاستعداد له؛ كى تتم معايشته بقوة من دون أن تفقد التجربة المسرحية ملمحها، أو هويتها[٣٤]؛ أى إن نوادى المسرح تستهدف العمل على خلق مناخ مسرحى مختلف يبعث روحاً فنية جديدة، ومبتكرة، فى حقل مسرحنا المصرى؛ ويعود ذلك إلى أن ميلاد نوادى المسرح تزامن مع ظهور الدورات الأولى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى؛ فتأثرت النوادى بطبيعته، وتشربت منه؛ الأمر الذى جعل منها رافداً مسرحياً مهماً يسعى بجدية إلى إعادة صياغة طبيعة عروضنا المسرحية على مستوى المبنى والمعنى بأسلوب حداثى يتوسل بالتجريب المسرحى، وتجلياته فى فنون العرض المختلفة؛ إذ إن تجارب نوادى المسرح يجب أن تسعى إلى تغيير الثوابت، وتحريكها؛ لتأخذ صوراً تتعادل، وتتوافق مع طبيعة المتغيرات الكامنة، كما يجب أن تشكل تياراً يمثل المسرح الجديد المتمرد على القواعد المسرحية السابقة،

والمستفيد منها فى الوقت ذاته؛ وذلك عن طريق عملية ابتكار، واستكشاف داخل المألوف، وتقديمه عبر أشكال، ورؤى جمالية، وفكرية، وفلسفية غير مألوفة، بشرط أن تتوائم ومتطلبات المجتمع، ومرحلته الراهنة.

وهذا ما يوجزه (عبد الرحمن أبو عوف)[٣٥] بقوله "إن نوادى المسرح هى أصل الرد على الضحالة فى المسرح الاستهلاكى التجارى، والذى وصل إلى مسرحنا القومى، كما أن وظيفة نادى المسرح تعنى أن هذا الجيل يقدم التجريب، مستوعباً التراث بمراحله كلها، ويجب أن يقدم المغامرات، والتحديث، ولابد أن ينفتح من خلاله على التيارات المحلية، والوافدة كلها".ويُرْجِع الباحث الطابع التجريبى الذى تتسم به عروض نوادى المسرح إلى عاملين أساسيين هما: (فقر الإنتاج المادى)، و(مساحة الحرية الممنوحة).

فبالنسبة إلى فقر الإنتاج، وضغط الإنفاق على عروض نوادى المسرح، فكان هدفه حصر المبدع الشاب داخل إمكاناته الذاتية؛ ليفجرها، ويعيد اكتشافها، وأن يتعامل باقتصاد مع كل ماهو فى متناول يده، ومحيطه؛ حتى يخلق حلولاً جديدة لاتعتمد على سهولة اللجوء إلى المال؛ وقد أثبتت التجربة الفعلية لهذه العروض نجاح هذه السياسة؛ حيث ظهرت أعمالاً مسرحية متميزة اعتمد فيها أصحابها على حلول فنية مبتكرة بأبسط الإمكانات، فضلاً عن أن مبدأ الاقتصاد فى الإنفاق وجه أنظارهم إلى زوايا جديدة تولدت عنها رؤى فكرية وفنية ثرية وغنية؛ مما زاد تجاربهم قيمة.[٣٦]

أما بالنسبة إلى مساحة الحرية الممنوحة لفرق نوادى المسرح، وأثرها على الخلق والابداع يعلق (عمرو دواره)[٣٧] مؤكداً على أن النتيجة الطبيعية لتمتع هؤلاء بحرية الفكر والإبداع من دون انتظار تحقيق أى عائد مادى، هو تفردهم، ونجاحهم فى تقديم الكثير من التجارب، والأشكال المسرحية الجديدة؛ إذ يجربون فى مساحة التمثيل الصامت، والتعبير الحركى، والايمائى، أو الأداء الموسيقى، والغنائى، وتداخل الفنون، وغيره، حريصين على تحقيق الارتباط بين الشكل والمضمون.

وجدير بالذكر أنه فى شهر أغسطس من عام ٢٠١٧م، تكون تجربة نوادى المسرح قد وصلت إلى دورتها السادسة والعشرين، وقد مر على هذه التجربة الفنية الثقافية التنويرية نحو ثمانى وعشرون عاماً؛ أى مايزيد عن ربع قرن من الزمن منذ أن عُقد المهرجان الأول، ومن الطبيعى أن هذا العمر الزمنى الطويل لهذه التجربة يكفل لها رسوخ أهدافها؛ إذ تتعمق الرؤى الفنية، وتنضج التجارب؛ الأمر الذى تُحقق معه نوادى المسرح مبتغاها فى مسرح مختلف، وجديد.

ومن ثم يلاحظ الباحث أن عروض نوادى المسرح بصيغها التجريبية، الجديدة والمختلفة، تتوافق مع خصوصية عروض التعبير الحركى وطابعها الحداثى التجريبى؛ إذ تمثل عروض التعبير الحركى تياراً تجريبياً غير تقليدى بالنسبة لنا، وتعد صورة من صور المسرح البديل الذى يسعى إلى تجديد آليات العرض المسرحى، ومناهضة جمود المسرح التقليدى، وتحريكه من ركوده – مثل عروض نوادى المسرح تماماً – ومن ثم فقد التقت فلسفة عروض نوادى المسرح مع فلسفة عروض التعبير الحركى الجسدى للممثل؛ إذ إن السمات الرئيسة التى تطبع تجربة النوادى بسمات الجرأة والمغامرة تهيأ مناخاً مناسباً؛ لافراز تجارب مسرحية تتأسس على جسد الممثل، وإمكاناته الحركية، وتعبيره الحركى الجسدى؛ ومن ثم تُعد نوادى المسرح تربة خصبة لتقديم هذه العروض التجريبية الحركية بوصفها تجارب جريئة غير تقليدية بالنسبة إلى مسرحنا عامة، ومسرح الهواة على وجه الخصوص.

لذلك وجد تيار التعبير الحركى صدى ملحوظ فى مهرجان نوادى المسرح عبر تاريخه الفنى الطويل؛ حيث شاهد الباحث فى معظم دورات هذا المهرجان الكثير من التجارب التى تأسست على لغة الحركة والجسد؛ وقد تنوعت مساحات التعبير الحركى بها؛ فبعضها توسل بالأداء الحركى الخالص اعتماداً على مهارات الجسد وإمكاناته الحركية من دون الاعتماد على لغة الحوار، أو الكلمة المنطوقة، ومن أبرز هذه العروض نذكر عرض (حبَّة ك .. حبَّة هـ) الذى قدمه نادى مسرح الحرية بالإسكندرية فى الدورة التاسعة من المهرجان عام ١٩٩٨م من تأليف وإخراج سماء إبراهيم. وعرض (كارو) الذى قدمه نادى مسرح مصطفى كامل بالإسكندرية فى الدورة الثانية عشر من المهرجان عام ٢٠٠١م من تأليف وإخراج محمد الطايع. وعرض (تمرد) الذى قدمه نادى مسرح الأنفوشى بالإسكندرية فى الدورة الثالثة عشر من المهرجان عام ٢٠٠٢م من تأليف وإخراج محمد الطايع أيضاً، وغيرها من العروض التى تنتمى إلى مسرح التعبير الحركى الخالص.

وبعضها الآخر جمع بين لغة التعبير الحركى ولغة الكلام فى تضافر تام وانسجام واضح بين مشاهد حركية خالصة، وأخرى حوارية، مع التوجه نحو تقليص اللغة الكلامية، وإعلاء دور الجسد بإمكاناته الحركية، وكان من أبرز هذه العر وض عرض (سفر السقوط) الذى قدمه نادى مسرح التذوق من تأليف وإخراج محمد فرج الخشاب، وعرض (العطر) الذى قدمه نادى مسرح قصر ثقافة التذوق بإعداد مسرحى عن رواية (العطر) لباتريك سوزكيند Patrick Suskind (١٩٤٩ –) وقام بالإعداد والإخراج محمد أسامة عطا، وعرض (أليكسيا) الذى قدمه نادى مسرح مصطفى كامل من تأليف على عثمان وإخراج مى عبد الرازق، وعرض (أرواح) الذى قدمه نادى مسرح القبارى من تأليف وإخراج السورى أحمد تراب، وهذه العروض الأربعة شاركت فى

الدورة الرابعة والعشرين من مهرجان نوادى المسرح عام ٢٠١٥م، فضلاً عن عرض (صولو) الذى قدمه نادى مسرح الشاطبى فى الدورة السادسة والعشرين من المهرجان عام ٢٠١٧م من تأليف وإخراج مينا نبيل.

ويشير الباحث إلى طبيعة التعبير الحركى فى بعض هذه العروض، ودلالاته، ففى عرض(حبَّة ك .. حبَّة هـ)[٣٨] يتأسس من بدايته وحتى نهايته على الأداء التمثيلى الصامت؛ حيث يؤديه الممثلون اعتماداً على قدراتهم الحركية، وتعبيراتهم الجسدية، وإمكاناتهم المتميزة فى التمثيل الصامت الذى يجيدونه، فيصورون عالم الضائعين ممن يغرقون فى إدمان "الكُلَّة" والتى يُرمز لها فى عنوان العرض بحرف (ك)، والهوراايين والذى يُرمز له فى عنوان العرض بحرف (هـ)؛ ولذلك سُمى العرض بـ (حبَّة ك .. حبَّة هـ)، فكان العنوان تكثيفاً لمضمونه، ومغزاه؛ إذ يصور الشخصية الرئيسة التى تؤديها سماء إبراهيم مخرجة العرض وهى تسترجع طفولة الامتثال والمعاناة التى تمردت عليها، فاندفعت إلى عالم المعذبين المهمشين؛ لتلتقى بالفقراء، والعجزة، والعميان؛ ولتسقط فى عالم الإدمان؛ لذلك تفرغ هى ورفقائها الألوان فوق خشبة المسرح، ويرتمون فوقها، ويتمرغون فيها؛ لتذوب أجسادهم فى عالمها اللزج؛ مما يعبر عن حالة الضياع والتيه بلا قبح، أو فجاجة، أو تجميل، مفجرين بذلك الإمكانات الحركية للجسد، مانحين إياه الأهمية الكبرى بوصفه العلامة الرئيسة داخل العرض، والتى تتولد بوساطتها الدلالات، والمعانى، والأفكار.

وبالنسبة إلى عرض (كارو)[٣٩] فيصور العلاقة بين الرجل والمرأة، وتَدَخُّل الآخر فى هذه العلاقة وإفسادها، سواء أكان الآخر يمثل الأهل أم الأصدقاء أم الظروف الاجتماعية المختلفة وغيرها. وقد تم تقسيم خشبة المسرح إلى مستويين: (الأول) مستوى مرتفع فى العمق يمتد بعرض المنصة من اليمين إلى اليسار، ويمثل عالم الجنة، ويشير إلى براءة العلاقة بين الذكر والأنثى، وصدقها، ونقائها. و(الثانى) مستوى خشبة المسرح (المستوى صفر)، ويمثل عالم الأرض بكل ما فيه من ضغوطات الحياة، ومشاكلها، وأزماتها، وغيرها من الأمور التى تُعد بمثابة الملوثات التى تشوه نقاء البشر وفطرتهم، وتفسد قيمهم، وتتحكم فى سلوكياتهم، وتوجهاتهم؛ لذلك يختلط هذا المستوى الأرضى بمواسير صرف صحى متشابكة؛ إنها استعارة بلاغية تجسد مدى المفاسد والأزمات التى تغرق الأرض بما عليها من بشر تلوثت قيمهم، ومبادئهم، فأصبح عالم الأرض أشبه ببلوعات الصرف الصحى التى لا تطاق، بما تحويه من قاذورات آدمية؛ ويتبلور هذا المعنى بوضوح نتاج تحلق الجمهور فوق خشبة المسرح حول منطقة التمثيل وفقاً لرؤية المخرج، واتساقاً مع مضمون العرض، وفكرته.

اعتمد العرض على الأداء الحركى الجسدى الخالص من البداية وحتى النهاية، مازجاً بين التعبير الحركى الإيمائى، والراقص، والتمثيل الصامت، والدراما الحركية، وفنون السيرك والأكروبات، لاسيما فى لحظات الصراع القوية حين ينقض الآخر على الرجل والمرأة؛ ليقتحم عالمهما البرئ النقى، ويدفعهما بعنف من المستوى العلوى إلى المستوى صفر؛ أى يدفعهما من نقاء الجنة إلى وباء الأرض. وإزاء هذين المستويين انقسمت التعبيرات الحركية إلى نسقين: النسق الأول يمثله الأداء الحركى الذى يتسم بالنعومة والانسيابية ليلائم اللحظات الحالمة الرومانسية، وهو مقرون بوجود الشخصيات فوق المستوى العلوى؛ إذ يوحى بباكورة العلاقة بين الرجل والمرأة وهما لايزالان فى حالة النقاء البشرى، ولم تكن ضغوط الحياة وبؤسها قد لوثتهما قط. أما النسق الثانى فيمثله الأداء الحركى الذى يتسم بالحدة، والقوة، والعنف؛ ليلائم صعوبات الحياة ومشقاتها، وهو مقرون بنزول الشخصيات إلى عالم الأرض فى المستوى (صفر)؛ إذ تعرض الرجل والمرأة إلى أقصى مدى ممكن من المعاناة، والشقاء، فكانت حدة الحركات، وعنفها، تعبيراً بلاغياً عن شدة المعاناة، وقوة الصراع البشرى.

وقد ارتدى الممثلون الثلاثة: (محمد الطايع، شريف عباس، ريهام عبد الرازق) زياً أبيضاً مصنوعاً من خامات مرنة تساعد على سهولة الحركة والرقص من دون أية معوقات، ويتم تغيير هذا الزى الثابت بإضافة بعض القطع القماشية المرسومة من لحظة إلى أخرى، بحيث يُرمَز بها إلى الأهل تارة، والأصدقاء تارة، والعادات تارة، والأموال تارة، وغيرها من تلك الأمور التى تتدخل فى العلاقات بين البشر، فتفسدها.

وساهمت الإضاءة بتنويعاتها فى التمييز بين عالمى العرض: (عالم الجنة العلوى)، و(العالم الأرضى)، وتفسير المشاعر المختلفة؛ ففى العالم العلوى تم تغليب الضوء الأزرق الخفيف الممزوج ببعض الألوان الضوئية الفاتحة المشعة؛ لخلق حالة توحى بالحب الرومانسى بين الرجل والمرأة، لاسيما وأن الأزرق "لون من ألوان المجموعة الباردة ... إنه لون الأمل، والثبات، والإخلاص، والولاء. لون الهدوء، والصفاء"[٤٠] مع الاستعانة بثلاث بقع ضوئية مرسومة على أرضية هذا المستوى تنتقل بينها الشخصيات فى أوضاع رومانسية مختلفة؛ مما ساهم فى تكثيف اللحظات الدرامية وبلورتها. أما فى المستوى الأرضى تم تغليب انتشارات من الضوء الأحمر، مع بقعة حمراء سيادية تتوسط أرضية المنصة، وتحتضن بداخلها لحظات الصراع بين البشر؛ فكان

اللون الأحمر معبراً تماماً عن جو الصراع، لاسيما وهو من ألوان المجموعة الساخنة، وله خواصه العدوانية؛ إذ يرتبط بالعنف، والاستفزاز، والإثارة، بل "يُوحى بالحرارة، والغضب، والكراهية، والقسوة، والجريمة، والعار، والدمار، وهذه الأفكار كلها مستوحاة من النار، والدم؛ فالنار التى تقترن دائماً بالخراب، والحرارة حمراء اللون، وكذلك الدم الذى يقترن دائماً بالجريمة، والعار، وما إليها من كراهية، وقسوة"[٤١]، وغيرها.

أما عرض (تمـرد)[٤٢] فتؤديه (مى عبد الرازق، وشريف عباس)، ويناقش فكرة التمرد على العادات والتقاليد فى مجتمعنا الشرقى؛ فيصور فتاة شرقية تتمرد على العادات الشرقية كلها بداية من فكرة نظرة المجتمع الشرقى إلى الأنثى، وما يُمارس عليها إزاء ذلك من ضغوط، ومُسَائَلة؛ مما يدفعها إلى توخى الحذر فى تصرفاتها وسلوكياتها كلها تجاه الآخرين، وفى طريقة كلامها، واختيار ملابسها، والخروج والدخول إلى المنزل فى مواعيد محددة، وتحت رقابة مشددة، وغيرها من الأمور التى تمارس عليها شكلاً من أشكال القهر، وتسبب لها الكبت بأنواعه كافة؛ لذلك تلفظ هذه الفتاة مجتمعها الشرقى بعاداته وتقاليده البالية، وتطوق إلى المجتمعات الغربية المتحررة، فتصطحبنا معها فى رحلة بحثها عن الحرية بين قارات العالم المختلفة، وعاداتهم، وتقاليدهم؛ ففى قارة آسيا تنبهر الفتاة بالمجتمع الصينى لكنها تصطدم بمعتقداته الوثنية التى يقدسها، فتترك الرجل الصينى الذى أحبته؛ لتبحث عن مبتغاها فى قارة أخرى، فتصحبنا معها إلى القارة الأمريكية فيجتذها الرقص الأمريكى والسنيما الأمريكية، وتطوق إلى التحرر الذى يتمتع به هذا المجتمع، فتعيش حياة التحرر هذه، وتتعلق برجل أمريكى تعرفت عليه فى حانة أو صالة ديسكو، ويدفعها إلى ممارسة الرذيلة معه، ثم يمنحها قدراً من المال مقابل ذلك وكأنها فتاة ليل، أو عاهرة قضى معها ليلة، فتصطدم بمشاعره المتحجرة هذه، وتصب نقمتها على التحرر الزائد عن الحد لدرجة الإباحية، فتلفظ هذا المجتمع، وتذهب باحثة عن حلمها فى عالم آخر، وقارة أخرى، فتصل إلى أسبانيا ويبهرها المجتمع الأسبانى، والرقص الأسبانى، وهذا العالم الغريب؛ فتتعلق برجل أسبانى، لكن من المعروف عن المجتمع الأسبانى أنه لا يؤمن بغير عاداته، وتقاليده هو، ولا يقبل بأى دخيل عليه، فيلفظها المجتمع فى هذه المرة، حينئذ تُصاب بالخيبة والحسرة؛ إذ لم تعثر على مبتغاها فى أى من المجتمعات الغربية المتحررة، وتدرك أن لكل مجتمع عاداته، وسلوكه، وتقاليده التى تحكمه، كما تدرك حقيقة مهمة مفادها أن الحرية الكاملة تكمن داخل الإنسان، وليس فى

مظاهر المجتمع، فتعى تماماً أن كل إنسان يمكن أن يعيش حياة حرة بمقياسه هو، حتى ولو كان المجتمع متشدداً؛ فالحرية هى حرية الذات، الحرية من الداخل، ومن أعماق النفس، وليس بالمظاهر الخداعة.

وقد التزم العرض بالتعبير الحركى الخالص من دون حوار، واعتمد على المزج المتقن بين التمثيل الصامت، والرقص الغربى المتنوع فى المجتمعات المختلفة، ومن أمثلة الرقصات الغربية نذكر المشاهد التى تصور المتجتمع الصينى؛ إذ قام الممثلون بأداء رقصات معاصرة باستخدام العصا الصينية الطويلة التى تُعرف بـ(الزانة)، ورقصات أخرى صينية تراثية فولكلورية مثل: (يانجكو)[٤٣] Yangko dance التى يهز فيها الراقصون خصورهم وأردافهم على إيقاع الموسيقى. وفى المشاهد التى تصور المتجمع الأمريكى قدم الممثلون(بريك دانس)[٤٤] Break dance وهو مايُعرف برقص التكسير ويُؤدى على موسيقى هيب هوب Hip hop، أو موسيقى راب Rapويجمع بين حركات رقص الـ (باركو)[٤٥] Parkour dance، ورقص الـ (بوبينج)[٤٦]Popping dance، كما قدموا رقص (هيب هوب)[٤٧] الذى يُعرف برقص الشوارع وتؤدى حركاته على مقربة من الأرض بمصاحبة موسيقى "هيب هوب"، وغيرها. وفى المشاهد التى تصور المجتمع الأسبانى قدموا جملة منوعة من الراقصات الأسبانية الشهيرة مثل رقصة (الكلاكيت)[٤٨] Tap dance، ورقصة (الفلامنكو)[٤٩] Flamenco dance مع استخدام آلة الإيقاع اليدوية (الكاستانيت) Castanet فى أثناء الرقص. وفى المشاهد التى تصور مجتمعنا الشرقى قدم الممثلون رقصاً عذباً يحمل الروح الشرقية من دون الانزلاق إلى هوة الرقص البلدى المبتذل فى حركاته، وإيماءاته. وهكذا اعتمد العرض على تقديم رقصات مختلفة من بلدان متعددة؛ ليعبر عن ثقافة هذه المجتمعات، وطباعها، وتقاليدها.

كما تبدت مشاهد التمثيل الصامت فى لحظات عدة: منها – على سبيل المثال – حين كان يُعَلِّم الرجل الصينى الفتاة الشرقية كيف تستخدم أدوات الطعام الصينية، وحين كان الرجل الأمريكى يضاجع الفتاة الشرقية بعهر، وعندما قرر الرجل الأسبانى أن يطرد الفتاة الشرقية من عالمه وفتح أمامها الباب على مصرعيه، وغيرها من اللحظات المعبرة.

