

سيمولوجيا الأداء النصي للجسد في مسرح ما بعد الحداثة ثورة المرئي والمحسوس على منطق المعقول

The Semiotics of Textual Performance of the Body in Postmodern Theater

The revolution of the visible and tangible against the logic of the rational

علي الحبيب الفريوي^{1*}

¹ المعهد العالي للفن المسرحي جامعة تونس

alifrioui1234@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/03/31

تاريخ القبول: 2025/01/27

تاريخ الإرسال: 2025/01/11

ملخص:

أدرك رواد المسرح الطليعي أهمية القطع مع سيمولوجيا المسرح النصي الارسطي والتحرر من المقولات الجوفاء التي فرضها كتاب "فن الشعر". تقوم لغة الجسد على منظومة سيمولوجية من العلامات والايماء التي شكلت بدورها لغة تاشيرية تعين علاقة المرسل والمتلقي بقيام مسرح ما بعد الحداثة اصبح بالامكان الحديث عن كتابة الجسد وعن ابعاده الجمالية والسيمولوجية في العرض المسرحي خاصة وانه استعاد رغبته التعبيرية وتملك مستطاعه في الكتابة الإيمائية شهد الجسد احتفاء كبيرا في مسرح ما بعد الحداثة فقد شكل خطابه انعطافا عن المسرح الكلاسيكي ومجازة حقيقية لمنطق المعقول الذي كرس سلطة النص منذ ان وقع المسرح في قبضة الفيلسوف ارسطو الذي عمل على افراغ العرض الدرامي من حمولته السيمولوجية التي تقوم على الاداء النصي للجسد. فما يطرحه مسرح الجسد هو التخلي عن بلاغة السيمولوجيا اللفظية وتفعيل نصه الحركي. فما يقوله الجسد لا يخضع لنظام القول.

الكلمات المفتاحية: الجسد، المسرح ما بعد الحداثي، السيميائية، المحسوس، منطق العقل، التأويل.

ABSTRACT:

The pioneers of avant-garde theater understood the necessity of breaking away from the semiotics of Aristotelian textual theater and freeing themselves from the empty constructs imposed by **Poetics**. The language of the body relies on a semiotic system of signs and gestures, forming a symbolic language that establishes the relationship between the sender and the receiver. With the rise of postmodern theater, it became possible to discuss the body's inscription and its aesthetic and semiotic dimensions in theatrical performance. This development allowed the body to reclaim its expressive desire and mastery over gestural writing. In postmodern theater, the body has been extensively celebrated, and its discourse represents a significant shift away from classical theater and

a true transcendence of the logic of reason. This logic had entrenched the authority of the text ever since theater came under the influence of Aristotle, who sought to strip dramatic performance of its semiotic richness, which is rooted in the textuality of the body's performance. Embodied theater, therefore, calls for abandoning the rhetoric of verbal semiotics and activating the body's kinetic text. What the body communicates does not adhere to the conventions of verbal discourse.

Keywords: Body, Postmodern Theater, Semiotics, the sensible , Logic of Reason, Interpretation.

1. مقدمة :

ثمة ما يفيد بأن الانعطاف عن منجزات الحداثة الفنية وتقويض معقوليتها ارتبط باحتفاء المسرح بعودة الجسد إلى مغارسه الطبيعية التي انحفرت في لحمية العالم، وشكلت جغرافيات المعنى، بعد أن كبّلته جمالية الذاتية، وسجنته في كهوف مثالية تراهن على أديولوجية مركزية الثقافة الغربية وعلى خطاب نصي يقّس سيمولوجيا المنطوق اللفظي. كما ثمة ما يشهد على أن للمسرح مساهمة كبرى في الخروج عن منطق المعقول الأرسطي، وكان من أكثر التعبير اقتدارا على استعادة الجسد في طوره البدني المتوحش، وتفعيل مستطاعه التعبيري لكتابة خطابه وإعلان بيان عودته. لقد جعل المسرح من الجسد مصدرا حقيقيا لرؤيته الإبداعية، وسعى إلى تحريره من سلطة الخطاب العقلاني الذي عمل على إفراغه من حمولته السيمولوجية ورمزيته الاجتماعية من خلال توجهات أديولوجية وفكرية تقّس منطق المعقول وتعلي من مكانة الجمالية اللفظية. ولأن المسرح رؤية متعددة الحقول التعبيرية، كان من أبرز الفنون التي واجهت إكراه الحداثة للجسد، وسعت إلى التمرد على أنظمة خطابها العقلاني والانخراط في بعث مسرح ثوري يتساق مع رهانات ما بعد الحداثة.