وقد بدأ العرض بلحظة حركية واعية، وذكية، تصور الفتاة الشرقية وهى تمزق ثيابها بحدة حين قررت الرحيل من مجتمعها الشرقى، ويتم ذلك بإيقاع حركى حاد يوحى بالتمرد، ويجسد معانى الرفض لمجتمعها وعاداته. كذلك انتهى العرض بلحظة مدهشة على مقطع لأغنية أم كلثوم تقول كلماته (كأنك معايا يا أجمل حكاية)؛ حيث لعبت تعبيرات الوجه، ونظرات العين دوراً واضحاً؛ للتعبير عن الشعور بالندم الذى يحاصر

الفتاة الشرقية، وحالة الحسرة التى تسيطر على الشخوص بعد أن أدركوا الحقيقة؛ إذ عرفوا – بعد فوات الأوان – أن الإنسان يجب أن يصنع حريته فى مجتمعه هو، وبمعطيات المجتمع الذى يعيش فيه، فاستدعت هذه الأغنية لدى الشخوص معنى الحنين إلى عادات مجتمعنا، وتقاليده الراسخة.

وقد وظف العرض ثلاثة بانوهات مصنوعة من القماش، تم استخدامها بوعى؛ لتنفيذ أكثر من غرض كتنفيذ مشاهد السلويت؛ ولتحقيق سيولة الانتقال من مكان إلى آخر، ومن قارة إلى أخرى. واستخدمت توليفة مدروسة من الألوان الضوئية الممزوجة منها والصريحة، وإمكانات الضوء والظل، فضلاً عن الأضواء الأرضية، والجانبية، والأمامية، والعلوية، وغيرها من الحزم الضوئية، والتركيزات الملونة؛ لتجسيد صخب المجتمعات الغربية، وبريقها الزائف الخداع.

وبالنسبة إلى عرض (العطر)[٥٠] فيطرح قضية رئيسة مفادها أن لكل منا عطره الذى يبعث برائحته فى الحياة، فالعطر ينبع من داخلنا، ويميزنا؛ فتفوح روائحنا الحسنة أو الكريهة؛ وبذلك يصبح العطر فى هذا العرض استعارة رمزية للأخلاق، والسلوك، والقيم، وحتى المهن المختلفة؛ فلكل منها رائحة مميزة، فتتداخل هذه الروائح جميعها وتتشابك؛ لتنسج خيوط الأحداث، وتسلط الضوء على الشخصية الرئيسة (جان جرنوى) ويؤديها (عمرو زيدان)؛ وهو شخص غريب الشكل، والأطوار، وُلِد فى القرن الثامن عشر فى أحد المدن الباريسية، يتمتع بحاسة شم قوية من دون الآخرين، لكنه يعانى من تشوه نفسى يتجسد فى تعثره فى النطق، والتحدث بصعوبة؛ فأصبح بشكله القبيح وخلله النفسى مختلفاً عن أفراد مجتمعه، ومن ثم بات مغترباً عن النظام الاجتماعى ملفوظاً منه؛ مما يثير قضية التنافر بين الفرد المختلف والمجتمع المتجانس، وانعكاس ذلك على الانتماء الاجتماعى؛ إذا يتحول الفرد المختلف فاقداً الانتماء إلى مجتمعه، ويصبح أداة تدمير، وهدم؛ وهذا ماحدث إلى (جان جرنوى)؛ فمعاناته من نبذ المجتمع له حوله إلى قاتل؛ إذ يقتل نساء المدينة؛ ليحقق ذاته فى صناعة عطر نادر لا يُخلق إلا من دهون البشر لاسيما النساء ذات الروائح الذكية؛ إنه عطر الحب، والحياة، والنشوة.

عالج المخرج هذه الفكرة عن طريق المزج المتقن بين لغة الكلام فى مشاهد (حوارية خالصة)، ولغة الحركة والجسد التى تستبطن المعانى التى يخفيها النص، والتى تتسيد فى بعض اللحظات لتخلق مشاهد (حركية تعبيرية خالصة) خالية من الكلام بحيث تتأسس على التشكيل البصرى المدهش من خلال أجساد الممثلين، وتكويناتها الجماعية المعبرة، كما فى مشهدى: الافتتاح، والختام.

فمثلاً يبدأ المشهد الافتتاحى بمتتالية حركية تعبيرية تصور شخصاً ملقى فى منتصف المنصة، بينما تزحف نحوه أجساد الجموع فى حركة جسدية متباطئة من كل حدب وصوب فى أسراب، فتشكل كتلة جسدية مستديرة ممددة على أرضية المنصة تخفي هذا الشخص بباطنها، وتؤدى الجموع حركات جسدية إيقاعية متباينة، وغير متزامنة معاً، يصدرها النصف العلوى من الجسد الذى يميل ويعتدل فى انسيابية مع حركة أحد اليدين التى تقترب من الأرض وترتفع بشكل متكرر؛ مما يوحى بحركة الأبخرة والروائح المتصاعدة، وتدعم هذه الدلالة الحركية مساحيق بيضاء تتطاير فى الهواء وتنثرها الأيادى؛ ومن ثم يصور التعبير الحركى على هذا النحو تلك الروائح النتنة التى تهيمن على هذه المدينة، والتى خرج (جان جرنوى) من باطنها؛ مما يوحى بأن هذا الكائن غريب الأطوار من إفرازات هذا المجتمع، وروائحه العفنة.

وهذا مايتجسد بالفعل فى لحظة محددة؛ حيث تنخرط الأجساد الممددة على المنصة فى أداء تعبيرات حركية حادة، ومتزامنة، ومتكررة، تشبه النبض الجسدى، وتصاحبها إيقاعات الموسيقى العنيفة؛ تعبيراً عن آلام المخاض؛ إذ سرعان ما تنفرج هذه الكتلة الجسدية، وينهض أصحابها فى دورانات إلى العمق، وفى حركة أشبه بالأبخرة والروائح المتطايرة حتى يخرجون من المنصة، حينئذ تظهر شخصية(جان جرنوى) بوضوح ممدداً على أرضية المنصة، ومحاولاً النهوض بصعوبة أكثر من مرة بغير جدوى، ثم يزحف فى محيطه ويتشمم ماحوله، ثم ينطق أسماء الأشياء التى يتعرف عليها من روائحها، وسرعان ماتغزو الجموع منصة التمثيل ثانية، وتنتشر فى أجنابها بحركاتها السابقة التى تشبه حركة الروائح المتطايرة، فيقف (جان جرنوى)، ويمر بهم واحداً تلو الآخر يتشمم كلاً منهم، وينطق بهويته: عَرَقْ، مياة، لحم نيئ، بهارات، نحاس، خمر عتيق؛ وهكذا تعلم الكلام عن طريق الروائح؛ مما يشى بقوة حاسة الشم لديه التى كانت وسيلته الرئيسة لإدراك كنه الأشياء.

أما فى المشهد الختامى حين يتم القبض عليه وهو جالساً فى أحد الشوارع، ينقض عليه أهل المدينة فى تكالب، ويتجاذبونه من أجزاء جسده جميعها فى حدة وعنف؛ تعبيراً عن رغبتهم فى الانتقام منه؛ بسبب قتله فتيات القرية. وحين يشرع رجال الأمن فى إعدامه؛ يُطلق عليهم رائحة العطر النادر المصنوع من دهن البشر، عطر الحب والحياة، ثم يقف؛ فيتسرب العطر إلى أنوف الجميع ويأسرهم، حينئذ يتحول غضبهم منه إلى لهفة عليه؛ فيركعون تحت قدميه مشدوهين به وقد تحول إلى ملاك فى نظرهم. وتعبيراً عن تأثير العطر عليهم تتلوى الأجساد على أرضية المنصة وتتماهى فى نشوة، وتتداخل فى بعضها بعضاً، وتذوب انتشاءً، وكلما نثر (جان جرنوى) العطر على أجسادهم تزداد نشوتهم للدرجة التى ينهضون ثانية، ويتمسحون فيه حتى يخرجون من المنصة.

أما عن التعبيرات الحركية الفردية، فنرى (جان جرنوى) وقد خص نفسه بنسق حركى يميز شخصيته المشوهة الغريبة؛ إذ دائماً ما يقف على قدم واحدة، ويرفع الأخرى عن الأرض قليلاً، مع التناوب المستمر بين القدمين، وإذا استقر على القدمين للحظات سريعة فلا يثبت، بل يستطيل على أطراف الأصابع، ويشب، كما تستطيل رقبته، ويتدلى لسانه؛ وكلها تعبيرات حركية تكشف عن أنه شخصية غير مستقرة، ومضطربة، تعانى خللاً ما. بينما تميزت الحركة الفردية للشخصيات الأخرى جميعها بالسمة الواقعية التى توحى بتجانسهم، ورسوخهم، واستقرارهم النفسى.

وبالنسبة إلى الثنائيات الحركية فتمثلها جرائم القتل الخمس والعشرون التى اتسمت بتشابه الأداء الحركى فى تنفيذ فعل القتل؛ إذ يهجم (جان جرنوى) بوحشية على الضحية فى أثناء انشغالها بفعل ما، ويكتم أنفاسها بقوة حتى تخر صريعة، ثم يمسح العرق الذى تصبب من ساقيها، وذراعيها، ورقبتها، ويتشمم يدها بنشوة، ثم ينثر المساحيق بجوارها؛ فتنهض الضحية وهى تتراقص فى حركة انسيابية تتركز فى الكتفين والذراعين فتبدو وكأنها أبخرة تتطاير، متوجهة إلى ماكينة التقطير الأسطوانية القابعة فى العمق؛ وهى إشارة إيحائية بليغة تصور مصير الضحية بعد مقتلها بأسلوب تعبيرى؛ حيث إعادة تدوير الجسد البشرى بعد إزهاق روحه، وتقطيره، واستخراج العطور من شحومه.

وهكذا استثمر هذا العرض التعبيرات الحركية الفردية، والثنائية، والجماعية، عبر تراكمها فى سياق المشاهد الحركية الخالصة، وتداخلها، وتقاطعها معاً؛ لإفراز الصور البصرية الحركية المنتجة للمعنى، مستفيداً من مرونة الجسد البشرى، وديناميته فى تشكيل مجموعة من العلاقات المتنافرة، أو المتآلفة، وتجسيد معنى الشخوص، وبلورة المعانى والأفكار التى ينطوى عليها العمل.

وفيما يخص عرض(أرواح)[٥١] فيصور شدة المعاناة والأحزان التى تطوق أبناء سوريا؛ نتيجة لما آل إليه حال الوطن الشقيق من دمار، وخراب، وضحايا، وتمزق؛ فكان العرض بمثابة مرثية مسرحية حركية حزينة تُبكى البلد الشقيق، وتأسى لحالة، لاسيما وأن مخرج العرض سورى الجنسية، نزح إلى مصر مع الأحداث الأخيرة الدامية، واستقر بالإسكندرية، فجاء العرض وكأنه هم ذاتى عايشه المخرج، وتوسل بالرقص المسرحى ليعبر عن الجرح الذى يؤلمه؛ إذ يتأسس العرض على لغة الرقص بأشكاله المختلفه، موظفاً التعبير الحركى الراقص؛ ليجسد من خلاله الهم السياسى الوطنى القومى، مازجاً بين الرقص المسرحى المعاصر الذى يساعد على التعبير عن المشاعر الداخلية للإنسان، وتوليفة من الرقص الأجنبى الذى تم توظيفه فى سياق درامى؛ ليعبر عن مغزى العمل.

ومن أبرز الرقصات التى أداها الممثلون الراقصون بأداء حسى عالى نذكر رقص (هيب هوب، وبريك دانس)، وكذلك نذكر رقصة الـ (سامبا)(٥٢) Samba danceالتى اعتمدت فى أدائها على أعضاء الجسد كافة، وتم أدائها بصورة سريعة. ورقصة الـ (زومبا)[٥٣] Zumba dance التى تشبه فى أدائها حركات الدفاع عن النفس، وتجمع فى حركاتها بين رقصات (السامبا، والسالسا، والمامبو). وقد حاول المؤدون توظيف هذه الرقصات وغيرها؛ لتجسيد حالة الرفض القوى العنيد لما يحدث فى سوريا، فكان تنوع الرقصات، وتنوع حركاتها، وإيقاعها، تعبيراً استعارياً بليغاً يوحى وكأنهم يستغيثون، بل يخاطبون المجتمع الإنسانى بلغات العالم المختلفة، والمؤثرة. وكانت حدة الحركات وعنفها – أحياناً – بمثابة استعارة تجسيدية تعبر عن مشاعر الرفض الدفينة لواقع الحال المؤلم فى سوريا.

وقد تضافرت عناصر الرؤية التشكيلية مع الأداء الحركى الراقص فى بلورة هذه المعانى؛ حيث قُدم العرض داخل فضاء مسرحى يطوقه السواد الذى اختاره المخرج ليكون لوناً لستائر منصه التمثيل تعبيراً عن حالة الحزن والحداد على فقدان الأحبة، والأقران، والإخوان، لاسيما وأن اللون الأسود "يوحى بالكآبة، والظلام، والحزن، والليل، والموت، والخوف، والغموض، والرعب، والشر، والجريمة، والحداد"[٥٤]؛ لذلك تغرق أرضية المنصة فى أوراق الشجر الذابل الذى يرمز إلى كثرة الضحايا التى تتساقط، ويذبل شبابها مبكراً فى ظل هذه الأحداث الدامية من دون ذنب. وجمعت الأزياء بين اللونين المتناقضين الأبيض والأسود؛ للتعبير عن حالة الحيرة والتناقض التى يعانى منها أبناء سوريا إزاء تفاقم الأوضاع، واضطرارهم إلى مغادرة أرض الوطن تحت قسوة الرصاص الطائش الذى يقتل الأبرياء من الشعب. وقد وظف المخرج الإضاءة الملونة كالأحمر، والأزرق، والأخضر، وتداخلها بين الحين والآخر مع الفلاشات الضوئية المتقطعة والتى تُعرف بالفلاشر؛ مما ساعد على إبراز المشاعر المتباينة، وتجسيد حالة الخراب والدمار التى تنتاب البلاد، كما نجح أن يخلق بوساطة الضوء والظل أحزمة من الخيالات الضوئية الشبحية التى تنعكس على أجساد الممثلين؛ فتصورهم وكأنهم أشباح، أو أرواح الشهداء التى تحكى مأساة الوطن، وتُبكيه.

أما عرض (سفر السقوط)[٥٥] فسيتوقف عنده الباحث– فى شئ من التفصيل – بوصفه أُنموذجاً تطبيقياً للدراسة؛ لأنه من التجارب المعاصرة المتميزة لعروض التعبير الحركى التى قُدِّمَت فى السنوات الأخيرة فى مهرجان نوادى المسرح، وقد شاهده الباحث مشاهدة حية فى الدورة الرابعة والعشرين من المهرجان عام ٢٠١٥م؛ حيث كان الباحث عضو لجنة الندوات بالمهرجان بتكليف من الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولاحظ عن قرب أن العرض من أنضج العروض الحركية

المقدمة، وأكثرها نجاحاً، وقد اتسم بحداثة الرؤية الفنية، وعمقها، كما لاقى قبولاً جماهيرياً واسعاً، وترحيباً نقدياً كبيراً فى الندوات التى كانت تعقب العروض فى أثناء ليالى المهرجان، وقد تم تصعيده إلى المهرجان الختامى الرابع والعشرين لنوادى المسرح من بين العروض المختارة.

والدليل على ما حققه العرض من نجاح ملفت، أن استضافته الكثير من مهرجانات مسارح الهواة الأخرى كمهرجان(الحرية) بمركز الإسكندرية للإبداع فى ديسمبر عام ٢٠١٥م، ومهرجان (الفرق الحرة) بمكتبة الإسكندرية فى عام ٢٠١٦م، وحاز على جوائز عدة فى التمثيل، والإخراج، والموسيقى، والسينوجرافيا؛ مما دعا الباحث لتناوله بالدراسة.

عرض (سفر السقوط) أُنموذجاً تطبيقياً:

يتناول العرض فكرة الخلق، والوجود الإنسانى، وديمومة الرحلة البشرية بكل ما تحمله من صراعات مستمرة منذ بدء الخليقة وحتى الآن؛ وذلك عبر ماورد فى الكتب السماوية المقدسة:(التوراة، والإنجيل، والقرآن)، وكذلك عبر ماجاء فى الموروث، وأثر ذلك كله فى المعتقد الدينى، وتشكيله، وإذا تأملنا العمل من زاوية الخطاب والرؤية يكاد يكون عرضاً دينياً على نهج المسرح الدينى والكنسى الذى اشتهر فى العصور الوسطى بموضوعاته الدينية مثل: (معجزات السيدة العذراء)، و(الصراع بين الخير والشر) وغيرها، والذى نشأ كذلك فى عصر النهضة بغرض دينى، وبوصفه خطاباً وعظياً.

تأسست فكرة العرض على فلسفة عميقة تفسر قدر الإنسان، ومصيره المحتوم؛ هذه الفلسفة تلخصها ثنائية (الخطيئة والعقاب) التى تحكم تصرفاته جميعها عبر التاريخ البشرى، فهى ثنائية متكررة فى الحقب الزمانية كلها على مدار التاريخ؛ فما من خطيئة يقترفها الإنسان إلا ويترتب عليها عقابه كما يصور العرض؛ فحين عصى آدم وحواء الله تعالى كان عقابهما الطرد من الجنة، وظلت اللعنة تطاردهما على الأرض حتى فقدا أحد أبنائهما. وحين عصى قوم لوط الله تعالى ولهثوا وراء الشهوات والغرائز فترتب على ذلك هلاكهم. وحين لهث بنو إسرائيل وراء ملذات الحياة من أموال، وسلطة، ونساء، وتطاولوا على حدود الله وجب عليهم العقاب. وحين انساق الناس فى عهد سيدنا سليمان وراء رغباتهم، ووقعوا فى الرذيلة كما انخرطوا فى تعليم السحر؛ فكان عقابهم وخيماً.وفى زماننا حين استخدم الإنسان التكنولوجيا فى غير محلها؛ لإشعال الحروب، وإذلال الشعوب، وتدميرها، والسطو على ثرواتها، فكان الجزاء من جنس العمل، واستحق أن تُمسخ هويته، ويصبح شبه إنسان، وهكذا فإن الخطيئة هى آفة بنى الإنسان، والسبب فى تعاسته وشقائه على مر العصور.

لذلك يركز العرض على الخطيئة الإنسانية فى علاقتها بكل من الفطرة، والعقل، وارتباط ذلك كله بالإنسان، وأزمته الأبدية فى الصراع مع القدر؛ لتحقيق وجوده، وما يتمخض عنه من سقوطٍ متكرر بدءً من طرد آدم وحواء من الجنة فيما يُعرف بالسقوط الأول أو(سقوط الجسد)؛ ذلك الذى وضع الإنسان فى حالة من التحدى، والإصرار، لكنه فى محاولاته كلها كان يسقط سقوطاً مروعاً المرة تلو الأخرى؛ حيث (سقوط اليد) الذى تمثله جريمة قتل هابيل على يد أخيه قابيل، و(سقوط الفرج) بين الفطرة والابتداع والذى تمثله قصة قوم لوط، و(سقوط العين) الذى تمثله قصة بنى إسرائيل وإصرارهم على رؤية الله جهراً، و(سقوط الفم) عن طريق الكلمة كما تصوره قصة هاروت وماروت، و(سقوط العقل) تلك السقطة الأخيرة التى يرصدها العرض، والتى تودى بالإنسان؛ لذلك يُختتم العمل بجملة تأتى على لسان الراوية، وتحمل فى طياتها مأساة بنى الإنسان: "الراوية: حين يغنى ابن آدم بالوجود، يجتاحه الجوع ليأكل كل شئ حتى عقله".[٥٦]

وهكذا لم يسقط الإنسان دفعة واحدة، بل حدث سقوطه على دفعات عدة تمثل حواسه التى أخطأت بين أمرين لا ثالث لهما: (الفطرة) و(العقل)؛ ومن ثم فإن كل خطيئة يتبعها سقوط مروع، وكل سقوط يلازمه عقاب شديد؛ لتصبح ثنائية (الخطيئة والعقاب) هى الوحدة المتكررة فى المشاهد كلها؛ إذ يبدأ كل مشهد بخطيئة، وينتهى بعقاب، غير أن هذه الثنائية تمثل الإطار الرئيس للعمل؛ إذ يبدأ من خلالها، وينتهى إليها على الشاكلة نفسها، عبر بنية دائرية متكررة، تجسد مأساة الإنسان، وما آل إليه حاله من عبثية بأسلوب شبيه بملامح البناء فى (مسرح العبث).[٥٧]

فمن الواضح أن المخرج المؤلف عمد – فى صياغة العمل، ونسج أحداثه – إلى بناء دائرى، يبدأ من نقطة، ويقود إليها؛ فقد رفض التعبير عن الوضع المأزوم للإنسان وصرعاته المستديمة عن طريق بناء مسرحى منطقى يلتزم بأسس الدراما التقليدية التى تنحو إلى النمط المسرحى الشائع والمتكرر، والذى يعتمد على بداية، ووسط، ونهاية، فيما يطلق عليه بالبناء الأرسطى، وآثر بنية دائرية تهفو إلى التحرر من سطوة البناء التقليدى، وصياغتها فى صورة أحداث متجاورة بالتتابع، لايربط بينها سوى الأثر الكلى العام الذى يتمحور حول الصراع الإنسانى عبر التاريخ البشرى.

وجدير بالملاحظة أن هذا الأسلوب الدائرى فى البناء قد تضافرت فى خلقه بُنى عدة تقاسمتها تقنيات (السرد) و(التشخيص)؛ تلك التقنيات التى نمت اعتماداً على استعارات فنية متنوعة من أبرزها (الريبورتاج)[٥٨]، و(المونتاج)[٥٩]، و(الريفيو)[٦٠]؛ حيث أغنى المخرج المؤلف عمله عبر توظيفه هذه التقنيات المختلفة، مستمداً

مادته الدرامية من واقع حقب تاريخية محددة، مستلهمة من التاريخ الإنسانى للبشرية جمعاء، مستخدماً أسلوب "الريبورتاج" أو ما يسمى بالتحقيق الدرامى الذى يقدم قراءة معينة للتاريخ؛ كى يبرهن على وجهة نظره فى تلك الحقب من تاريخ الإنسان سواء أكان القديم، أم الحديث، أم المعاصر. كما استعان بأسلوب "الريفيو" المرن الذى استعاره من مسرح الكباريه السياسى، مفككاً بذلك الشكل الأرسطى للدراما إلى شكل "الريفيو" الذى يبنى أحداثه بالتجاور لا بالتصاعد، معتمداً فى الأساس على أسلوب "المونتاج" أو ما يسمى بالقطع المونتاجى القائم على انتقاء مواقف وأحداث من الواقع التاريخى، وإعادة تنظيمها، ووضعها فى حالة من التجاور بشكل يؤدى إلى خلق رؤية متدفقة تستهدف توصيل المضمون الإنسانى.

هذه التقنيات، والاستعارات المتنوعة أفقدت الأحداث عنصر التشويق التقليدى الذى يتمخض عنه إثارة التوتر الناتج عن تدرج الأحداث وتصاعدها، وأمدتها بنوع آخر أكثر وعياً، فالتشويق هنا أقرب فى طبيعته إلى مثيله فى مسرح العبث، ذلك التشويق الذى يخلق النموذج الشكلى للعرض نفسه، وهنا تكون بنية العرض وشكله ذات قوة دلالية خاصة؛ إنه التشويق الذى ينمو عبر التكشف الواعى للواقع؛ أى واقع الإنسان، وحقيقة وجوده؛ ومن ثم فإن أسلوب البناء الدائرى، واستعاراته الفنية ليس مجرد إطار خارجى يتعلق بالشكل فحسب، وإنما يعكس أيضاً المضمون الداخلى؛ إذ إن الإنسان– كما يصوره العرض– خطاء بفطرته، يتناسى عقله المفكر، وينساق خلف غرائزه، ونزواته، وشطحاته، فحق عليه العقاب، وكان لزاماً عليه أن يعود إلى النقطة نفسها التى بدأ منها؛ فالإنسان ذلك المخلوق العجيب يبنى الحضارات، ويذهب بها إلى آفاق التقدم، ثم يهدمها فوق رأسه، ويدمرها؛ ليعاود بنائها من جديد مرة آخرى، ثم يعود ويدمرها، وهكذا يسير فى حياته منذ بدء الخليقة فيما يشبه اللانهائية؛ وكأنه يدور فى حلقة مفرغة.

وبين ثنائية (الخطيئة والعقاب) التى تحكم الأحداث كافة، تتبلور مجموعة من الثنائيات المتناقضة، والمتصارعة، مثل: (الخير والشر)، (الفضيلة والرذيلة)، (الطهر والفجور)، (الإيمان والشرك)، (البقاء والفناء) وغيرها، ومن الملاحظ أن هذه الحلقات المتتابعة من الثنائيات المتصارعة تتداخل، وتتقاطع، وتتشابك؛ فترسم ملامح التاريخ الإنسانى فى تطوره من عصر إلى عصر، ومن حقبة إلى أخرى، مؤكدة على أن كل مرحلة لاتخلو من الصراع الدامى الذى آل إليه حال الإنسان؛ لتظل ثيمة الصراع هى الركيزة المسيطرة على الأحداث كلها من خلال محاور ثلاثة رئيسة: (القوة)، و(السلطة)، و(المرأة) التى تمثل الغواية فى العصور كلها.

وإزاء ثنائية (الخطيئة والعقاب) التزمت الأحداث فى صياغتها بتقنية التشظى، والانشطار؛ حيث جاءت أفكار المشاهد والأحداث كلها مشطورة إلى قسمين، بحيث يصبح القسم الثانى من المشهد نتيجة منطقية لما بدر من الإنسان من تصرفات وأفعال مبالغ فيها، وصورها القسم الأول من المشهد ذاته؛ الأمر الذى جعل الأحداث تتسم بحرية الحركة والتجزيئ على نحو ملحمى؛ حيث جاءت فى ثمانى مشاهد منفصلة تأخذ شكل اللوحات المتجاورة، لكل منها فكرتها، لكن فى النهاية تتلاحم هذه المشاهد؛ لتدل على معنى كلى كامن وراء تلك اللوحات المنفصلة؛ وفى ذلك تأثر واضح بالمسرح الملحمى عند برتولد بريخت Bertold Brecht(١٨٩٨– ١٩٥٦م) كما فى مسرحيته (الاستثناء والقاعدة)[٦١] التى تتكون من ثمانى لوحات ومقدمة سردية، ومسرحيته (حياة جاليليو)[٦٢] التى تتكون من خمس عشرة لوحة، ومسرحيته (الأم شجاعة)[٦٣] التى تحوى اثنتى عشرة لوحة، وغيرها.

وقد جاءت المشاهد الثمانية فى (سفر السقوط) على النهج الملحمى فى صورة قصة من الماضى تروى أمام الجماهير كما يروى شاهد عيان حادثاً لأُناس لم يروه بأنفسهم؛ لذلك كانت القصص الدينية التاريخية، وتسلسلها، هى المعبر الأول عن تجربة هذا العرض تأثراً بالمسرح الملحمى، فيقول (برتولد بريخت)[٦٤]"كل شئ يتوقف على (الحدوتة) القصة، فهى قلب العرض المسرحى"؛ لذلك اعتمد العرض على السرد القصصى الحركى للأحداث، وقطعه بين الحين والآخر عن طريق الراوى الملحمى.

وقد كانت وظيفة الراوى عند برتولد بريخت تتمثل فى إعطاء المشاهد فكرة مسبقة عن الأحداث والشخوص قبل أن تبدأ المسرحية، ليتهيأ – منذ البداية – إلى التأمل النقدى تجاه مايشاهده، غير أنه يقطع الحدث بين الحين والآخر؛ ليعلق أو ينتقد، ولا مانع من أن تقوم إحدى شخصيات المسرحية الملحمية بدور الراوى، كشخصية المنادى مثلاً فى مسرحية (محاكمة لوكولوس)[٦٥]؛ وهو الأمر نفسه الذى حدث فى (سفر السقوط)؛ حيث قامت الشخصية النسائية الوحيدة بأداء دور الراوى جنباً إلى جنب مع أدوارها الحركية الأخرى، فكانت تعطى نبذة موجزة فى بداية كل مشهد عن فكرته، وشخصياته، وزمانه، ثم تعود لتعلق عليه فى النهاية، وتستأنف تقديم المشهد الذى يليه، وهكذا حتى النهاية.

وعلى خطى المسرح الملحمى يحقق المخرج المؤلف لعرضه الإبعاد الزمانى والمكانى بالرجوع إلى عمق التاريخ الإنسانى، وقصصه الدينى؛ ليستلهم وقائعه وأحداثه فى حقب زمانية مختلفة، وقد دارت أحداث هذه القصص المختارة جميعها فى أقطار مختلفة، وعوالم متباينة؛ فبينما تدور قصة بداية الخلق فى عالم

السماء، تدور القصص الأخرى جميعها على سطح الأرض، وفى بقاع متفرقة؛ حيث إن أحداث هذه القصص التى ذكرها القرآن الكريم، والكتب السماوية الأخرى تقع فى بلاد الشام، والعراق، وشبه الجزيرة العربية؛ ومن ثم فإنه عن طريق الإبعاد الزمانى والمكانى يستطيع المخرج المؤلف أن يحتفظ بالجمهور منفصلاً عن الأحداث منذ البداية، بمايتيح له القيام بعملية نقدية تجاه ما كان يتم فى الماضى سواء أكان الماضى البعيد أم القريب؛ فيستطيع أن يقارن بين الواقع الفنى المطروح، وواقعه المعيش؛ ومن ثم يمكنه أن يتخذ قراراً بشأن أحواله المتردية بهدف التغيير نحو الأفضل.

كذلك لجأ المخرج المؤلف مثل برتولد بريخت إلى التكرار بوصفه حيلة تكنيكية ملحمية تتيح الفرصة لنقد السلوك، كتكرار الأحداث فى مسرحيتى (طبول فى الليل)[٦٦]، أو(الاستثناء والقاعدة) لبرتولد بريخت مثلاً، أو تكرار الشخوص كما فى مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان)[٦٧]، وكان التكرار فى عرض (سفر السقوط) تكراراً فى الشخصية؛ حيث تكرار شخصية آدم، وانقسامها على ذاتها إلى آدم(١)، وآدم(٢) بحيث كان كلاهما تكراراً للآخر، وكان التكرار هنا حيلة ذكية لتجسيد الصراع الداخلى فى نفس الشخصية وبلورته، كما يتبدى تكرار الحدث فى تكرار الثنائية الرئيسة (الخطيئة والعقاب) فى المشاهد كلها.

وإذا كان العرض يتأسس على لغة التعبير الحركى عن طريق الاعتماد على الحركة، والجسد، والتعبير الإيمائى الحركى الصامت، والراقص، فإنه مزج فى طياته بعض جمل الحوار القليلة جداً، والتى تخللت المشاهد الحركية، وجاءت فى صور متنوعة؛ فتارة تأتى فى صورة جمل سردية تقريرية مكثفة تخبر بأحداث كل مشهد، وشخوصه، وزمانه على نحو ما جاء على لسان الراوية، وتارة تأتى فى صورة جمل فردية إخبارية أو تحذيرية يرددها صوت من الخارج يوحى بالإله أو الرب على نحو تحذير الرب لآدم وحواء من الأكل من الشجرة المحرمة، ثم إخباره لهما بطردهما من الجنة وغيره، وتارة يأتى الحوار على لسان الممثلين مُوَجَهاً إلى شخصية غير مرئية على نحو ما طلب الممثلون من سيدنا موسى عليه السلام رؤية الله جهراً، وتارة رابعة يتبادل الممثلون جمل حوارية قليلة ومقتضبة فى سياق لحظة درامية على نحو ماجاء فى مشهد (العصر الحديث) وغيره. ولم يشغل الحوار مساحة تذكر من الأحداث، بل كانت الغلبة للتعبير الحركى باعتباره الوسيلة الرئيسة فى الأداء.

وجدير بالذكر أن العرض اعتمد على إمكانات (الديكور التجريدى)[٦٨] الذى يميل إلى الاختزال الشديد، والتبسيط فى المناظر، ويعتمد على المساحات، وإظهار قيمة المظهر البسيط الذى تبدو عليه الأشياء؛ لذلك قُدم العرض فوق خشبة مسرح عارية تماماً؛ فلا ستائر أمامية، ولا ستائر جانبية، بل مجرد

فضاء متسع خالى من أى ديكور، ومن أى ارتفاعات، أو مستويات، تحدده بانوراما خلفية بيضاء اللون تمتد باستدارة من أقصى يمين المسرح إلى أقصى يساره؛ فتحدد مساحة التمثيل فى تشكيل نصف دائرى فى مواجهة الجمهور، بينما تكمل الجماهير فى الصالة النصف الآخر من الدائرة؛ ليتحول الفضاء المسرحى إلى دائرة تحوى الممثلين والجماهير معاً؛ مما يوحى بشكل الكرة الأرضية التى ينحت الممثلون بداخلها الأحداث الدرامية المختلفة بوساطة تعبيراتهم الحركية المتنوعة؛ ومن ثم يصبح الجمهور على هذه الشاكله شاهداً على الأحداث المطروحة أمامه، ومشاركاً فيها، بل جزأً منها أيضاً.

كما نلاحظ وجود فتحة على البانوراما الخلفية المستديرة فى جهة اليسار تم تشكيلها لتماثل فتحة التناسل عند المرأة؛ حتى يوحى دخول الممثلين وخروجهم بحركة الدخول والخروج من الرحم؛ مما يؤكد على أن كل شئ يتعلق بالإنسان لابد له من رحم يخرج منه، فما يولد من أفكار تدور بعقله، ومعتقدات يؤمن بها، وخطايا وآثام يقترفها، لابد لها من رحم؛ إذ تولد من داخل الإنسان نفسه، وليست مفروضه عليه قسراً، وحتى الإنسان لابد له من رحم يولد منه. غير أن هذه الفتحة تستخدم فى العرض استخدامات عدة: فتارة تمثل باب الدخول والخروج من الجنة، وتارة تمثل باب الكوخ الذى يقطنه آدم وذريته على سطح الأرض، وتارة تستخدم لدخول الملاك الذى يهلك قوم لوط، كما كانت تمثل الملاذ الأخير الذى ضاع من البشر فى معظم القصص المقدمة، وغيرها من الاستخدامات الذكية الأخرى.

ويرى الباحث أن اختيار اللون الأبيض للبانوراما الخلفية المستديرة اختيار ذكى يعطى ثراءً بصرياً للصورة المرئية؛ إذ يتيح هذا اللون مساحة بيضاء تسمح بإبراز الإسقاطات الضوئية الملونة عليها؛ ومن ثم يتغير لون البانوراما الخلفية من لحظة إلى أخرى بما ينعكس عليها من ألوان ضوئية مختلفة ومتنوعة؛ مما يؤثر فى شكل المسرح، والصورة البصرية المتولدة فى الفضاء المسرحى، ويسهم فى تهيئة الأجواء المناسبة التى تلائم مسارات الأحداث فى المشاهد المختلفة. ولايمكن أن نغفل الشرائح المعتمة التى تسقط على البانوراما الخلفية فى مشاهد بعينها، فتحولها إلى شاشة عرض تعكس صوراً ثابتة محددة كصورة غراب، وصورة بقرة، ورقم (٢٠١٥)؛ مما ساعد على إكمال المعنى الحركى الجسدى، وتعميقه.

وعلى الرغم من بساطة هذا الديكور التجريدى المختزل على هذا النحو، فإنه يُعد واحداً من العناصر المهمة فى تكوين ملامح الفضاء المسرحى للعرض، وربطه بالجمهور فى وحدة فنية دالة، ومعبرة، فضلاً عن دوره الرئيس فى تحديد مساحة التمثيل والحركة، والمشاركة فى صنع الكثير من الصور البصرية الدالة التى تسهم فى صنع الصورة الكلية للعرض، وما تنطوى عليه من معان، ودلالات.

وهكذا فإن المناخ التشكيلى التجريدى للعرض بطابعه الإيحائى الرمزى يثرى الفضاء المسرحى؛ ذلك الفضاء الذى تتبدل دلالاته وإيحاءاته بما يدخل عليه من ألوان، وتكوينات حركية، وتشكيلات جسدية، وأزياء، وإكسسورات وغيره، فيشير(صبرى عبد العزيز)[٦٩] إلى ثراء الديكور التجريدى بصفة عامة، موضحا أنه يجعل الرؤية تشكيلية الطابع بالإسلوب الاصطلاحى الذى يتعامل مع الفضاء المسرحى على أن خشبة المسرح ليست سوى خشبة مسرح، وكل ما عليها ليس سوى تمثيل، كما يخلق مناخا تشكيليا يعتمد على القيم اللونية، والقيم الخطية للجسد، وإعطاء الفضاء قيمته المجردة، واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية؛ تلك الصياغة التى تنشط خيال الجمهور، وتسهم فى تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية، وبنائها.

يدور "المشهد الافتتاحى" فى جنبات الجنة، ويصور بداية خلق قطبى الحياة: (الرجل) بمايحمله من نوازع متناقضة تسبب صراعه الداخلى بوصفه بشراً، ويمثله (آدم)، و(المرأة) بماتتملكها من مشاعر جامحة تجاه الرجل، كالحب، والعشق، والود، والحنو، والعطف، وغيرها من المشاعر الإنسانية، بوصفها أنثى، ثم زوجة، ثم أماً، وتمثلها (حواء). ويجسد هذا المشهد – عبر متتاليات حركية متنوعة – هذه المشاعر، والنوازع المتناقضة التى تحملها نفوس بنى البشر؛ إذ تعد السبب الرئيس الذى يدفعهم إلى الوقوع فى الخطايا.

وبسبب أن الرجل قد خُلق قبل المرأة وفقاً للمصادر الدينية التى تأسس عليها العرض، فيُفتتح القسم الأول من هذا المشهد على شخصية (آدم) بوصفه بداية الخليقة، ونلاحظ منذ البداية تفتيت شخصيته، وتشظيها إلى شخصيتين يدور بينهما صراع قبل أن توجد حواء؛ مما يشى بأن الإنسان خُلق مجبولاً على الصراع، فآدم الذى يصارع نفسه فى هذا المشهد الأول ليس سوى دلالة على الصراع الداخلى لدى الإنسان؛ ذلك الصراع الذى يبدو وكأنه سر بقائه، وتطوره من العصر الحجرى إلى عصر التقدم التكنولوجى الهائل الذى يعيشه الآن.

يبدأ المشهد والشخصيتان على طرفى خط مائل من أعلى يسار المنصة إلى أسفل اليمين؛ إذ نرى آدم(١) فى أعلى اليسار، وآدم(٢) فى أسفل اليمين؛ كلاهما عارى الجسد كالطفل فى هيئته الأولى، يلتقطه تركيز ضوئى مسلطاً عليه وهو ملقى على الأرض، ممدداً على بطنه ورأسه فى مواجهة رأس الآخر، وأحد خديه ملاصق لأرضية المنصة، ويداه ملتصقتان فى أجنابه باستقامه الجسد، ثم يحاول كلاهما أن يحرك يده اليمنى من وضع السكون إلى أعلى ببطء شديد لتمتد إلى الأمام، وفى أثناء ذلك يكور أصابعه ثم يرتكز بأطراف

الأصابع على أرضية المنصة، وبعد فترة وجيزة يحرك يده اليسرى بالطريقة نفسها ليرتكز على أطراف أصابعها هى الأخرى، حينئذ يرفع رأسه قليلاً عن الأرض مصوباً إياها نحو زميله، ويستنشق أنفاساً سريعة متلاحقة توحى بأنه مشحون من الداخل، أو كأن الغضب يشتعل فى نفسه، ويحاول كل منهما أن يستعدل وضعه فيرتكز على ركبته اليمنى لينهض فى وضع القرفصاء، ثم يثبت على هذا الوضع وركبتاه منفرجتان ومن بينهما تنسدل يداه ليرتكز بأطراف أصابعهما على أرضية المنصة، ناظراً إلى زميله فى شذر، مستفيداً من العين بوصفها أحد عناصر التعبير بالوجه المهمة؛ ليبلور مشاعر الاحتقان الدفينة، ثم يضرب كلاهما إحدى يديه فى بطن الأخرى أكثر من مرة وبعنف تعبيراً عن التحفز، ويتحرك كلاهما تجاه الآخر فى وضع القرفصاء فى خطوات واسعة لكنها بطيئة، وفى أثناء التحرك يستقيم الجسد على مراحل، فتحيلنا هذه المتتالية الحركية إلى صورة الإنسان البدائى الأول فى العصر الحجرى المتأثر – فى حركاته وخطواته – بالطيور الجارحة، وبعض الحيوانات كالقرود.