يشعر مسرح ما بعد الحداثة إلى استعادة منظورية الجسد الإبداعية، وجعلته الفضاء الأكثر قدرة على مواجهة منطق المعقول، والأقدر نضجا لطرح أسئلة ما ينقذ الإنسانية من السقوط في هاوية اللامعنى، ومن الخضوع لسلطة التطويع والقبول الطوعي لثقافة القطيع. فما يطرحه مسرح الجسد هو التخلي عن بلاغة النص المكتوب، والتحرر من منطق المعقول وتفعيل نصه الأدائي، بما يحمله من جمالية الإيماءة وسيمولوجية المعنى. لقد كان للتجريب المسرحي دور في إعادة تأهيل الجسد، وتفعيل قواه الراغبة في تشكيل عوالمه، وبناء نصه السيمولوجي المرئي المبني على بناء حركي وتعبير إيمائي يجسد رؤية الإنسان الجمالية إلى العالم.

لقد حوّل المسرح الجديد سيميولوجيا المشهد من خطاب نصي إلى خطاب مرئي، يعتمد على مشهديات علامائية تعني بالتفكير عبر المحسوسات، وهو ما منح الجسد الحرية لتشكيل الفضاء المسرحي والتعبير عنه سيميولوجيا وجماليا. كما سمح لاستعارات الفعل الجسدي من تجاوز دلالات النص عبر الاستعارات الإيمائية التي باتت الأقدر على تشكيل الخطاب المسرحي المتجسّد. فالأداء النصي المرئي يجعل الجسد كتابا سيميولوجيا بصريا يطرح أسئلة وجودية، ويعبر عن رؤية أنطولوجية للعالم، لم يستطع منطق المعقول والنص المسرحي المكتوب التعبير عن عوالمها اللامرئية. أمام عمق المفارقة، وأهمية طرحها لفهم العلاقة الملتبسة بين المعقول والمحسوس في الفن المسرحي، ولكي تتجنب سيميولوجيا الخطاب المرئي تسلط عقلانية النصوص الراشحة في الذاتية من الأهمية طرح إشكالية التمسرح ما بعد حدثي للجسد ضمن مقارنة سيميولوجية ترفع من مقام النص المسرحي، وتستدعي مجمل التحولات الفكرية والفنية والجمالية التي رافقت الإنعطاف إلى مسرحة الجسد والإعتراف بخطابه.

لكن، يبدو أن مسرحة الجسد وتغليبها على مسرحة النص لم تحقق رغبة مناصريها. ففي مقابل الطرح التحرري للجسد من سلطة النظام العقلاني ومن ميتافيزيقا العلامة، وفي ضوء النداء إلى إعادة تأهيل النص الجسدي وتفعيل نظامه السيميولوجي وتحرير جمالية المحسوس من سلطة النص وديكتاتورية المؤلف ثمة بعض الأسئلة التي يبحث طرحها عن ما يفيد أن المسرح رغم تحولاته الثورية مازال متأثرا بالشعرية الأرسطية وإن بدا قادرا أن يقول قوله ويتكلم لغته ويكتب نصه ويشكل جغرافيته السيميولوجية. فهل استطاعت منظورية مسرح ما بعد الحداثة العائد إلى مغارس المحسوس أن تحيّد الجسد وتحرره من سلطة النص ومن نظام المعقول؟. ما هي الأدوات التي تجعل المسرح الطليعي يؤكد اقتداره على تقويض النظام السيميولوجي للمسرح الكلاسيكي وتحريره من سلطة عقلانية أرسطو الذي مازال بحسب فلورانس دوبون وإلى الآن، مصاص دماء المسرح الغربي؟.

تنافر أنظمة الخطاب المسرحي

ثمة من يعتقد أن المسرح من الفنون الأولى التي استجابت لعودة الجسد النصي واحتفت بمنطق المحسوس لتقويض برادغم النظام العقلاني، وجعل لغة الجسد هي التعبير الحقيقي عن الأسئلة التي يسعى إلى طرحها مسرح ما بعد الحداثة. لقد ظهر صراع محتدم بين المسرح الأدبي المعتمد على السيمولوجيا النصية وبين التوجه المسرحي الطليعي نحو الرهان على سيمولوجيا الجسد. شجع المسرحيون المعاصرون على تفعيل قوى الجسد التعبيري، ومنح لغته الصامته الأولوية لأداء الدور التمثيلي دون الحاجة إلى المنطوق اللغوي، لأن المسرح الحقيقي هو من يمنح الأولوية لحضور الأشياء وغياب الكلام. ذلك أن العمل الدرامي هو رؤية أشياء خرساء والتعبير عنها من خلال "تجربة خرساء لمعنى أخرس"¹. توجد نبوءة تهدم الإرث الأرسطي وتفتح إمكانات قيام مسرح بديل. يعتقد كوردن كريك أنه سوف يأتي الوقت الذي نستطيع فيه أن "نخلق أعمالاً فنية مسرحية دون استخدام النص المكتوب"². فإيماءات الجسد وحركاته العضوية تشكل عالماً سيمولوجياً تشكله علامات مشفرة، يستطيع التأويل أن يبلغ منها إلى فائض المعنى المنحفر في طياتها، وأن يكشف عن ما يطرحه موضوع العرض المسرحي من أسئلة، دون الحاجة إلى الكلام المنطوق.