ومن الملاحظ هنا أن حركة الأيادى والأصابع لعبت دوراً جوهريا فى استدعاء هذه الصور والمعانى إلى ذهن الجمهور؛ الأمر الذى يكشف عن مدى أهمية هذا الجزأ من الجسد فى عروض التعبير الحركى؛ إذ "تأتى الأصابع فى المقام الثانى بعد الوجه بوصفها أبلغ أدوات التعبير لدى الممثل؛ فالأيدى تستخدم فى تحقيق عدد كبير من الأفعال التى تلعب دوراً مهماً فى الأحداث المسرحية ...، وإلى جانب ذلك تتدخل الأيدى بشكل مباشر فى الإفصاح عن مكنون النفس، أو دلالة الموقف".[٧٠]

وبمجرد أن تقترب الشخصيتان من بعضهما بعضاً فى المنتصف تختفى التركيزات الضوئية، وتتحول إلى بقعة ضوء مشعة محددة الحواف ترتسم على منتصف أرضية المنصة؛ لتحتضن لحظات الصراع الذى يدور بين الاثنين داخل حدودها، فتشى بالانفعالات المتصارعة داخل النفوس؛ إذ بعد مرور لحظة مواجهة وتحدى سريعة يستدير آدم(١) فى مواجهة الجمهور، ويقف فى استقامة تامة مشدود الجسد، وقدماه منغلقتان، وساقاه ملتصقتان ببعضهما بعضاً، ويمد يديه ببطء يميناً ويساراً حتى يصل بهما إلى وضع الاستقامة مع الكتفين، وفى الوقت ذاته يقف خلفه آدم(٢) وقدماه منفرجتان، وذراعاه تمتدان يميناً ويساراً بميل قليل تجاه الأرض، ثم يدفع بيديه ذراعى آدم(١) مرات عدة لأعلى ولأسفل وكأنه يعنفه، وبعدها يسيران معاً خطوتان متماثلتان إلى الأمام فى بطء وهما خلف بعضهما بعضاً؛ وذلك للتعبير عن توحد الشخصيتين فى شخص واحد، فما هما سوى شخصية واحدة، وما كان يحدث بينهما من صراع ليس سوى صراع داخل نفس شخصية آدم يدور بين نوازعه المتناقضة، ولكن قد تم تجسيده أمام أعين الجمهور فى صورة صراع خارجى يتم بين اثنين لبلورة ثيمة الصراع الإنسانى منذ البداية.

بعد ذلك يمسك آدم(٢) كفى زميله وهو لايزال خلفه، ويضعهما على وجه آدم(١) وكأنهما يستكشفا ملامح الوجهه، وفجأة يدفع باليد اليمنى على صدر آدم(١) بقوة، فينتفض من قوة الحركة وكأنه يفيق، بينما يتمدد الآخر ملتصقاً بظهره على الأرض فى أقصى يسار المنتصف، حينئذ تختفى البقعة الضوئية المشعة، وتغرق المنصة فى ضوء أخضر خفيف؛ للإيحاء بالخضرة، والطبيعة، وبداية الحياة؛ إذ "إن هذا اللون مرتبط بالنماء، ويرمز دائماً إلى الحياة، فالحقول الخضراء لنبت الأرض، وإرهاصة بغذاء وفير، وخير يعم الزرع"[٧١]؛ ومن ثم يصبح الضوء الأخضر بمثابة مثير لاستجابات الشخوص؛ إذ ينظر آدم(١) حوله بدهشة، متأملاً الطبيعة والكون الفسيح من حوله، ثم يتأمل جسده، وكف يده الذى صدم صدره بقوة، ويحاول النطق للمرة الأولى بصعوبة وهو يسير فى عراء الطبيعة نحو زميله الممدد على الأرض، فيرتطم به، حينئذ تتحول الإضاءة إلى الضوء الأزرق الخفيف للتعبير عن لون الماء الرائق الصافى المنساب فى عذوبة؛ حيث يجعل آدم(٢) الممدد على الأرض نصفه العلوى العارى المحصور بين جذعه وعنقه يتموج مرات عدة متصلة؛ ليوحى بنهر من الماء العذب، بينما يركع آدم(١) بجواره ويرتشف منه بإحدى يديه ليروى عطشه.

وحين يقفان فى المنتصف يختفى الضوء الأزرق لتحل محله البقعة المشعة المحددة الحواف لتركز على تصرفاتهما؛ إذ ينظر كلاهما إلى أعلى؛ليتأمل السماء، ويشب بقدميه رافعاً إحدى يديه إلى أعلى محاولاً أن يتحسس الأشجار المتخيلة، فيصدر تحذير إلهى من صوت خارجى ينبههما إلى عدم الأكل من الشجرة المحرمة؛ وذلك على انتشارات من الضوء الأصفر توحى بأن النفس البشرية أمارة بالسوء، لاسيما وأنه من الصفات السلبية للون الأصفر أن "يوحى فى بعض الحالات بالجبن، والانحلال، والخديعة ...، وهو لون الغيرة، والحقد، والحسد، والخيانة، والوشاية"[٧٢]؛ لذلك تتصارع اليدان المرفوعتان على قطف بعض الثمار، لكن لا يستطيع أى منهما أن يحكم توازنه بسبب ارتفاع الاشجار، فيندفعان فى جانبى المنصة بعيداً عن بعضهما بعضاً فى مواجهة الجمهور، بحيث يستقر أدم(١) فى أسفل اليمين وآدم(٢) فى أعلى اليسار.

وعلى جدلية من الظل والضوء الخافت توحى بالدهشة والتوتر يحاول كلاهما أن يستكشف مدى قدرة كف اليد على الإمساك بالأشياء، وفى أثناء ذلك يخرج آدم(٢)، ويظل آدم(١) يواصل استكشاف قدرات اليد، وما يصدر عنها من صوت نتاج طرق أحد الكفين بالكف الأخرى، ويطرق الأرض بقدميه فتصدر صوتاً أيضاً؛ الأمر الذى يزيد من دهشته، وذهوله مما اكتشفه، وسمعه من أصوات، لكنه يدرك طريقة استصدار الأصوات عن طريق ارتطام الأشياء ببعضها بعضاً؛ فيمعن فى إصدار هذه الأصوات بإيقاعات متنوعة عن طريق تكرار طرق الأرض بقدميه بشكل متتابع، وفى الوقت ذاته يطرق أجزاء متفرقة من جسده العارى

كالصدر والساقين بكفى يديه مرات عدة، وبشكل سريع، ومتلاحق؛ حتى يقع بشكل فجائى على أرضية المنصة منهاراً، ومرتمياً فى أسفل اليمين على ظهره من شدة الذهول، وقدماه منفرجتان نحو عمق المنصة، بينما تنفرج ذراعاه تجاه رأسه المائل نحو الجمهور، وهو فى حالة جمود حركى تام؛ حيث تجمدت حركته من الأقدام إلى الرقبه.

وقد تنوعت الموسيقى التى صاحبت التعبير الحركى هنا مابين جمل موسيقية صاخبة هادرة قوية تحتضن لحظات الصراع فى البداية وتبلوره، وجمل أخرى توحى بالترقب والتأمل فى اللحظات التى يرقب آدم فيها الكون ويتأمل عناصر الطبيعة ويستكشفها، وجمل يختتم بها هذا القسم أشبه بالفحيح؛ وذلك فى اللحظات التى يستصدر فيها الأصوات عن طريق الأيدى والأقدام؛ مما يدعم حالة الإثارة والدهشة التى تنتاب آدم.

ويبدأ القسم الثانى من المشهد بلحظة ظهور حواء إلى الوجود فى زى يناسب خصوصية هذا العرض، وطبيعته الحركية المركبة؛ إذ يجب فى هذه النوعية من العروض أن يسمح الزى وطرز تفصيله "بنوع من الحركة المطلوبة فى سهولة ويسر، ويجب أن يكون القماش ناعم الملمس، ثقيلاً أو شفافاً حسبما هو مطلوب، مرناً بما يكفى؛ ليتموج بصورة جذابة مع حركات الجسد"[٧٣]، وقد انطبق ذلك على أزياء شخصية حواء؛ إذ تظهر مرتدية "استرتش" أبيض اللون يتوارى تحت "فستان" أبيض بلا أكمام مفتوح من أحد الأجناب، ومصنوع من أقمشة مرنة ورخوة تبرز جماليات الجسد، ونتوءاته؛ مما يسمح بحرية الحركة والرقص بسهولة، ومن دون معوقات، ويظل هو الزى الرئيس لها طوال أحداث العرض، باستثناء بعض المشاهد التى تغير فيها من هيئتها بإضافة بعض القطع القليلة فوق هذا الزى.

وتحت إضاءة من الأحمر الخفيف الذى يغرق المنصة، ويشى منذ البداية بخطورة دور المرأة فى حياة الرجل عبر مراحل حياته بوصفها السبب الرئيس فى سقوطه، نرى حواء ملقاة على الأرض متكورة فى وضع الجنين فى أعلى اليساربينما نرى آدم الملقى على ظهره فى أسفل اليمين يتنفس بصعوبة أنفاساً عميقة متتابعة ينتفض معها جسده العارى بقوة، لاسيما الجزء المحصور بين جذعه وعنقه، وكأن حواء تتخلق من بين ضلوعه، وينفث الإله روحها من روحه، وفى أثناء ذلك تنهض حواء فى حركة إيقاعية بطيئة حتى يستقيم جسدها فى عدم اتزان، فيهب آدم واقفاً فى مواجهة الجمهور للدلالة على الانتهاء من مهمة خلق حواء، حينئذ تترنح فى خطوات متقطعة وهى فى طريقها إليه فى أسفل اليمين، فكانت على هذه الشاكلة أشبه بالمولود الجديد حين يدلف إلى الوجود.

وفى أجواء من الأزرق الخفيف الذى يوحى بجو رومانسى حالم، ويتخلله شعاع من الضوء الأحمر الذى يعبر عن اشتعال الرغبة فى النفوس، تقترب حواء من آدم، وتلمس بيدها اليمنى الممتدة إلى أعلى قليلاً يده اليسرى الممتدة إلى أعلى هى الأخرى، وهما فى وضع "البروفيل" يتأمل كلاهما الآخر فى شغف؛ ومن ثم يبدأ الالتقاء بين آدم وحواء بحركة الأيدى والأصابع؛ تلك التى تكثف الإحساس بمدى المشاعر الرومانسية، وتسهم فى تجسيد مواقف التلاقى الجسدى؛ الأمر الذى يكشف عن مدى أهمية هذه الأجزاء من الجسد بالنسبة للممثل؛ إذ "تمثل الأيادى والأصابع أول نقاط التماس بين جسدين مختلفين؛ وعلى هذا تصبح أول علامات الثقة والتقارب".(٧٤)

وهذا ما يتضح داخل المشهد؛ إذ سرعان ما تدب الحيوية فى أوصال حواء بمجرد أن لمست يد آدم، فينطلقان عبر الفضاء المسرحى الفسيح ليمارسا الحب بحرية تامة، أو لنقل ليعبرا عن الميل الغريزى الفطرى بين الرجل والمرأة والذى فطر عليه الإنسان؛ إذ يبدآن فى الرقص مستخدمين أجسادهما؛ للتعبير عما يجول فى دواخلهما من مشاعر متأججة، وذلك عبر متتالية حركية راقصة تصور كلاهما يعبر عن ميله إلى الآخر فى لهفة، وانتشاء؛ فنرى الأجساد تقترب، وتتلامس، وتذوب فى بعضها بعضاً رغبة، وعشقاً، حينئذ تشتد الرغبة بينهما وتصل إلى قوتها فيسود الضوء الأحمر الخفيف الذى يتخلله شعاع من الضوء الأبيض؛ ليشى بما يجيش فى الصدور والنفوس من نشوة؛ إذ يقتربان من بعضهما فى نعومة، ثم يفترقان بانسيابية؛ ليعاودا الاقتراب بشكل أقوى، فتارة تتعلق حواء فى عنق آدم وساقاها تحتضن جذعه، بينما هو يلف ذراعيه حولها بقوة، ويدور بها حول مركزه دورات عدة سريعة ومتتابعة. وتارة تتعلق بإحدى يديها فى عنقه تاركة الأخرى حرة بحيث ينفرج جسدها فى مواجهة الجمهور، وإحدى قدميها مشدودة فى استقامة لاسيما الملامسة لجسد آدم، أما الأخرى فتتعامد عليها بينما هو يحملها كراقص الباليه من وسطها ومنتصف قدمها المشدود ويدور بها حول مركزه دورات عدة. وتارة يقف خلفها ويحتضنها بحنو، وغيرها من التعبيرات الحركية الجسدية التى تُبرز حواء من خلالها مفاتنها، ودلالها الأنثوى.

فضلاً عن الحركات الهوائية التى يؤديها آدم تعبيراً عن شوقه إليها، ولهفته عليها، وتنتهى هذه المتتالية الحركية بتكوين بصرى يشكلاه عبر جسديهما وأياديهما فى صورة قلب دلالة على الحب، والعشق، هذا التكوين تحتضنه بقعة ضوئية مشعة محددة الحواف مع إظلام تام لما عداها؛ مما يخلق صورة أقرب إلى اللقطة السينمائية القريبة التى تشف مابداخلهما من مشاعر، وتعبر عن أن قلب كل منهما ينبض تجاه الآخر، بل تعبر عن أن القلوب توحدت وأصبحت قلباً واحداً، وهى دلالة بلاغية معبرة عن الرباط المقدس الذى

شرعه الله ليربط بين الرجل والمرأة، الذكر والأنثى، على مدار الحياة الإنسانية، وفى داخل حدود البقعة الضوئية ينتهى المشهد وكلاهما يرتمى بشكل فجائى على أرضية المنصة بلا حراك، وفى استرخاء تام وقد تجمدت حركته؛ للتعبير عن أنهما أشعبا رغبتيهما فى الحب.

وهكذا اتسم النسق الحركى بين آدم وحواء فى بدايتة بالحركة الإيقاعية البطيئة التى تناسب لحظة اللقاء الأول، وتوحى بالرومانسية والحلم، ثم يزداد إيقاعها، وتزداد حدتها؛ لتشى بقوة الرغبة، وعنف المشاعر بينهما؛ مما ولَد جمل حركية متباينة، ومتنوعة، تعبر عن الأحاسيس، والعواطف المختلفة التى يحتويها المشهد من رومانسية، وجاذبية، ولهفة، وشوق، ورغبة، ونشوة، وغيرها، وكذلك مزج النسق الحركى بين الرقص المسرحى الحديث، والرقص الكلاسيكى (الباليه).

أما عن الموسيقى فى هذا القسم فقد اتسمت فى لحظة ظهور حواء بإيقاعها السريع الذى يوحى بالترقب تمهيداً لظهور المرأة فى حياة الرجل. وفى لقاء آدم بحواء يبث كلاهما الآخر مشاعره تتحول النغمات السريعة إلى موسيقى هادئة ناعمة حالمة توحى بجو رومانسى مناسب؛ مما يكشف عن أهمية الموسيقى فى عروض التعبير الحركى، وقدرتها على بلورة الأحاسيس الشعورية المختلفة؛ إذ إن "أبلغ مايكون تأثير الموسيقى هو تأثيرها على المجال العاطفى؛ حيث تخلق مزاجاً نفسياً بعينه إما مزاجاً حزيناً يبعث على الرثاء، أو مزاجاً مبتهجاً، أو مرحاً، أو كئيباً، أو ودوداً، وغيره".[٧٥]

ويسجل الباحث أن العرض يستفيد من جدلية السكون والحركة فى نسج بنية كل قسم من قسمى هذا المشهد الافتتاحى؛ إذ نلاحظ تجميد حركة الممثلين فى ختام كل قسم بعد سلسلة من الحركات الجسدية التعبيرية المتنوعة، وهذا ما يسميه (جوليان هلتون)[٧٦] بالسكون الحركى؛ حيث تكف أجزاء جسد الممثل عن الحركة تماماً من الأقدام إلى الرقبة، وتغيب الحركة الانتقالية فى المكان، وذلك بعد أن يسقط الممثلون على الأرض بشكل فجائى أكثر من مرة بعد حركات متواصلة، أو يفترشون الأرض رقاداً فى أشد اللحظات توتراً، وأعمقها ألماً؛ ومن ثم يغدو السكون والعزوف عن الحركة أبلغ تعبير عن السقوط.

وهذا ما يعمد إليه المخرج طوال أحداث العرض بين الحين والآخر؛ إذ يواصل توظيف جدلية السكون والحركة على هذا النحو حتى نهاية الأحداث؛ ليعبر بوساطتها عن ثيمة السقوط فى كل عصر، والتى يتمحور حولها العرض، وسيصبح السكون الحركى ملمحاً متكرراً فى ختام مشاهد العرض كلها؛ مما يترك أثراً واضحاً، فإنه "فى بعض الظروف يكون الغياب التام للكلام والحركة له تأثيره الكبير فى الجمهور، فلا ينبغى

لأى مـؤد أو مخـرج أن يقلـل مـن شـأن القيمـة الدراميـة لحـالات الصـمت، والتوقـف المؤقـت، وسـكون الحركة".[٧٧]

وفى مشهد "الخطيئة الأولى" الذى يصور عصيان الرب، وأكل آدم وحواء من الشجرة المحرمة، يبدأ القسم الأول منه على أضواء زرقاء توحى بالبرودة وخشونة اللحظة التى تلائم فعل العصيان، تتخللها أشعة من الضوء الأبيض تشى بالرغبة التى تنمو بداخلهما، وتحركهما لاقتطاف الثمرة المحرمة، فنرى آدم وقد ارتمى تحت قدمى حواء التى تقف فى مواجهة الجمهور فى أعلى المنتصف، ويتلوى بجسده، ويحوم حول قدميها، وكأنه تحول إلى حية تبث سمومها، وتحرض حواء على العصيان، وحين تلتمع الفكرة فى ذهنها يجعل آدم لها من ركبته اليمنى درجة سُلمية تقف عليها بإحدى قدميها، ومن كتفه الأيسر درجة أعلى لتصعد عليها بالقدم الأخرى، حينئذ يحتضن نصفها السفلى بقوة، ويقف بها؛ كى تطول الشجرة المحرمة، وتقطف من ثمارها، وبعد أن يتم له ماشاء يعاونها على النزول.

حينئذ تبرق بقعة ضوئية من الأحمر القانى على البانوراما الخلفية وكأنها تنبيه أو إنذار؛ فنوحى بغضب الرب، وخطورة جرم العصيان، وتَثْبت هذه البقعة للحظات، وفى أثناء ثبوتها يمسكان سوياً بالتفاحة، ويشتركان فى التهامها، ثم تختفى البقعة الحمراء الخلفية تعبيراً عن أن الله أقر لعنته على العاصيين، فيحل محلها انتشارات من الأحمر الخفيف تسقط على الجانب الأيمن من المنصة وتتخلل الضوء الأزرق المنتشر؛ مما يوحى بشدة العقاب الذى سيلحق بهما، ثم ترتسم على وجهيهما علامات الخزى، والعار، ويهرولان نحو فتحة "الدخول والخروج" باعتبارها باب الجنة، لكن أجسادهما تصطدم هناك بباب وهمى يمنع دخولهما؛ وكأن باب الجنة أغلق فى وجهيهما، ويعاودان الذهاب إلى باب الجنة الوهمى مرة أخرى، ويتسابقان فى الطرق عليه بقوة، وعنف، مرات عدة متسارعة لكن من دون جدوى؛ لذلك يديران ظهريهما إلى باب الجنة فى يأس، وإحباط، ويسيران إلى حال سبيليهما فى انكسار جسدى يوحى بالحزن الشديد، والندم العميق، حينئذ تظلم المنصة باستثناء أحزمة من الضوء الأبيض تسقط على الشخوص من الجانب الأيسر للمنصة فى شكل مثلثى حين يخبرهما الرب بطردهما من الجنة؛ وكأن الأحزمة الضوئية البيضاء كناية عن الرب الذى يخاطبهما.

وبالنسبة إلى موسيقى هذا القسم فقد اتسمت بالصخب والقوة فى لحظة اقتطاف الثمرة المحرمة؛ لتوحى بعظمة جرم العصيان، ومدى خطورته، أما فى لحظة إغلاق باب الجنة فى وجه آدم وحواء تحولت إلى موسيقى توحى بالترقب والإثارة إزاء ماحدث لهما.

أما القسم الثانى من المشهد فتصاحبه موسيقى حزينة تحتضن مشاعر الحزن والشجن، وتبلور إحساس الخزى والندم الذى يسيطر عليهما؛ إذ يستعرض التعبير الحركى حالة هبوطهما إلى الأرض عبر متتالية حركية تصور كليهما وهو يتحسس أرضية منصة التمثيل بقدميه كأنه يتحسس عراء الأرض التى هبط إليها، ثم يستند كلاهما إلى الآخر، ويجولا ببصريهما فى أنحاء المكان؛ ليتأملا فى توجس المصير المجهول الذى ينتظرهما، بعدها يواصلان السير فى حركة مضطربة، وخطوط متعرجة منحنية، وخُطى متقطعة غير متزنة؛ مما يوحى بمدى الارتباك، وعدم الاتزان النفسى الذى يتملكهما. وينتهى هذا المشهد بمحاولة كل منهما أن يسد أذنيه بكفيه دلالة على شدة انزعاجيهما مما حدث لهما، ثم تسقط أجسادهما على المنصة فى سكون تام؛ وبذلك يُترجم السقوط الأول حركياً، وهو (سقوط الجسد) الذى جاء مقروناً بطردهما من نعيم الجنة إلى جحيم الأرض.

وهكذا تنوع النسق الحركى ما بين بداية المشهد ونهايته؛ ففى البداية جاء التعبير الحركى يجسد معنى الصعود، ويبلور مدى الإفراط الزائد فى الثقة بالنفس، والمغالاة فى الاعتزاز بالذات. وفى النهاية جاء التعبير الحركى يجسد معنى السقوط، والانهيار. وما بين البداية والنهاية جسدت الحركة، والتكوينات الحركية الثنائية بين آدم وحواء معنى الاضطراب، ومدى الهذيان المسيطر عليهما وهما يواجهان مصيرهما المجهول.

أما مشهد "الجريمة البشرية الأولى"فيدور على سطح الأرض، ويبدأ القسم الأول منه قبيل مولد قابيل وهابيل على إضاءة من الأحمر الخفيف تغرق المنصة ويتخللها شعاع من الضوء الأبيض؛ للتعبير عن الرغبة المتأججة التى تشتعل فى نفس كل من آدم وحواء اشتهاءً إلى الآخر؛ حيث يمارس آدم رغبته الزوجية مع حواء عبر جمل حركية غير مبتذلة، تتسم بأنها سريعة، ومكثفة، ومختزلة، لكنها دالة؛ إذ توحى بالتقبيل، والاندماج الجسدى، وسخونة المشاعر، وتنتهى وآدم قد ارتمى على الأرض فى سكون تام بعد أن أتم فعله، بينما تقف حواء فى مواجهة الجمهور وقد امتلئت بطنها بالجنين؛ لذلك تضع يدها اليمنى خلف ظهرها، واليسرى على مقدمة بطنها، وتحاول أن تخطو بصعوبة، وتتبدى على وجهها علامات الألم، والمعاناة، وبعد برهة يتلوى جسدها وكأنها على وشك الوضع.

ثم تأتى لحظة مولد قابيل وهابيل داخل بؤرة حمراء تتسيد منتصف أرضية المنصة، فتصبح أشبه باللقطة القريبة التى تكشف عن ألم معاناة الوضع، وتركز انتباه الجمهور على حدث الميلاد الأول على سطح الأرض؛ حيث تقف حواء داخل حدودها وساقاها فى وضع انفراج؛ ليخرج من بينهما طفلاها الواحد تلو

الآخر يحبو على بطنه، بينما تعلو وجهها علامات الفرح وهى تبحلق فى طفليها مبتسمة، أما الطفلان فيستقر أحدهما على يمين حواء بينما يستقر الآخر على يسارها بحيث يتكور كلاهما فى وضع الجنين، ثم تخرج الأم. ومن الملاحظ هنا أنه تبلور بوضوح توظيف تعبيرات الوجه؛ إذ إن "أهم إشارات الوجه هى الابتسامات والضحكات التى تعبر عن الاهتمام والترحيب، أو البهجة واللذة والمتعة، وتوازيها فى الأهمية الدموع وعلامات العبوس التى قد تعبر عن الحزن والغضب، أو عدم الرضى والقلق"[٧٨]، والكثير من هذه التعبيرات قد برزت على وجوه الممثلين فى أثناء اللحظات المختلفة.

يصاحب هذا القسم مزيج من الموسيقى الوترية والنحاسية على دقات الطبول، تتخللها أصوات "آهات" سوبرانوا كورالية نسائية توحى بالنشوة ودفء المشاعر بين آدم وحواء، وتهيئ الجو العام للإعلان عن أول ميلاد فى البشرية.

وعلى جدلية من النور والظل توحى بحالة من القلق والاضطراب تنبع أساساً من التيقن بأن الإنسان محاط بعوالم من الألغاز والأسرار، يبدأ القسم الثانى من المشهد؛ إذ يجسد الطفلان مرور الزمن، واختزاله، بوساطة حركات تعبيرية شديدة التكثيف؛ إذ يحبو كلاهما نحو منتصف المنصة، ثم يسير على أربع، ثم يجلس ليرتدى بنفسه سترة من الخيش تغطى نصفه العلوى، ثم يشب فيقف وقد أصبح الطفلان صبيين، حينئذ نعلم من جمل الحوار القليلة أن قابيل يحمل فى صدره ضغينه تجاه أخيه، ويحقد عليه؛ لذلك يسود المنصة ضوء أزرق يعبر عن جفاء المشاعر التى يبثها قابيل إلى أخيه، وجمودها؛ إذ كلما اقترب منه هابيل يدفعه قابيل بعنف، وقوة، ويبتعد عنه، ثم يشرع فى تدبير مكيدته ضد أخيه؛ إذ يمد إليه إحدى يديه بطعام، وعندما يتناول هابيل الطعام من أخيه تتغير الإضاءة إلى الأحمر؛ لتشى بدموية اللحظة وشرورها؛ حيث يناوله قابيل بحجر كانت تخفيه يده الآخرى، ويقذف به رأسه بقوة حتى يسقط هابيل صريعاً على الأرض، فيقترب منه قابيل ويهز جسده ليتأكد من أنه فارق الحياة، ثم تتحول الإضاءة إلى اللون الأصفر؛ لتعبر عن حيرة قابيل؛ حيث يهرول تجاه فتحة الدخول فى حيرة شديدة؛ ليتدبر ماذا يفعل بجثة أخيه، حينئذ تختفى الإضاءة الصفراء، وتظهر على البانوراما الخلفية صورة غراب ينبش الأرض ويهيل الثرى على غراب آخر ميت، فيتأمله قابيل ثم يعود مسرعاً نحو أخيه القتيل على جدلية من النور والظل توحى بالندم والحسرة، وقد تعلم من الغراب أن ينبش الأرض؛ ليحفر مدفناً لأخيه ويدفع به إليه، ثم يفر خارجاً.

وقد صاحب هذا القسم من المشهد نغمات صاخبة تتخللها مردات من الموسيقى النحاسية؛ مما يبعث على الإحساس بالغموض والتوتر الذى يسيطر على المشهد، ويبث شعوراً بالإثارة يناسب جو المكيدة، وفداحة الجريمة الدموية.

ويرى الباحث أن ظهور صورة الغراب فى الخلفية بمصاحبة الموسيقى المثيرة، والتعبيرات الحركية البلاغية لقابيل، لخصت بوعى وتكثيف الكثير من التفاصيل التى تضمنتها (قصة غراب قابيل)[٧٩] الشهيرة كما وردت بالقرآن الكريم.

ومن الملاحظ أن الأزياء فى هذا المشهد كانت من الخيش وهو من الخامات الخشنة التى تنتمى إلى مجموعة الألوان الرملية؛ ومن ثم فقد كان يناسب حال الإنسان الأول، وحياته البدائية الفقيرة الخشنة التى يعيشها فى عراء الطبيعة، كما أن ملمسه الخشن يلائم ما يعكسه المشهد من أحاسيس الكره، والحقد، والضغينة، والمؤامرة، ويبعث تحت تأثيرات الإضاءة الملونة مشاعر متباينة تدعم المعانى التى تنطوى عليها الأحداث.

ومن الملاحظ أيضاً على هذا المشهد أن تعبيره الحركى الجسدى اتسم فى البداية بالجمل الحركية السريعة، والقصيرة التى تلخص عمق العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، ثم أخذت هذه الجمل تتباطئ شيئاً فشيئاً بحيث تلائم لحظات الألم، والميلاد، والنضوج، وتدبير المكائد وغيرها. ومع نهايات المشهد غلب على التعبير الحركى طابع القوة، والعنفوان المصحوب بخطوط مستقيمة حادة تناسب جرم القتل المفاجئ غدراً، والذى يسجل أول جريمة فى تاريخ البشرية يتحقق إثرها السقوط الثانى للإنسان، وهو (سقوط اليد).

وفى مشهد "قوم لوط" يحتفظ الممثلان بنصفهما العلوى عارياً بما يتناسب وطبيعة المشهد، ويبدأ القسم الأول منه والممثلان ممددان بظهريهما فى منتصف المنصة، وكلاهما فى عكس اتجاه الآخر، وفى البداية تعلن الراوية قبل خروجها عن فكرة المشهد، وشخوصه، ومكانه، فتقول "سقوط الفرج بين الفطرة والابتداع، عن خطيئة الفرج أتحدث، عن القرية المفقودة، عن سدوم وعمورة، عن قوم لوط".[٨٠]

وعلى أضواء حمراء تُغرق المنصة يعتدل الممثلان جالسين فى مواجهة بعضهما بعضاً، ويمد كل منهما يده فى حماس ليعانق يد الآخر، ثم يقفان فى حركة انسيابية وهما متعانقى الأيدى؛ لتبدأ متتالية حركية تصور العلاقة الحميمة المحرمة بين الذكور، والتى كانت سبباً فى هلاك قوم لوط؛ وداخل بقعة ضوئية مشعة ومحددة الحواف تفترش منتصف المنصة، وتخترق الأضواء الحمراء؛ لتخلق صورة أقرب إلى اللقطة القريبة

التى تشف مشاعر الرغبة والنشوة، تتراسل جمل حركية قصيرة ولاهثة تعبر بشكل إيحائى رمزى عن الرغبة المتأججة بداخلهما، فتارة يقف كلاهما خلف الآخر عبر أداء حركى راقص يوحى بأنهما يذوبان فى بعضهما بعضاً وكأنهما تحولا إلى جسد واحد، وتارة يرفع أحدهما الآخر من وسطه ويديره فى حركة هوائية مروحية مواجهة للجمهور توحى بشدة الاشتياق، وتارة تقترب الأجساد من بعضها بعضاً ويؤديان حركات إيمائية توحى بالتقبيل الحميم، وهنا يبلور المخرج أهمية الفم بوصفه أداة من أدوات التعبير بالوجه، مؤكداً على أن "طاقته التعبيرية تتجاوز وظيفته الرئيسة وهى إصدار الكلمات والأصوات، وأن أجزاء الفم المختلفة مثل الشفاة والأسنان واللسان تمثل منبعاً ثرياً من منابع التعبير الذى قد يتنوع مابين العض، والبصق، والتقبيل، وغيره".[٨١]

ولم يكتف الاثنان بهذه التعبيرات الحركية المكثفة فحسب، بل ينطلق كلاهما فى اتجاه مخالف للآخر عبر حركات بهلوانية أكروباتية "شقلباظات" توحى باشتعال الرغبة بداخلهما، ثم يهرولان نحو بعضهما فى شوق جامح – وقد اختفت الإضاءة الحمراء والتقطهما أحزمة مثلثية بيضاء اللون تسقط من الجانب الأيسر من المنصة كناية عن أن الله تعالى يرى مايفعله قوم لوط من كثرة الفواحش – حيث يتعلق أحدهما فى عنق الآخر بيديه بينما تلتف ساقيه بإحكام حول جذع زميله الذى يدور به دورات سريعة متصلة حول مركزه، مثلما فعل أدم وحواء فى لقائهما الحميم، وينتهى المشهد وكلاهما مرتمياً فى أحد أجناب المنصة فى سكون حركى تام دلالة على سقوط الفرج.

يصاحب هذا القسم موسيقى صاخبة هادرة قوية تتسم بإيقاعها السريع، تتخللها آهات كورالية لأصوات رجال؛ مما يعبر عن عنف المشاعر التى تجتاح المشهد، ويوحى بقوة الرغبة المحرمة، وعمق النشوة المصورة.

ويبدأ القسم الثانى من المشهد، والذى يصور إهلاك قوم لوط، على أضواء زرقاء تبعث تأثيرات رطبة توحى بقسوة العقاب، تخترقها بقعة ضوئية محددة الحواف تثبت على أرضية المنصة فى اليسار، يرتدى أحد الممثلين داخلها بنطال أبيض، ويضع تاجاً من الورود البيضاء فوق رأسه، ويلف حول جسده شريطاً عريضاً من القماش الأبيض ينسدل من فوق كتفه الأيسر، وينعقد فى الجانب الأيمن من وسطه؛ ليؤدى دور الملاك المرسل لتنفيذ إرادة الله فى قوم لوط، وكان اللون الأبيض مناسب لشخصة الملاك الخيرة، وسماته النورانية؛ لأن "هذا اللون يدل دلالة قوية على النقاء، والطهارة، والبراءة، والثقة، والتواضع، والتضحية، والنور، ثم أخيراً هو رمز السلام، وهو اللون المميز لملائكة الرحمة، والقديسين"[٨٢]؛ لذلك جاءت أزياء هذه الشخصية

مصنوعة من خامة مرنة ناعمة الملمس، وهنا يرسم هذا الممثل ملامح شخصية الملاك عبر تعبيرات حركية مميزة؛ إذ يشب على أطراف قدميه بين الحين والآخر، ويمد ذراعيه يميناً ويساراً، ثم يحركهما حركة بطيئة انسيابية وكأنهما جنحا الملاك يرفرف بهما، فتختفى البقعة الضوئية التى تحتضنه، وتتغير الإضاءة إلى اللون الأحمر؛ حيث ينطلق الملاك عبرها سابحاً فى الفضاء المسرحى فى حركة حرة منطلقة، وخطوات قافزة تتسم بالرشاقة والخفة؛ ليسوق امرأة لوط – التى ترتدى عباءة سوداء – بإشارات من يديه داخل منطقة التمثيل وكأنه يسوقها إلى العذاب.

وهنا يوضح الباحث أن الحركة الحرة تناسب تماماً مهمة الانتقام التى جاء الملاك لإنجازها؛ إذ "ترتبط الحركة الحرة فى المكان عادة بمعانى القوة والتسيد، وتعد مؤشراً على مكانة الشخصية الدرامية ...؛ فسلوك الشخصية يتأثر إلى حد كبير بمكانتها، كما يحدد أهميتها، وموقعها فى الإطار السسيولوجى الذى ينتظم الأحداث".(٨٣)

وبينما تستقر أمرأة لوط فى أسفل اليمين، يستقر الممثل الآخر فى أعلى اليسار، ويقبع الملاك فى المنتصف بحيث يصبح الثلاثة على خط مستقيم مائل من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين ومركزه الملاك، حينئذ نرى البقعة الحمراء الفاقعة التى تظهر على البانوراما الخلفية تبزغ فى ثبات للحظات بوصفها إنذراً بالخطر المحدق بقوم لوط، ثم يشير الملاك بيديه الاثنتين بقوة تجاه زوجة لوط فى أسفل اليمين بشكل إيحائى وهو على مبعدة منها، وكأنه يدفعها بقوة، فتسقط فى موضعها، وبالمثل يفعل مع الرجل القابع فى أعلى اليسار فيسقط فى موضعه، وعندما يهب الرجل والمرأة ليهجما على الملاك يفر الملاك من بينهما فى خطوات حرة رشيقة قافزة حتى يصبح خلفهما، وتختفى الإضاءة الحمراء التى تغرق المنصة ومعها البقعة الحمراء الفاقعة؛ ليحل محلهما الشعاع الضوئى الذى يسقط من اليسار ويرمز إلى الرب وكأن يد الله هى التى تبطش بالعاصيين؛ إذ يرفرف الملاك بجناحيه فى حركات حادة عنيفة وهو خلف الرجل والمرأة ثم يقفز صاعداً إلى أعلى اليسار، أما هما فيخرا سقوطاً فى أسفل الوسط، وظهر كل منهما ملتصقاً بأرضية المنصة، وفى هذه الأثناء يصدر الملاك إشارات عدة بإحدى يديه إليهما وهو على مبعدة منهما، وكأنه يعبث بهما ويتحكم فيهما؛ إذ تستجيب الأجساد إلى إشاراته؛ دلالة على الاستسلام والخضوع، فتارة يرفعان أقدامهما إلى أعلى ويحركان القدم بعد الأخرى بالتبادل وكأنهما يسيران فى وضع مقلوب؛ دلالة على انقلاب الأوضاع عليهما، وقد اشتد الهلاك. وتارة يرفعان الأقدام فقط إلى أعلى بإشارة من يده، وتارة يرفعان الأيادى فقط إلى

أعلى، وتارة ثالثة يرفعان الأيادى والأقدام مع اهتزاز الأجساد هزات متصلة، وفجأة تسترخى أجزاء الجسد جميعها، وتصاب بالسكون، فتسقط مرتطمة بالأرض؛ دلالة على اتمام فعل الانتقام، والهلاك.

ونلاحظ هنا أن التعبير الحركى يمايز بين شخصية الملاك المهيمنة المتسيدة التى تُخضع الآخرين إليها، والشخصيات الخاضعة التى تستجيب قصراً إلى الشخصية المهيمنة؛ إذ "تفرض كل حالة شفرة حركية خاصة بها، لكن فى الأحوال كلها تحدد الشخصية المهيمنة النسق الحركى للشخصيات الخاضعة التى تكيف لغتها الجسدية؛ لتستجيب إلى الإشارات الصادرة إليها من الشخصية المهيمنة".(٨٤)

وهكذا اتسم النسق الحركى لهذا المشهد ببلاغة حركية لخصت فى البداية فاحشة الفعل الآثم فى إيجاز، عبر جمل حركية دلالية راقصة توحى باللهفة، والرغبة المحرمة، والنشوة المفرطة – وكلها من السمات التى اختُص بها قوم لوط – كما أوجزت فى النهاية فعل الانتقام من هؤلاء القوم، وإهلاكهم عبر حركات حادة، وعنيفة، واهتزازات أجزاء الجسد جميعها؛ مما يوحى بشدة الانتقام.

وقد اختلف النسق الحركى للآثمين من الرجال، عن النسق الحركى للملاك، عن النسق الحركى لفعل الانتقام؛ وقد أعطى هذا التباين الحركى ثراءً للمشهد، وأفرز سلسلة من الصور البصرية المرئية المتباينة فى خطوطها الحركية، وتكويناتها التشكيلية عبر الأجساد، ودلالتها التعبيرية؛ مما كشف عن مدى فداحة الإثم الفاحش، ومدى قوة العقاب المترتبة عليه.

ولايمكن أن نغفل أيضاً الإشارة إلى التناقض فى ألوان الأزياء بين الأبيض الذى يرتديه الملاك، والأسود الذى ترتديه أمرأة لوط؛ حيث أغنى الصورة التشكيلية المرئية، وبلور معنى الصراع بين الخير والشر بوضوح.

أما موسيقى هذا القسم فكانت معبرة تماماً عن معنى المشهد؛ فكانت موسيقى أوركسترالية قوية صاخبة، تتخللها صرخات جماعية، و"آهات" كورالية توحى بشدة العقاب، وقسوته.

وتتوالى مشاهد العرض تباعاً الواحد تلو الآخر، ففى مشهد "قوم موسى" الذى يصور(سقوط العين) يستعرض الممثلون بوساطة التعبير الحركى الدال قصة بنى إسرائيل الذين أعطاهم الله المال، والسلطة، فأنكروا فضله، وتكبروا عليه للدرجة التى طلبوا معها رؤية الله بأعينهم جهراً، وكان همهم الأول هو الصراع على الأموال والسلطة.

فى القسم الأول من هذا المشهد تُنَاوِل الرواية قطع أزياء خفيفة للممثلين عبارة عن بنطال أسود وسترة سوداء؛ ليؤديا دور بنى إسرائيل، بينما ترتدى هى طرحة سوداء تغطى الرأس، والصدر، والأكتاف، وقد تناسب لون الأزياء الأسود مع طبيعة الشخصيات؛ إذ يُعد الأسود اللون المفضل للعقيدة عند بنى إسرائيل نظراً لقداسته بالنسبة لهم، كما كانت الأزياء مريحة فى أثناء ارتدائها أمام الجماهير، بحيث كان الممثل يرتديها فى ثوان معدودة، وهذا يحسب لعنصر الأزياء فى هذا العرض؛ إذ "يجب أن يشعر الممثل وهو يرتدى ذلك الثوب المعين بالراحة، وعدم إعاقته للحركة وخاصة إذا كانت راقصة".[٨٥]

ثم يشترك الثلاثة فى متتالية حركية تعبيرية تصور أفعال هؤلاء القوم، ومعتقداتهم؛ إذ يبدأ المشهد على فرشة ضوئية من الأزرق الثلجى يوحى بتحجر الإيمان فى قلوب هؤلاء القوم، فنرى ثلاثتهم يرقصون رقصة إيقاعية على دقات الدفوف توحى بالغطرسة، والكبر، والزهو بالذات. وتتتابع التعبيرات الحركية المعبرة، فتارة يسجدون فى عمق المنصة وظهورهم إلى الجمهور، حينئذ تظهر أمامهم على البانوراما الخلفية صورة (البقرة المقدسة)[٨٦]، فيدفعون بأياديهم إلى أعلى يميناً ويساراً مع ميل الرؤوس قليلاً إلى اليمين وإلى اليسار مع مصاحبة حركة الأيادى، وهى تعبيرات حركية طقوسية تشيع جواً دينياً يوحى بمعتقداتهم الوثنية؛ إذ يبدون على هيئتهم هذه وكأنهم يؤدون عباداتهم، ويسجدون إلى أوثانهم من دون الله، ويقدسونها؛ لذلك يشع الضوء الأبيض المثلثى الذى يسقط من الجانب الأيسر ويرمز إلى الرب فى أثناء هذا الطقس الوثنى؛ للإيحاء بأن الله تعالى يشهد على عناد هؤلاء القوم؛ ومن ثم يسلط عليهم أنفسهم، ويشعل الفتن بينهم، فيتفاقم صراعهم على الأموال، والسلطة، والنساء.

وتجسيداً لهذا الصراع نرى الرجليين يصارع كلاهما الآخر؛ من أجل الاستئثار بالمرأة التى ترمز فى العرض إلى سلطة المال، وسلطة الحكم جنباً إلى جنب مع الغواية، وذلك على أحزمة من الأشعة الحمراء التى ترمز إلى دموية الصراع القائم، والتى تتقاطع مع الضوء الأبيض الذى يسقط من الجانب الأيسر ويشى بأن الله تعالى يحل لعنته عليهم، فكلما اقترب أحدهما من المرأة هجم عليه الآخر بعنف، وأمسكه بقوة، وقذف به بعيداً عنها؛ حتى يسقطه على الأرض، وتكررت حركات الهجوم والقذف أكثر من مرة؛ لتأكيد ثيمة الصراع بينهما.

أما فى القسم الثانى من المشهد ذاته يعاقبهم الله تعالى عقاباً بسيطاً؛ للتنبيه حتى لا يتمادوا فى عنادهم، ويتجسد ذلك حركياً من خلال سقوط ممثل وممثلة ممددين على المنصة كلاهما فى أحد أجناب

المسرح، بينما نرى الممثل الثالث يتمرغ على أرضية المنصة، ويتلوى بجسده، محاولاً بالسبل كافة أن يقف من دون جدوى، وحين يتمكن فى بعض الأحيان من الوقوف يعجز عن أن يصلب طوله أو يتمالك نفسه، فيترنح حتى يخر مغشياً عليه، ويجئ ذلك على فرشة من الإضاءة الزرقاء تتخللها أحزمة ضوئية من الأحمر القانى؛ مما يوحى بقسوة عقاب الله، وشدته؛ حتى يتعظ الآثمين.

وحين تطالوا على الله تعالى، وطلبوا أن يروه بأعينهم جهراً؛ حتى يتأكدوا من وجوده، فكان لابد من أن يرسل لهم عقاباً فورياً على عنادهم، وتجبرهم؛ لذلك تغرق المنصة فى الضوء الأزرق ليوحى بقسوة العقاب، ونسمع مؤاثرات صوتية لصوت رعد قوى تبزغ معه البقعه الحمراء على البانوراما الخلفية للحظات فتوحى بغضب الله، وترمز إلى الخطر الذى يحدق بهم؛ فنرى الممثلين يتسمرون وقوفاً فى مواضعهم فى المنتصف داخل بقعة ضوئية محددة الحواف ترتسم على أرضية المنصة وهم يمدون أياديهم إلى أعلى وكأنهم يستنجدون، ثم يهزون أجسادهم بشكل هيستيرى متواصل يوحى بصعقهم، وينتهى بهم الأمر بالسقوط المفاجئ، والسكون الحركى التام، وبذلك يُترجم (سقوط العين).

وقد مزج هذا المشهد بقسميه بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية، ففى بداية القسم الأول يتراقص قوم موسى على موسيقى راقصة تتسم بإيقاعهاتها السريعة، وتتجلى فيها أصوات الطبول، والدفوف، والبركشن، والدرامز؛ مما يوحى بما عليه بنو إسرائيل من فجور، وكبر. أما فى القسم الثانى حين يطلبون رؤية الله جهراً يصدر مؤثر صوتى قوى لصوت رعد كأنه صوت الصاعقة التى تنبئ بغضب الله عليهم.

ويصور مشهد "قوم سليمان" قصة "هاورت وماروت"، الملكان المرسلان من الله تعالى فى ذلك العهد؛ ليقيا الناس من شر الفتن، وقد كان يعلمان الناس السحر، ويحذرونهم من قيامهم بتعليمه للآخرين. كما يشير إلى شدة الصراع بين الشيطان والإنسان فى ذلك العهد.

يصور القسم الأول من هذا المشهد مدى الانهماك فى ممارسة طقوس السحر بوساطة التعبير الحركى، وتحت فرشة من الضوء الأحمر تتخللها انتشارات من الأبيض الخفيف؛ مما يبعث شعوراً بمدى الانغماس فى فعل السحر الآثم وشروره، ممزوجاً بالإحساس بالغموض، ويتم تجسيد ذلك بوساطة أداء حركى جسدى يغلب عليه الطابع الطقسى، فنرى ممثلاً وممثلة يقفان فى مواجهة الجمهور على خط وهمى يمتد من اليمين إلى اليسار كلاهما على أحد طرفيه، ثم يدوران فى دائرة وهمية متسعة تطوق منطقة التمثيل وهما فى مواجهة الجمهور، محافظين على المسافة التى تفصل بينهما خلال دورانهم، ويقطعان المسافات حول الدائرة

من خلال جدلية القفز والثبات؛ إذ يقفز كلاهما قفزة هوائية متسعة يرتفع خلالها فى الهواء، قاطعاً بوساطتها مسافة لا بأس بها من حواف الدائرة، ويثبت بعدها للحظات، ثم يكرران ذلك؛ حتى يصل كلاهما إلى النقطة نفسها التى انطلق منها، وفى أثناء ذلك يؤديان حركات جسدية ذات إيقاع طقسى بعضها يتسم بتحريك الأيادى فى حركات حادة عنيفة غير منتظمة أقرب إلى حركات المشعوذ الحادة التى تتسم بالعصبية، وبعضها أشبه بحركات رقص الذكر، وكان دورانهم حول الدائرة الوهمية وهما يؤديان الحركات الطقسية شبيه برقص الزار عندنا، والذى يُعرف بـ (التنقير).[٨٧]

بعد ذلك تغمر المنصة للحظات قليلة فرشة ضوئية زرقاء تخترقها بقعة من الأحمر الخفيف محددة الحواف ترتسم فى منتصف أرضية المنصة، وتصور بداخلها الممثل الثالث وهو يرتدى بنطالاً أبيضاً، وتاجاً أبيضاً من الورود فوق رأسه، بوصفه الملاك الذى يعلم الناس السحر، ثم ينهض من الأرض فى حركة انسيابية، ويستعد لفعل شئ ما؛ مما يبعث إحساساً بوقوع حدث جلل لكنه محفوف بالمخاطر.

وما إن يستقر الملاك فى مواجهة الجمهور فى المنتصف تعود ثانياً الفرشة الضوئية الحمراء التى تتخللها أشعة من الأبيض الخفيف، وبموجبها يصدر الملاك إشارات حادة عنيفة غير منتظمة وكأنه يعلمهما السحر، فيستجيبا من فورهما لإشاراته، وينخرطان فى محاكاته وقد سيطرت عليهما حالة من الغيبوبة، يؤديان فى أثنائها الحركات الطقسية السابقة ذاتها، ويواصلان الدوران حول الدائرة الوهمية بالكيفية السابقة نفسها فى انهماك شديد وكأنهما فى حالة من التخدير الذاتى.

وهكذا اتسم النسق الحركى لهذا القسم من المشهد بالدوران فى أثناء الرقص حول مركز ثابت، وأداء حركات جسدية بطيئة فى البداية تحولت إلى حركات سريعة عصبية غير منتظمة عند ظهور الملاك، واتسمت الحركة فى الحالتين بالحدة والعنف فى الأداء، فضلاً عن تحريك عضلات الجسد جميعها، وَحِدَّة التمايل بالأيدى والأجساد والرؤس يميناً ويساراً فى بعض اللحظات، ومسايرة الحركات للإيقاع بطئاً أو إسراعاً؛ حيث تبدأ الإيقاعات بطيئة ثم تأخذ فى السرعة تدريجياً حتى نهاية هذا القسم.

وجدير بالذكر أن هذا القسم يبدأ على موسيقى طقسية تتخللها كسرات إيقاعية، ويطغى عليها صوت الطبول العالية؛ مما يخلق جواً طقوسياً غريباً يناسب عالم السحر والشعوذة المسيطر على المشهد. وحين يظهر الملاك الذى سيعلم الناس السحر تتحول الأنغام الطقوسية إلى موسيقى توحى بجو روحانى مقدس، لكنها تعود إلى حالتها الطقوسية الغريبة حين ينخرط الملاك فى تعليم السحر؛ ومن ثم كانت الموسيقى تخلق الأجواء المناسبة للحظات الدرامية، وتكمل المعانى التى تنسجها التعبيرات الحركية.

أما القسم الثانى من المشهد فيصور ممارسة الرذيلة، والعلاقات الآثمة بين الرجل والمرأة بفعل الشيطان؛ لذلك يبدأ على فرشة ضوئية حمراء تمتزج معها زرقة لونية فتولد مساحات ضوئية بنفسجية تبث حساً شيطانياً يناسب الحدث، هذه الأضواء تخترقها البقعة البيضاء التى تفترش منتصف أرضية المنصة، وتحتضن ممثلاً عارياً من نصفه العلوى وممثلة ترتدى زيها الأبيض المرن، فيصوران مدى الانغماس فى علاقة محرمة بفعل الشيطان؛ ذلك الذى يدفع بالإنسان إلى اقتراف إثم الزنا؛ لذلك يستقر الممثل الثالث الذى يجسد شخصية الشيطان فى أعلى اليسار مرتدياً بنطال أسود وسترة سوداء وتاج لتمييز شخصيته عن الآخرين، ثم يبدأ فى إصدار حركات إشارية بيدية موجهة إلى الرجل والمرأة، فيستجيبان لها، وينخرطان فى فعل الإثم عبر حركات إيحائية راقصة يتسم إيقاعها بالسرعة إلى حدٍ ما بمايتناسب وسخونة المشاعر بينهما؛ هذه التعبيرات الحركية تتنوع بين حركات الوقوف، والميل، والانثناء، والارتماء على الأض، كما توحى بالتقبيل، والمعانقة، والتصاق الأجساد وغيره، فتعبر– على هذه الشاكلة– بأن الشيطان هو الذى يحرك غرائزهما تجاه بعضهما بعضاً. وفى لحظة محددة يشتبك مع هذه الحركات الإيحائية الشعاع الضوئى المثلثى الأبيض الذى يرمز إلى الرب؛ حيث يحل محل الفرشة الحمراء والبقعة الأرضية، ويسود جواً موحياً بأن الله تعالى مطلع على أفعال البشر، وما يقترفونه من آثام.

وللتعبير عن أنهما ينساقان وراء هذه الرغبة المحرمة من دون إرادتيهما مدفوعين بفعل الشيطان، تقف الفتاة فى أسفل اليمين والرجل فى أعلى اليسار – يتوسطهما الشيطان – وعلى فرشة ضوئية حمراء يقطعها الشعاع الضوئى الأبيض الذى يرمز إلى الرب يتحرك كلاهما تجاه الآخر بضع خطوات متباطئة، وبصعوبة، وكأن هناك قوى خفية تدفع بهما إلى الرذيلة من دون رغبتيهما؛ لذلك يحاول كلاهما أن يقاوم هذا الاندفاع الجبرى تجاه الآخر، متمسكاً بالثبات فى موضعه، ومن شدة المقاومة يقف كلاهما على إحدى قدميه بينما ترتفع القدم الأخرى إلى الخلف مع اندفاع النصف العلوى من الجسد إلى الأمام تجاه الآخر مصحوباً بإحدى اليدين تعبيراً عن مدى المقاومة؛ وكأن القوى الخفية الشيطانية تصر على الزج بهما إلى الرذيلة. وهنا تتبدى أهمية الحركة المقيدة فى بلورة الصراع بين الشخوص، وإثارة جو من الترقب؛ إذ "تنبثق الأحداث فى العرض المسرحى عادة من الصراع مع الشر، أو قوى معارضة، ويولد الصراع قدراً من التوتر يزداد بازدياد القيود على الحركة فى المكان؛ فالحركة المقيدة تولد عادة درجة عالية من الانفعال والاحساس المثير للترقب أكثر من الحركة الحرة".[٨٨]

وتستمر الحركة المقيدة التى تقاوم الشخوص بوساطتها الشيطان، وتقاوم الرذيلة؛ حتى ينتهى الأمر باندفاع كلاهما فى اتجاه معاكس للآخر مرتطماً بالأرض؛ بسبب قوة الدفع الجبرى، ومحاولات المقاومة المستميتة.

وكان الممثل الثالث الذى يؤدى دور الشيطان فى هذا القسم من المشهد حاضراً بقوة؛ إذ يطوف فى جنبات منصة التمثيل، ويحوم حول الرجل والمرأة، ويقترب منهما تارة، ويبتعد تارة آخرى ثم يعاود الاقتراب، مصدراً إشارات حادة عنيفة بيدية موجهة إليهما؛ للتعبير عن أنه المحرك الأساسى للرذيلة؛ ومن ثم تأسس النسيج الحركى هنا على جدلية الحركة المقيدة للشخوص التى تقترف الإثم، والحركة الحرة للشيطان المتسيد؛ مما ساهم فى إبراز فكرة القوى الشيطانية الخفية التى تدفع بالناس دفعاً جبرياً لاقتراف الإثم، وتجسيد هذه الفكرة بوضوح.

وكانت موسيقى هذا القسم صاخبة سريعة تتخللها آهات سوبرانو نسائية؛ لتوحى بعنف المشاعر بين الرجل والمرأة، وتعبر عن عظمة الجرم حين التقيا فى علاقة محرمة آثمة.

وفى النهاية يختتم العرض مشاهده بالسقوط الأخير، وهو "سقوط العقل"؛ تلك اللعنة التى حلت على الإنسان إثر المدنية الحديثة، والتطور التكنولوجى الهائل الذى تفنن بعقله فى ابتكاره، وصنعه، ويستعرض الممثلون هذا السقوط عبر مرحلتين:

فى القسم الأول من المشهد يصور الممثلون الآثار السلبية للتكنولوجيا فى العصر الحديث؛ إذ إن التطور، والمدنية، والميكنة الحديثة التى أبدعها العقل البشرى فى العصر الحديث لم توفر له العيش فى استقرار، ورفاهية، ونعيم، بل حولت حياته إلى جحيم؛ حيث إن سوء استخدامه للتكنولوجيا أدى إلى انقسام العالم الإنسانى، وتفاقم الصراعات، وقد جسد الممثلان تلك المعانى على إضاءة زرقاء فى البداية تبعث إحساساً بقسوة الوضع الإنسانى فى العصر الحديث، وسرعان ما تمتزج معها أشعة من الضوء الأحمر؛ مما يولد أضواء بنفسجية تغمر المنصة فتوحى بتردى الأوضاع، ومدى قذارتها، وخطورتها على الإنسان، وعبر متتالية حركية تصور مدى الصراع الشرس بين المجتمعات يحاول أحدهما أن يناول الآخر بحجر على رأسه بقوة مثلما فعل قابيل مع أخيه هابيل؛ وكأننا أصبحنا همجيين فى صراعنا مع بعضنا بعضاً وعاد بنا الزمن إلى لعصور البدائية مرة أخرى، إلى عصور ما قبل التطور رغم ما نحن عليه من تقدم.

ثم يندفعان فى اتجاهين مخالفين، ويدوران حول مركز ثابت فى مواجهة بعضهما بعضاً، ويبادل كلاهما الآخر نظرات حادة، ويؤديان حركات هوائية عنيفة قافزة فى أثناء دورانهم؛ للتعبير عن مدى التحدى، والعنفوان. ويؤكد التعبير الحركى البليغ مدى تفاقم الصراع، فتارة يهجم أحدهما على الآخر بكامل قوته، وتاره يركل أحدهما الآخر بقوه قدمه وهو يسقط على الأرض، وتارة يرفع أحدهما الآخر من على الأرض بعنف ثم يقفز خلفه، قابضاً على ذراعيه بطريقة حادة، ضاغطاً عليهما بقوة وكأنه يعنفه؛ حتى ينتزع التاج – رمز الثروة والسلطة – من فوق رأسه؛ وهكذا عبر الممثلون بوساطة الحركة عن أن المجتمعات البشرية القوية تسحق المجتمعات الضعيفة وتسطو على ثرواتها، وممتلكاتها؛ فهذا هو حال الإنسان فى العصر الحديث. وهنا يتبلور بوضوح ماقاله (جوليان هلتون)[٨٩] عن الحركة التعبيرية فى المسرح؛ تلك التى يجب أن تحمل بالضرورة شحنة تعبيرية، بحيث تصبح إشارة مركبة تفصح عن الحالة النفسية للشخصية، وأفكارها، وطبيعتها، ووضعها الاجتماعى والسياسى.

أما القسم الثانى من المشهد فيصور الآثار السلبية للتقدم التكنولوجى المذهل على الإنسان فى الزمن المعاصر، وتأكيداً على ذلك يظهر رقم (٢٠١٥) على البانوراما الخلفية، ويظل ملازماً هذا القسم من المشهد حتى نهايته؛ للتعبير عن أن الممثلين الذين بدأوا رحلتهم منذ العصور القديمة التى تعرف بعصور ماقبل التاريخ، وصلوا بنا إلى اللحظة الراهنة التى نحياها الآن فى زمننا المعاصر هذا، زمن تقديم العرض فى عام ٢٠١٥م؛ باعتبار أن هذا العام بمثابة الفترة الزمنية التى اختارها المخرج لتتوقف عندها الأحداث، ويُنهى بها عرضه. ومع فلاشات ضوئية من الأحمر الخفيف تتقاطع فى البداية مع رقم ٢٠١٥ الثابت فى الخلفية، نشعر بمدى الاضطراب والغموض الذى يسيطر على زماننا هذا بفعل التطور التكنولوجى المذهل.

وسرعان ماتختفى الفلاشات الضوئية، وتحل محلها أضواء حمراء تغمر المنصة؛ مما يوحى بخطورة الوضع الإنسانى الراهن، وفى أثنائها يرتدى الممثلان زياً معاصراً عبارة عن بنطال أسود كلاسيكى، وقميص أبيض اللون بأكمام؛ للتعبير عن الانتقال بالأحداث إلى إنسان العصر الحالى، ثم يسقط الشعاع الأبيض المثلثى الذى يرمز إلى الرب متقاطعاً مع الأضواء الحمراء التى تبدأ فى الاختفاء تدريجياً.

وهنا يسجل الباحث أن هذا الشعاع الضوئى الأبيض المثلثى تلازم ظهوره فى لحظات محددة عبر مشاهد العرض كلها، لاسيما فى لحظات اقتراف الإثم، أو لحظات العقاب الذى يلحق بالآثمين؛ ومن ثم فكان موظفاً على نحو أشبه بما يُعرف بـ (اللحن الدال)[٩٠] فى الدراما الموسيقية؛ ذلك اللحن الذى يلازم الظهور المتكرر لإحدى الشخصيات، أو الأفكار، أو الأحداث عبر العرض؛ ليدل عليها، ويعبر عنها.

وبسقوط الشعاع الضوئى الأبيض المثلثى ينخرط الممثلان فى تجسيد ما آل إليه حال الإنسان من سوء فى زماننا المعاصر هذا؛ وذلك عبر جمل حركية قصيرة لكنها مكثفة المعنى، والدلالة، وفى أجواء من الضوء والظل يخلقها الشعاع الأبيض مع أجساد الممثلين؛ مما يعمق حالة الاضطراب والتشوه النفسى التى تتملك إنساننا المعاصر؛ لذلك يتشكل الممثلان فى أوضاع حركية مختلفة، فتارة يسير كلاهما كالإنسان الآلى فى آلية وجمود؛ إذ يستعيران مشية الإنسان الآلى، وحركة يدية، وكأن الإنسان المعاصر تحول بفعل التكنولوجيا الحديثة التى يعتمد عليها فى أمور حياته كلها إلى آلة؛ مما يوحى بسيطرة الآلة على حياة الإنسان، وتحويله إلى ترس يدور فى فلكها؛ فالتكنولوجيا المذهلة التى ابتدعها قد غيبت عقله، وأصبح بمقتضاها أشبه بالآلة، أو كالجمادات بلا عقل يتدبر الأمور ويعقلها؛ ومن ثم فإن هذه الحركة الآلية المنمطة تعبر عن مدى اغتراب الإنسان المعاصر فى مجتمعه.

إذ إن الإنسان حين يغترب فى مجتمعه، ويصبح شبه إنسان، أو تُمسخ هويته، نراه يتحرك بصورة آلية، ويبدو وكأنه ترس فى آلة كبرى لا إنسانية تدور بانتظام من دون توقف؛ فالآلة تحدد حركته، وسرعتها، ونمطها؛ ومن ثم تتسم الحركة الآلية بإيقاعها المنتظم المتكرر.[٩١]

وتارة يتحرك أحد الشخوص بنمطية مقولبة كعرائس الماريونيت، بينما يمعن الآخر فى تحريكه بخيوط وهمية، وكأنه يقوده، ويسيطر عليه، ويتحكم فى مصيره؛ مما يوحى بأن الأنظمة التى تملك التكنولوجيا تتحكم فى مصير الإنسان المعاصر.

وتارة ثالثة يقتبس أحدهما حركة القرود، وقفزاتها؛ للتدليل على أن غياب العقل يعنى الموت الحقيقى، وهو العذاب المعاصر الذى يحول الإنسان إلى حيوان، أو إلى عصور ما قبل التطور؛ لقد سلب التطور التكنولوجى الإنسان عقله، وأفقده هويته الإنسانية، وحوله إلى مسخ، فأصبح كالحيوانات بلا عقل مفكر، يعيش الحياة بلا ضوابط أو قيم، وأصبح المجتمع الإنسانى يحكمه قانون الغابة كمجتمع الحيوانات تماماً، فالبقاء دائماً للأقوى وتباً للمستضعفين؛ إذ إن القوى يلتهم الضعيف، ويسحقه.

وتأكيداً على هذا المعنى يلف أحدهما أحد ذراعيه بعنف حول عنق الآخر محاولاً أن ينهى حياته، وتارة يلف أحد ذراعيه حول عنق المرأة؛ ليساوم الآخر على حياتها مقابل أن يسلمه التاج الذى يعلو رأسه، والذى يرمز إلى الثروة، والسلطة، وحين يتم له ما أراد يلقى بالمرأة فى جهه، ويركله بأحد قدميه، فيتكوم الرجل والمرأة على أرضية المنصة فى وضع الجلوس كلاهما فى مواجهة الآخر، حينئذ تبزغ بقعة ضوئية حمراء تستمر على

الخلفية للحظات بمثابة إنذار خطر، يسير الطاغى المنتصر بموجبها فى زهو ناحيتهما، ثم يجعل من ركبتيهما درجة سلمية يصعد فوقها ويضع التاج الذى اغتصبه فوق رأسه، مادا ذراعيه بانفراج إلى أعلى فى فخر شديد، ورأس مرفوع شامخ؛ ومن ثم يتبلور أحد الأوضاع الجسمية الرئيسة التى أشار إليها الباحث سلفاً، وهو وضع (الامتداد)[٩٢]؛ الذى تنتصب بموجبه الرأس، وينتصب الصدر؛ مما يوحى بالتفاخر، والغرور.

حينئذ تختفى البقعة الحمراء للحظات قليلة، وتعود مرة أخرى ثم تختفى، ويتبعها إظلام تام ينهى العرض على هذا التكوين الثلاثى؛ وهو تكوين معبر، مكثف الدلالة، يشى بأن الطغاة يصعدون على أشلاء المستضعفين بعد أن يسطوا على ثرواتهم، ويسحقونهم بالأقدام، ويبلور فكرة انهيار الإنسانية فى ظل أنانية المدنية الحديثة، وتوحشها؛ وهذا كله بسبب غياب العقل الذى يُعد مأساة ابن آدم فى الأرض منذ بدء الخليقة حتى عصرنا الراهن.

ومن بلاغة التوظيف الفنى لعنصر الضوء، وقوة تأثيره داخل هذا المشهد، بزوغ البقعة الضوئية حمراء اللون التى تظهر مرتين على الخلفية البيضاء مخترقة رقم (٢٠١٥)؛ فكانت بمثابة إنذار بالخطر، ينبه إلى خطورة الأوضاع التى آل إليها حالنا فى العصر الراهن، لعلنا ننتبه لما نحن فيه، ونحاول إصلاحه.

أما الموسيقى فى هذا المشهد بقسميه فكانت معبرة إلى أقصى حدود؛ إذ سيطر على القسم الأول موسيقى صاخبة سريعة توحى بشرور الإنسان وطغيانه، وتعبر عن تفاقم الصراع فى العصر الحديث. أما فى القسم الثانى من المشهد ذاته جاءت الموسيقى أكثر صخباً وسرعة، يتجلى فيها صوت الموسيقى النحاسية، وكانت الجمل الموسيقية الصادرة أشبه بأصوات الآلات، وماكينات المصانع، بحيث تعكس صخب المدنية المتوحشة، ومايُعتمل فى دخيلة الشخوص؛ فنجحت فى تجسيد الإيقاع اللاهث المتلاحق لعصرنا الحالى بصخبه، وتكنولوجيته، وضجيج آلاته.

●● وبتأمل الباحث الأداء التمثيلى الحركى فى مشاهد العرض كلها، يلاحظ أن التعبيرات الحركية للممثلين جاءت محسوبة، ومنضبطة، بشكل ينم عن وعى مؤديها؛ إذ كانوا يؤدون بأسلوب الممثل الحديث؛ وهو الذى "يعتمد اعتماداً أساسياً على الحركة، وعلم الحركة، والحركة الحيوية (البيوميكانيكا)"[٩٣]، ويتسم أدائه التمثيلى الحركى بأنه مدروس جيداً، وهكذا كان حال الممثلين الهواة فى هذا العرض.

وقد توزعت تعبيراتهم الحركية الفردية، والثنائية، والجماعية، فوق خشبة المسرح وفقاً للطريقة التى ابتدعها فيسفولد مايرهولدVesvold Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠م)، والتى تُعرف بـ (الطريقة النحتية)؛ فهو يقوم بتوزيع الممثلين بطريقتين: الواقعية البسيطة من حيث علاقتها بالخلفية التصويرية البسيطة، والطريقة النحتية من دون ديكورات بالمعنى المألوف[٩٤]؛ وبسبب أن عرض (سفر السقوط) يخلو تماماً من الديكور المسرحى بالمعنى التقليدى المعروف، فقد اعتمد توزيع الممثلين، وتشكيلاتهم على مبدأ (نحتية الجسم)؛ والذى بموجبه يصبح الجسد البشرى – بوصفه أساساً لفن الممثل – هو العمود الفقرى للعرض المسرحى، بحيث يرتكز العرض على المرونة الجسدية المتجددة بلا حدود، واللياقة العصبية والعضلية الفائقة فى تطويع الجسد، وتشكيله بأسلوب نحتى؛ لعقد الصلة الدرامية، والبصرية مع الجمهور عبر نحت مكعب الفضاء المسرحى، وتشكيل الرؤية البصرية الكلية للعرض، منتجاً صوراً مرئية متنوعة الدلالة، ومتعددة التعابير.

وقد بدا الممثلثون الثلاثة: (مروان عوض، وأحمد شوشان، وإيمان أسامة) فى شكل جيد عبر مراحل العرض المختلفة؛ إذ حققوا تناغماً، وانسجاماً هارمونياً بين عناصر العرض المختلفة، واستطاعوا أن يعبروا عن المواقف، والحالات المتباينة، فى وحدة فنية متكاملة مع بقية مفردات العرض.

وهذا ما يدل على الجهد الذى بذلوه حتى يصلوا إلى هذا المستوى الفنى الجيد، والذى تطلب بالضرورة إخضاع أجسادهم يومياً لساعات طوال من التدريب، والمران الشاق؛ من أجل إعدادها إعداداً جيداً مناسباً للوفاء بمتطلبات العرض؛ فمثل هذه النوعية من العروض تحتاج إلى عبء جادى كبير من الممثل؛ لأنه يتعامل مع مادة خام شديدة التركيب والتعقيد ألا وهى الجسد، خاصة وهو يُعتبر فى هذه العروض، الأداة الحية الرئيسة التى يعتمد عليها فى التعبير، والتوصيل؛ إنه "الوسيلة المادية، والملموسة التى تتحرك، وتؤدى طيلة ساعات أمام جمهور النظارة. فإذا لم تكن الأداة أو الوسيلة قادرة على التوصيل الجيد، فإن العرض المسرحى يصل مشوهاً أو مبتوراً إلى الجمهور، أو قد لا يصل معناه على الإطلاق"[٩٥].

●● وبعد تناول الباحث عرض (سفر السقوط) بالتحليل الحركى، يسجل مجموعة من الملاحظات، والاستنتاجات حول العرض، يوردها فى النقاط الآتية:

- إن الأسلوب التجريدى المبسط الذى تأسس عليه الفضاء المسرحى للعرض، وكذلك الديكور الإيحائى التلخيصى إلى أقصى مدى، ساعد على تنشيط خيال الجمهور عبر الرموز والإيحاءات؛ مما أتاح له مساحة كبرى لتفعيل دوره فى توليد المعانى والدلالات، والكشف عن علاقات جديدة تتعلق بالقيم المرئية المطروحة فوق خشبة المسرح، وبنائها، واستخلاص دلالات جديدة تنتج من تشابك العلاقات بين العناصر التى تشكل هذا الفضاء، بما فيها الحركة والجسد.

- تأسس العرض على أسلوب يتعامل مع خشبة المسرح باعتبارها ليست سوى خشبة مسرح، وكل ما عليها ليس سوى تمثيل؛ لذلك رأينا الممثلون يرتدون الأزياء ويغيرونها أمام الجمهور فى مهارة تحسب لهم؛ للتأكيد على طابع المسرحة، والانتقال من شخصية إلى أخرى، ومن حقبة إلى أخرى، غير أن قطع الأزياء القليلة التى استعان بها الممثلون كانت جزءاً عضوياً فى التشكيل الكلى للعرض.

- الشخصيات النسائية أدتها ممثلة واحدة جاء تصميم زيها الرئيس من أقمشة رخوة مرنة تبرز جماليات الجسد ونتوءاته، أما أزياء الرجال القليلة فتنوعت خاماتها بين خشونة الملمس ونعومته، وتنوعت ألوانها بين الأبيض والأسود فضلاً عن اللون الرملى القاتم، وقد أسهم جدل الخامات، وصراع الأضداد اللونية، فى خلق دلالات بصرية تشكيلية موحية تناسب المعنى الدرامى المطروح وتعمقه؛ مما أثرى التجربة المسرحية، والرؤية البصرية للعرض.

- قدم الممثلان أدوارهما ونصفهما العلوى عار من الأزياء فى معظم الوقت؛ فكان عرى الجسد رمزاً على بقايا الإنسان الذى يتحلل عبر العصور من القيم السامية، والمبادئ الإنسانية؛ إذ تقوده نزواته، وشهواته، وشطحاته، وأطماعه؛ لذلك كان لابد من أن يتحلل، ويتعرى، ويصبح شبه إنسان.

- جاءت الإضاءة تُنطق الأجساد بالحركة التى تموج فى باطنها من خلال التنويع والتنوع فى المؤثرات الضوئية المستخدمة، والتى ترددت بين جدلية الضوء والظل – التى تُبرز التكوينات الجسدية وتجسمها– وأحزمة الضوء المركزة، والبقع الضوئية محددة الحواف التى تحتضن الممثل والحدث فى لحظات بعينها، خالقة صوراً بصرية أشبه باللقطات السينمائية التى تشف المشاعر الداخلية وتبلورها.

- كذلك لعبت الألوان الضوئية المختلفة الصريحة منها والممزوجة – والتى تفاوتت بين السطوع الباهر للعين والخفوت الضوئى– فى تضافرها مع حركة الجسد وتنويعاتها، دوراً جوهرياً جمالياً ووظيفياً فى بناء الصورة المرئية، وتحديد الشعور السائد فى كل مشهد، اعتماداً على عناصر التوافق والتباين، وتوظيف الألوان الساخنة والباردة بدرجاتها المتعددة، والتى تبعث بأحاسيس متباينة عدة تراوحت بين: الدفء والبرودة، الهدوء والحدة، الوضوح والغموض، النعومة والخشونة أو القسوة، وغيرها من الأحاسيس التى تنشأ نتاج تفعيل الألوان مع بعضها بعضاً فى التكوين العام.
- أما بالنسبة للموسيقى فكانت عنصراً بنائياً لها ضرورة وفاعلية بوصفها لغة لاحدود لإمكاناتها، وكانت متواصلة من بداية العرض حتى نهايته لم تنقطع قط؛ إذ لم تكتف بمؤازرة خطوط البناء الدرامى فحسب، بل تسامت إلى منطقة تفجير المعانى؛ من خلال مزاوجة الأنغام بوساطة جمل لحنية تنطق بما تهمس به الخفايا، وتبلور معنى الشخصيات فى وحدة متنامية وحيوية، فكانت الموسيقى حشداً للدلالات والمضامين، لاسيما وقد تنوعت بين جمل نفسية تحتضن لحظات الشجن أو الألم أو الندم أو السقوط، وجمل قوية هادرة تحتضن لحظات الصراع وقوته، وجمل تثير الترقب أو الغموض أو تدعم جو الجريمة والآثام، وجمل صاخبة تشى بصخب العصر وضجيج آلاته وغيرها؛ فالموسيقى فى هذه النوعية من العروض لغة لا غنى عنها؛ إذ إن الإيقاع الزمانى هو الذى يضبط عناصر الحركة والسكون.
- إن السحر فى هذا العرض ناتج من الحركة التعبيرية الجسدية التى تدب داخل الفضاء المسرحى الأبيض اللون، والذى يتشكل ويتلون بما يدخل عليه من حركات، وأضواء، وألوان، وأزياء، وتُعد القيمة الخطية للجسد فى هذا العرض من أهم عناصر التشكيل؛ إذ تنبع هذه الأهمية من أن حركة الجسد وخطوطها المتشابكة تعطى قوة اندفاع هائلة، فضلاً عن الإحساس بالخطوط الوهمية الناتجة من تتابع الحركة الجسدية؛ مما يعطى أحاسيس متعددة، ومتغيرة.
- تشكلت أجساد الممثلين فى العرض عبر مجموعة منوعة من القوى الحركية الجدلية كالحركة المتسيدة والحركة الخاضعة، والحركة الوجدانية والحركة الآلية، والحركة الإيقاعية والحركة غير الإيقاعية، والحركة الواعية والحركة الغريزية، والحركة الإرادية والحركة

اللاإرادية، والحركة المرتجلة والحركة المرسومة، والحركة الفردية والحركة الثنائية والجماعية، فضلاً عن جملة منوعة من الخطوط الحركية كالخطوط الأفقية، والرأسية، والمستقيمة، والمائلة، والمتقطعة، والمتعرجة، والمنحنية وغيرها، وتضم الصورة المرئية لهذا العرض هذه الأنواع جميعها، ويمكن أن ننظر إلى أى لحظة فى العرض بوصفها نتاجاً لتشكيل خاص من أى عدد من هذه القوى الجدلية، لاسيما وأن هذه القوى والخطوط لها تضمينات عاطفية مختلفة.

- اتسم التعبير الحركى فى هذا العرض بالميل إلى مايسمى باقتصاد الحركة الجسدية؛ أى عدم وجود حركات إضافية غير منتجة للمعنى، مع الاهتمام بالإيقاعية فى الحركة، وتوافر مراكز ثقل لحركة الجسد، والانتقال الواعى بين الثبات الحركى والحركة الدائبة المستمرة؛ مما يكشف عن قدرة بعض الممثلين الهواة على تحرير أجسادهم، وإخضاع حركتها إلى المفاهيم العلمية عبر التدريب الشاق، والمران الجيد الطموح.
- اهتم الممثلون بحركة الرأس، وتعبيرات الوجه، والإيماءات، والإشارات، وحركة أجزاء الجسد والأطراف جميعها، كما اتسمت أجسادهم بمرونة لاعبى السيرك، ورشاقة راقصى الباليه، واستطاعوا الاستفادة من القاموس الرمزى الإشارى الصادر من حركة الجسد، مؤكدين على ضرورة العناية بجماليات التعبير الحركى، ودوره الفاعل فى إفراز المعنى والدلالة؛ حيث كانت التعبيرات الحركية تفرز دلالات درامية معينة، يتجدد خطابها الدلالى من مشهد إلى آخر ببلاغة حركية تشكيلية.
- أوضح العرض أنه بالحركة الدائبة المستمرة داخل الفضاء المسرحى تتشكل الأفكار النابعة من التركيبة الدرامية المطروحة وتتوالد؛ إذ تتصارع الأجساد، وتتنازع، وتتشابك، وتتألم، وتلتصق التصاقاً جسدياً برهافة حس، وتسقط، وتصعد، وتضعف، وتقوى، ووجوه تحزن، وتقلق، وتبتسم، وتقتضب، وترتجف خوفاً، وهلعاً؛ وذلك كله عبر اجتماع التكوينات الحركية، والتشكيلات الجسدية، أو توزيعها عن طريق الانتشار، أو الاختفاء، أو الظهور؛ وفى الأحوال جميعها تتضافر الإيماءات، والحركات، والتكوينات؛ لتؤكد الوضع المأسوى للإنسان عبر العصور، وتردى أوضاعه فى زماننا المعاصر.

نتائج البحث

- أوضح البحث أن الحركة تشكل لغة قائمة بذاتها؛ ولعل أبلغ دليل على ذلك هو تنوع مفردات أنماط التعبير الحركى وتراكيبه وقواعده فى فنون التميل الصامت، وفنون الرقص، والدراما الحركية، وفنون الأداء الحركى الأخرى التى تمثل لغة حركية مركبة.
- أوضح كذلك أن التعبير الحركى هو التعبير المرئى عن الفكر، والتجسيد الحى للفعل بوساطة الجسد وإمكاناته الحركية، غير أنه لغة عالمية يفهمها الجميع، وأكثر بلاغة عن لغة الكلام، وأسرع فى توصيل المعانى والدلالات إلى الجمهور.
- أكد البحث على أن لغة التعبير الحركى لها القدرة على اختصار الزمن؛ إذ عن طريق لغة حركية مكثفة وثرية بالمعانى والدلالات يمكن تناول وقائع وأحداث تاريخية حدثت فى قرون طويلة، ويتم تقديمها فى دقائق قليلة؛ ومن ثم تغنى لغة الحركة عن الثرثرة اللغوية والحوارية الزائدة غير المجدية، والتى قد تسبب بعض الغموض.
- أكد كذلك أن الجسد وإمكاناته الحركية يحتل مرتبة السيادة فى عروض التعبير الحركى؛ لأن دلالات العرض كافة تتمركز حول الجسد، وتنبع من الحركة، وتتبلور من خلالها؛ فالتعبير الحركى هنا هو المسؤول عن توصيل ما يدور من أفكار؛ إذ يتم التعبير عن المضامين، وتفسيرها بوساطة الحركة والجسد؛ لذلك تحل اللغة الحركية للجسد بمصاحبة الموسيقى محل النص الأدبى.
- أثبت البحث أن جسد الممثل يمكنه من خلال الانضباط الحركى الدقيق – الذى يحاكى الانضباط الموسيقى– أن يفتح آفاقاً غير محدودة للتعبير فوق خشبة المسرح، لاسيما وأن الجسد فى عروض التعبير الحركى يُعد بمثابة بناء رمزى وليس حقيقة مادية فى حد ذاتها؛ إذ يتم التجسيد الإبداعى اعتماداً على وعى الممثل بجسده، وقدرته على امتلاك تقنيات حركية خاصة.
- أثبت كذلك أن جسد الممثل فى عروض التعبير الحركى يجب أن يتميز باللياقة البدنية العالية، والرشاقة الجسدية الفائقة، والمرونة العضوية؛ حتى تصبح حركاته حرة، ومتحررة، ومرنة؛ ومن ثم يستطيع أن يعبر ببلاغة تشكيلية عبر لغة حركية مركبة تفرز الكثير من

الدلالات؛ ففى هذه النوعية من العروض، يصبح الممثل هو العازف والآلة فى آنٍ واحد؛ ومن ثم فإن المرونة الجسدية العضوية للممثل تحقق سيولة الحركة فى إيقاع عام، كما تحافظ على جماليات الحركة التعبيرية، ودقتها.

- إن التعبير الحركى الخارجى له مدلوله لما هو فى الداخل، وبانصهار الداخل يتطور الحدث الدرامى، وتتأكد معالم الشخوص، وتتجسد التكوينات المختلفة المتغيرة، وتتباين التعبيرات والمضامين؛ وذلك عبر التعبيرات الحركية المتنوعة التى تخاطب العين بالإيحاءات والرموز، وترتبط بفكرة محددة، معتمدة على الموسيقى بوصفها لغة زمانية.

- تتأسس الصورة البصرية المرئية فى عروض التعبير الحركى على التآلف بين الحركة التعبيرية المستمرة للجسد، والعناصر الفنية الأخرى (البصرية والسمعية)؛ إذ إن تكوين الصورة المرئية فى هذه العروض له ارتباط وثيق بالتكوين فى الفنون التشكيلية باعتبار جسد الممثل نحت متحرك فى الفراغ، غير أن الإيقاع هنا من الأمور المهمة فى تآلف عناصر التعبير والتشكيل المختلفة.

- إن الدلالات التى يبثها التعبير الحركى لا تتبلور بمعزل عن العناصر الفنية الأخرى، بل عن طريق تفاعل الحركة الجسدية معها عبر علاقة جدلية لا نهائية طوال مدة العرض يحكمها التأثير المتبادل؛ لإثارة انفعالات الجمهور، وأحاسيسه.

- لقد أوضح عرض (سفر السقوط) وغيره من عروض التعبير الحركى – التى قُدمت فى إطار مهرجان نوادى المسرح – أن هذه النوعية من العروض تتطلب خشبة مسرح عارية إلى حدٍ ما بحيث تكتسب المرونة الكافية التى تسمح بتشكيلها وفقاً للاحتياج الدرامى؛ الأمر الذى يحرر خشبة المسرح من أسر المناظر التقليدية، ويعطى قيمة كبرى للخيال، والإيحاءات، والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط الحركية، والإضاءة، والألوان وغيرها؛ مما يساعد على تحقيق الوحدة الفنية بين العناصر المختلفة، وخلق روح شمولية تهدف إلى توصيل المضمون الانسانى.

- إن عناصر الإضاءة والموسيقى تلعب دوراً جوهرياً فى عروض التعبير الحركى؛ إذ ترسل إلى الجسد طاقة شعورية يتحرك من خلالها فى توافق، وتناسق، وانسجام، مع إيقاع نغمات الموسيقى، وحركة الإضاءة وتغيراتها اللونية؛ مما يخلق تأثير درامى ساحر يخاطب العين.

- لقد أثبتت هذه العروض وغيرها تلك القدرة الكبيرة لبعض هواة المسرح على امتلاك إمكانات التعبير الحركى بإجادة ووعى، والاعتماد على ذلك فى تصوير الأحداث والشخصيات الدرامية عبر أسلوب صياغة اللغة الحركية واللغة الكريوجرافية فى إطار سيناريو للتعبير الحركى، وعبر أسلوب صياغة الموسيقى بوصفها لغة زمانية، وتحقيق التناسق بين الإيقاع الحركى والإيقاع الموسيقى فى وحدة واحدة.
- أثبتت كذلك قدرة هواة نوادى المسرح بالثقافة الجماهيرية على استخدام الصور المختلفة والمتنوعة لفنون الحركة والتعبير الحركى فوق خشبة المسرح كالتمثيل الصامت، والتعبير الإيمائى الصامت، والراقص، والرقص المسرحى الحديث، والرقص الكلاسيكى، والرقص الأجنبى، والدراما الحركية، وغيرها من فنون الأداء الحركى الأخرى؛ للتعبير عن متناقضات الإنسان، ومعاناته، فى قالب مسرحى حداثى يتسم بالتجريب.

هوامش البحث

(١) مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦، ص٢٦.

(٢) جان دوفينيو: فضاءات العرض المسرحى، ترجمة: حمادة إبراهيم، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٨، ص٨٩.

(٣) أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ط٢، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٣، ص١١٩.

(٤) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ١٩٩١، ص ص١٤٦-١٤٧.

(٥) محمد التونجى: المعجم المفصل فى الأدب، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩، ص٣٥٨.

(٦) عونى كرومى: " الحركة لغة الممثل"، مجلة الحياة المسرحية، ع(٤٠)، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤، ص١٦.

(٧) هانم حسن أحمد كساب: دراسة لبعض المحددات المؤثرة على الأداء فى التعبير الحركى لطالبات كلية التربية الرياضية بنات بالإسكندرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية التربية الرياضية بنات، ١٩٨٦، ص١١.

(٨) عبير السيد: التعبير الحركى للمرأة المصرية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٣، ص١٣.

(٩) صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة – دراسات فى الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، ع(٧٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص٥٤.

(١٠) شارلز روبرت داروين: التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠، ص١١.

(١١) صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة – دراسات فى الدراما الحركية والرقص، مرجع سبق ذكره، ص٢٥-٢٧. وانظر، نتالى باكو: لغة الحركات، ترجمة: سمير شيخانى، بيروت، دار الجبل، ب ت.

(١٢) محى عبد الحى: الرقص الشعبى فى النوبة – دراسة أنثروبولوجية فى فن الأداء الحركى، الثقافة الشعبية، ع(١٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص٢٥.

(١٣) صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة – دراسات فى الدراما الحركية والرقص، مرجع سبق ذكره، ص٣٦.

(١٤) عبير السيد: التعبير الحركى للمرأة المصرية، مرجع سبق ذكره، ص٢٢.

(١٥) نبيل راغب: فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، ١٩٩٦، ص١٥٨.

(١٦) محى عبد الحى: الرقص الشعبى فى النوبة – دراسة أنثروبولوجية فى فن الأداء الحركى، مرجع سبق ذكره، ص٢٧.

(١٧) كمال الدين عيد: نظرية الحركة فى الدراما والباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧، ص١٦.

(١٨) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، ترجمة: نهاد صليحة، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص١٩٧.

(١٩) المرجع نفسه، ص١٨٦.

(٢٠) المرجع نفسه، ص١٨٦.

وانظر، صالح سعد: " جمالية الممثل "، مجلة آفاق المسرح، ع(٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٨، ص٢٤٢.

(٢١) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ع(٢٥٨)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يونيه ٢٠٠٠، ص١٨٨.

(٢٢) مقتبس فى، المرجع نفسه، ص٢٠٠.

(٢٣) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، آفاق السينما، ع(٢٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص ص٤٥–٤٦.

(٢٤) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مرجع سبق ذكره، ص ص٢٠٦–٢٠٧.

(٢٥) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى،مرجع سبق ذكره، ص٢١١.

(٢٦) جان دوت: "التعبير الجسدى للممثل"، ترجمة: حمادة إبراهيم، مجلة فصول، مج(١٤)،ع(١)، جـ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٢٠١-٢٠٢.

(٢٧) جلال الشرقاوى: الأسس فى التمثيل وفن الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ص٣٠٤-٣٠٥.

(٢٨) هانم حسن أحمد كساب: دراسة لبعض المحددات المؤثرة على الأداء فى التعبير الحركى لطالبات كلية التربية الرياضية بنات بالإسكندرية، مخطوط سبق ذكره، ص ص٢-٣.

(٢٩) انظر، جلال الشرقاوى: الأسس فى التمثيل وفن الإخراج المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٣٠٥.

(٣٠) انظر، فؤاد دواره: المسرح المصرى ٨٨، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٤٤٦، ٤٤٨.

(٣١) انظر، فؤاد دواره: المسرح المصرى ٨٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٤١٦، ٤١٧، ٤٢٠.

(٣٢) نهاد صليحة: " التجريب بين حضور الجسد وغياب الكلمة "، مجلة المسرح، ع(١١)، لقاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٩.

(*) يُعْرَف مسرح الثقافة الجماهيرية بالمسرح الإقليمى أيضاً؛ إذ إن عروضه تُغطى معظم أقاليم مصر، وكفورها، ونجوعها؛ لذلك يشكل ضلعاً أساسياً، ومهماً، فى بناء الحركة المسرحية المصرية، ومن أبرز خصائصه أنه يتسم بالجدة، والمغامرة، والمغايرة لماهو سائد، ويجانس بين خبرة المحترفين وشغف الهواة، كما يتسم بالتنوع، والثراء فى المصادر الإبداعية، والأشكال الفنية، والمضامين الفكرية.

انظر، مهدى الحسينى: "تعليقات على ماحدث وما يحدث وما قد يحدث مستقبلاً فى مسرح هيئة قصور الثقافة "، مجلة آفاق المسرح، ع(٥)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٧، ص ص٢٧١-٢٧٢.

(٣٣) أحمد عبد الرازق أبو العلا: مسرح الثقافة الجماهيرية مسرح الجماهير، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤، ص٦١.

وانظر، محمد الشربينى: ابن الـذين (مقـالات محمـد الشربينى عـن المسـرح الإقليـمى)، كتـاب التـوثيـق(٧)، القاهـرة، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠، ص١٥٦.

(٣٤) مهدى الحسينى: " نـوادى المسـرح المصرى .. مسـرح فى كل مكان"، مجلـة آفـاق المسـرح، ع(٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٨، ص٣٣٥.

(٣٥) محمـد الشـربينى: مسـرح بـلا أصـداء، إصـدرات خاصـة، ع(٨١)، القـاهـرة، الهيئـة العـامة لقصـور الثقـافـة، ٢٠١٠، ص١٥٦.

(٣٦) مهـدى الحسـينى: "نـوادى المسـرح المصرى .. مسـرح فـى كـل مكـان"، دوريـة سبـق ذكرهـا، ص ص٣٣٥-٣٣٦.

(٣٧) عمـرو دوارة: دور المخـرج بـين مسـارح الهـواة والمحتـرفين، القاهـرة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ص١٣٠-١٣١.

(٣٨) انظـر، شـريط فيديـو العرض المسرحى (حبَّة ك .. حبَّة هـ)، تأليف وإخـراج: سمـاء إبـراهيـم، الإسكندرية، مهـرجان نـوادى المسرح، الدورة (٩)، نادى مسرح الحرية، ١٩٩٨.

(٣٩) انظـر، الأسطـوانة المـدمجة للعـرض المسـرحى (كـارو)، تأليـف وإخـراج: محمـد الطـايع، الإسكنـدريـتة، مهـرجـان نـوادى المسـرح، الدورة (١٢)، نادى مسرح مصطفى كامل، ٢٠٠١.

(٤٠) شـكرى عبـد الوهـاب: الإضـاءة المسـرحية، القـاهرة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، ١٩٨٥، ص١٣٠.

(٤١) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، مرجع سبق ذكره، ص١٠٨.

(٤٢) انظـر، الأسطـوانة المـدمجة للعـرض المسـرحى (تمـرد)، تأليـف وإخـراج: محمـد الطـايـع، الإسكنـدريـة، مهـرجـان نـوادى المسـرح، الدورة (١٣)، نادى مسرح الأنفوشى، ٢٠٠٢.

(٤٣) انظر، إيمان بطمة: أنواع الرقص العالمى، ٢٧ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

(٤٤) انظر، آلاء جابر: أنواع الرقص فى العالم، ١٨ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

(٤٥) نفسـه.

(٤٦) نفسـه.

(٤٧) انظر، إيمان بطمة: أنواع الرقص العالمى، سبق ذكره. http://mawdoo3.com

(٤٨) انظر، إسلام الزبون: أنواع الرقص الأجنبى، ٥ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

(٤٩) انظر، معجم الموسيقا، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٠، ص٥٤.

(٥٠) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (العطر)، إعداد وإخراج: محمد أسامة عطا، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح التذوق، ٢٠١٥.

(٥١) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى(أرواح)، تأليف و إخراج: أحمد تراب، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح القبارى، ٢٠١٥.

(٥٢) انظر، أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، القاهرة، دار الأوبرا المصرية، ١٩٩٢، ص ٣٥٩.

(٥٣) انظر، آلاء جابر: أنواع الرقص فى العالم، سبق ذكره. http://mawdoo3.com

(٥٤) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، مرجع سبق ذكره، ص١٠٨.

(٥٥) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (سفر السقوط)، تأليف وإخراج: محمد فرج الخشاب، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح التذوق، ٢٠١٥.

(٥٦) محمد فرج الخشاب: نص سيناريو عرض(سفر السقوط)، غير منشور، الإسكندرية، ٢٠١٥، ص٢٢.

(٥٧) انظر، ليونارد كابل برونكو: مسرح الطليعة، ترجمة: يوسف إسكندر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ب ت، ص ص٥٤-٥٥.

وراجع، راندا حلمى السعيد: تأثير مسرح العبث فى المسرح المصرى المعاصر- دراسة فى العرض المسرحى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٠٢.

(٥٨) انظر، محمد عبد المنعم: تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣، ص٢٧.

(٥٩) انظر، المرجع نفسه، ص٢٧.

(60) Brain Barton: Das Dokumentartheater, Stuttgart, J.B.Metzler,1987, S.42.

(٦١) انظر، برتولد بريخت: الاستثناء والقاعدة، ترجمة: عبد الغفار مكاوى، مسرحيات عالمية، ع(٦)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٥ مايو ١٩٦٥.

(٦٢) ـــــــــــــ: حيـاة جاليليـو، ترجمـة: عبـد الرحمن بـدوى، مـن المسـرح العـالمى، ع(١١) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٩.

(٦٣) ـــــــــــــ: الأم شـجاعة، ترجمـة: سـعد الخـادم، القـاهرة، الـدار المصـرية للطباعـة والنشـر، ب ت.

(٦٤) ـــــــــــــ: الأورجـانون الصـغير، ترجمـة: فـاروق عبـد القـادر، سلسـلة المسـرح، ع(١)، القاهـرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٦٦.

(٦٥) ـــــــــــــ: محاكمـة لـوكـولـوس، تـرجمـة: عبـد الغفـار مكـاوى، مسـرحيات عـالميـة، ع(٦)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٥ مايو ١٩٦٥.

(٦٦) ـــــــــــــ: طبـول فـى الليـل، ترجمـة: عبـد الـرحمن بـدوى، مـن المسـرح العـالمى، ع(١١) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٩.

(٦٧) ـــــــــــــ: الإنسـان الطيب من ستشوان، مسرحيات بريخت، ترجمة: عبـد الرحمن بدوى، جـ١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥.

(٦٨) انظـر، لـويز مليكـة: الـديكور المسـرحى، ط٣، القـاهرة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، ١٩٩٠، ص١٨٤.

(٦٩) صـبرى عبـد العزيـز: القيـم التشـكيلية فـى الصـورة المرئيـة المسـرحية، مكتبـة الأسـرة، القـاهرة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ص٨١-٨٢.

(٧٠) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٩١.

(٧١) شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١٢٩.

(٧٢) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، مرجع سبق ذكره، ص١٠٩.

(٧٣) جلال الشرقاوى: الأسس فى التمثيل وفن الإخراج المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٤٠٤.

(٧٤) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٩٢.

(٧٥) ى . ميروفيتش: " دور الموسيقى فى العرض المسرحى الدرامى "، ترجمة: مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح، ع(١٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيه ٢٠٠١، ص٢١٢.

(٧٦) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٩٥.

(٧٧) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سبق ذكره، ص٢٢٢.

(٧٨) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ، ص١٨٦.

(٧٩) انظر، القرآن الكريم، "سورة المائدة"، الآيات(٢٧-٣١).

وانظر، رانيا حفنى: "من قصص الحيوان فى القرآن .. غراب ابنى آدم"، جريدة البداية الجديدة الاليكترونية، العدد الصادر بتاريخ ٢٠١١/١١/٧م.

http://www.masress.com/albedaya/1800

(٨٠) محمد فرج الخشاب: نص سيناريو عرض(سفر السقوط)، مصدر سبق ذكره، ص١١.

(٨١) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٨٩.

(٨٢) شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١٢٥.

(٨٣) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٠.

(٨٤) المرجع نفسه، ص٢٠٠.

(٨٥) جلال الشرقاوى: الأسس فى التمثيل وفن الإخراج المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٤٠٤.

(٨٦) انظر، القرآن الكريم، "سورة البقرة"، الآيات(٦٧-٧٣).

(٨٧) عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٩٧.

(٨٨) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٩٨.

(٨٩) المرجع نفسه، ص٢٠٣.

(٩٠) انظر، معجم الوسيقا، سبق ذكره، ص٨٥.

(٩١) انظر، جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٤، ٢٠٩.

(٩٢) راجع: جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٧.

(٩٣) حسن خليل: " الممثل والحركة "، مجلة المسرح، ع(٤٣/٤٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيه/ يوليو ١٩٩٢، ص ٩٠.

(٩٤) فيسفولد مايرهولد: فى الفن المسرحى، ترجمة: شريف شاكر، الكتاب الأول، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص ١٠١.

(٩٥) نيل راغب: لغة التعبير بالجسد فى الفن والتجارة والسياسة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٦٦.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية والمترجمة

١- القرآن الكريم، " سورة البقرة، وسورة المائدة ".

٢- برتولد بريخت: الأم شجاعة، ترجمة: سعد الخادم، القاهرة، الدار المصرية للطباعة والنشر، ب ت.

٣- ـــــــــــ: الأورجانون الصغير، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح، ع(١)، القاهرة، هلا لنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

٤- ـــــــــــ: الإنسان الطيب من ستشوان، مسرحيات بريخت، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، جـ١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥.

٥- ـــــــــــ: الاستثناء والقاعدة، ترجمة: عبد الغفار مكاوى، مسرحيات عالمية، ع(٦)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٥ مايو ١٩٦٥.

٦- ـــــــــــ: حياة جاليليو، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، من المسرح العالمى، ع(١١) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٩.

٧- ـــــــــــ: طبول فى الليل، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، من المسرح العالمى، ع(١١) الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٩.

٨- ـــــــــــ: محاكمة لوكولوس، ترجمة: عبد الغفار مكاوى، مسرحيات عالمية، ع(٦)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٥ مايو ١٩٦٥.

٩- فيسفولد مايرهولد: فى الفن المسرحى، ترجمة: شريف شاكر، الكتاب الأول، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩.

١٠- محمد فرج الخشاب: نص سيناريو عرض(سفر السقوط)، غير منشور، الإسكندرية، ٢٠١٥.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة والأجنبية

١- أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ط٢، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٣.

٢- أحمد عبد الرازق أبو العلا: مسرح الثقافة الجماهيرية مسرح الجماهير، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤.
٣- جان دوفينيو: فضاءات العرض المسرحى، ترجمة: حمادة إبراهيم، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٨.
٤- جلال الشرقاوى: الأسس فى التمثيل وفن الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
٥- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، ع(٢٥٨)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يونيه ٢٠٠٠.
٦- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، ترجمة: نهاد صليحة، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
٧- شارلز روبرت داروين: التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠.
٨- شكرى عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
٩- صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة – دراسات فى الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، ع(٧٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.
١٠- صبرى عبد العزيز: القيم التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
١١- عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
١٢- عبير السيد: التعبير الحركى للمرأة المصرية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٣.
١٣- عمرو دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
١٤- فؤاد دواره: المسرح المصرى ٨٨، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
١٥- ـــــــــــ: المسرح المصرى ٨٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

١٦- كمال الدين عيد: نظرية الحركة فى الدراما والباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧.
١٧- لويز مليكة: الديكور المسرحى، ط٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
١٨- ليونارد كابل برونكو: مسرح الطليعة، ترجمة: يوسف إسكندر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ب ت.
١٩- محمد الشربينى: ابن الذين (مقالات محمد الشربينى عن المسرح الإقليمى)، كتاب التوثيق(٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
٢٠- ــــــــــ: مسرح بلا صداء، إصدرات خاصة، ع(٨١)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
٢١- محمد عبد المنعم: تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣.
٢٢- محى عبد الحى: الرقص الشعبى فى النوبة - دراسة أنثروبولوجية فى فن الأداء الحركى، الثقافة الشعبية، ع(١٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٣- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦.
٢٤- مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، آفاق السينما، ع(٢٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.
٢٥- نبيل راغب: فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، ١٩٩٦.
٢٦- ــــــــــ: لغة التعبير بالجسد فى الفن والتجارة والسياسة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٢٧- نتالى باكو: لغة الحركات، ترجمة: سمير شيخانى، بيروت، دار الجبل، ب ت.
(28)**Brain Barton**: **Das Dokumentartheater**, **Stuttgart**, **J.B.Metzler**,1987.

ثالثاً: المعاجم والقواميس

١- أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، القاهرة، دار الأوبرا المصرية، ١٩٩٢.

٢- المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ١٩٩١.
٣- محمد التونجى: المعجم المفصل فى الأدب، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩.
٤- معجم الموسيقا، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٠.

رابعاً: الدوريات

١- جان دوت: " التعبير الجسدى للممثل"، ترجمة: حمادة إبراهيم، مجلة فصول، مج(١٤)، ع(١)، جـ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٢- حسن خليل: " الممثل والحركة "، مجلة المسرح، ع(٤٣/٤٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو/ يوليو ١٩٩٢.
٣- صالح سعد: " جمالية الممثل"، مجلة آفاق المسرح، ع(٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٨.
٤- عونى كرومى: " الحركة لغة الممثل"، مجلة الحياة المسرحية، ع(٤٠)، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤.
٥- مهدى الحسينى: " تعليقات على ماحدث وما يحدث وما قد يحدث مستقبلاً فى مسرح هيئة قصور الثقافة "، مجلة آفاق المسرح، ع(٥)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٧
٦- ــــــــــ: " نوادى المسرح المصرى .. مسرح فى كل مكان"، مجلة آفاق المسرح، ع(٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٨
٧- نهاد صليحة: " التجريب بين حضور الجسد وغياب الكلمة "، مجلة المسرح، ع(١١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٨- ى . ميروفيتش: " دور الموسيقى فى العرض المسرحى الدرامى "، ترجمة: مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح، ع(١٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيه ٢٠٠١.

خامساً: المخطوطات

١- راندا حلمى السعيد: تأثير مسرح العبث فى المسرح المصرى المعاصر– دراسة فى العرض المسرحى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠٠٢.

٢- هانم حسن أحمد كساب: دراسة لبعض المحددات المؤثرة على الأداء فى التعبير الحركى لطالبات كلية التربية الرياضية بنات بالإسكندرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية التربية الرياضية بنات، ١٩٨٦.

سادساً: التسجيلات المرئية والمسموعة

١- الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى(أرواح)، تأليف و إخراج: أحمد تراب، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح القبارى، ٢٠١٥.

٢- الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (العطر)، إعداد وإخراج: محمد أسامة عطا، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح التذوق، ٢٠١٥.

٣- الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (تمرد)، تأليف وإخراج: محمد الطايع، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (١٣)، نادى مسرح الأنفوشى، ٢٠٠٢.

٤- الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (سفر السقوط)، تأليف وإخراج: محمد فرج الخشاب، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٢٤)، نادى مسرح التذوق، ٢٠١٥.

٥- الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (كارو)، تأليف وإخراج: محمد الطايع، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (١٢)، نادى مسرح مصطفى كامل، ٢٠٠١.

٦- شريط فيديو العرض المسرحى (حبَّة ك .. حبَّة هـ)، تأليف وإخراج: سماء إبراهيم، الإسكندرية، مهرجان نوادى المسرح، الدورة (٩)، نادى مسرح الحرية، ١٩٩٨.

سابعاً: النشر الإليكترونى

١- آلاء جابر: أنواع الرقص فى العالم، ١٨ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

٢- إسلام الزبون: أنواع الرقص الأجنبى، ٥ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

٣- إيمان بطمة: أنواع الرقص العالمى، ٢٧ يناير ٢٠١٦. http://mawdoo3.com

٤- رانيا حفنى: من قصص الحيوان فى القرآن .. غراب ابنى آدم، جريدة البداية الجديدة الإليكترونية، العدد الصادر بتاريخ ٢٠١١/١١/٧م.

http://www.masress.com/albedaya/1800