يتقوم وجود الجسد التمثيلي على مجموعة من العلامات الدالة على المعنى في غياب الكلام المنطوق، فما يكتبه الجسد هو حدوث متفرد للمعنى خارج سلطة النص تجعله قادراً على التفاعل مع عناصر الفضاء الركيحي، والتواصل مع المتلقي لتبليغ محتوى العمل وبسطه على محك القراءة والتأويل. ثمة أسلوب فني طليعي ورؤية ثورية تستطيع إنهاء الأزمة الإبداعية التي أناخت على المسرح ثمة بلاغة الجسد ولغته الإيمائية تستطيع أن تكون خطاباً بديلاً بإمكانه أن يقوض الأزمة وأن يجعل من المسرح مساحة للتفكير والتعبير عن الإنسان. "إن المسرح هذا الفن المستقل القائم بذاته إذا ما أراد أن ينبعث أو ببساطة أن يعيش فهو عليه أن يؤكد بوضوح على المسافة التي تفصله عن النص وعن الكلام الخالص وعن الأدب وجميع الوسائل المكتوبة"³.

فما يقوله الجسد ينبع من لحمية العالم ليعيد تشكيله من جديد عالماً بدئياً متوحشاً، تصاغ فيه العلاقات بين الأشياء من جديد، دون أن يرسى خطابه على مرفأ ثابت أو موقع محدد. إن ما يكتبه الجسد على المسرح لا يخضع لنظام القول أو لسلطة المسرح الأرسطي. فكتابته الإيمائية تنكتب في الخلاء، وفي المغاير والمعاود، لأن

ما يقوله ليس موجودا في المكان، ولا في الأشياء التي شكلها الواقع. يعود قول الجسد المسرح إلى بدء البواكير التي يتشكل منها المعنى في حضرة الوجود، طالما أن كل عمل درامي يظل شأنه شأن بقية الأعمال الفنية "بصدد التشكل دائما"⁴.

على عكس الانتصار لمنظورية الجسد النصي، روح المسرح الكلاسيكي لمسرح تمثيلي لاهوتي فسقط في تمثيل المقدس، وهو ما جعل المشهد المسرحي يظل لاهوتيا يهيمن عليه الكلام، ويوجهه نظام عقلائي يفرض تراثه الميتافيزيقي بمقتضى مقولات شاحبة ومفاهيم جوفاء وعلامات عمياء، مثل: "مؤلف، خالق، غائب وبعيد.. مسلح بنص... يمثله عن طريق نواب ومخرجين وممثلين"⁵. ثمة عدة مواقف نقدية لم تجتمع حول معنى مخصوص للجسد ولعالمه السيميولوجي، وما زالت متشبثة، إلى الآن، بإملاء المسرح الكلاسيكي، وهو ما شكل إرباكا أخل بموضوعة الجسد في المشهد الركبي، وأفرز نظرة نمط احتقاري، يستبعد إقباله وحضوره، بما هو أوالية غير قادرة على بناء الفضاء الدرامي الذي يبقى من خصوصيات النص ومن إنتاج المقروء اللفظي. ففي ظل معقولية الشعرية الأرسطية وتحت غطاء حادثة علمية غيّبت الأخذ بمنطق المحسوس وبسيميولوجيا المرئي جعلت المسرح الغربي رهين كتاب "فن الشعر" الأرسطي الذي "قام بإنشاء آلة حرب ضد وظيفة هوية المسرح، من خلال تأسيس مسرح أدبي، ونخبوي، ومدنس، ومتزمت وحيد، بدون جسد، ولا موسيقى، أضف إلى ذلك أنه مسرح للقراء"⁶.

أدرك رواد المسرح الطليعي ما بعد الحادثة ضرورة القطيعة مع ميتافيزيقا المسرح الغربي الأرسطي، فكانت الدعوة إلى ثورة مسرحية على منطق المعقول النصي، وتفجير المنطلقات المقولاتية التي فرضها "فن الشعر" على المسرح وعلى الفن بعامة. وهو ما يعمل على إنهاء مرحلة كان فيها المسرح سجينا للأدب، وضحية من ضحايا المقروء النصي، ويفتح عهدا جديدا يكون فيه "الفخ الأرسطي قد أغلق، حيث علم السيميائيات المسرحية لن يترك النموذج اللغوي والنص أبدا"⁷. لم يعد النص أو منطق المعقول قادران على متابعة التحولات العميقة التي يشهدها المسرح ما بعد أرسطو. وهو ما جعل علاقة الجسد بالفضاء علاقة تساكُن، حيث يرتقي الجسد إلى مستوى الانشغال بتوليد المعنى، والإيغال الحفري في أركيولوجية الفضاء، ليصبح التعالق بينها علاقة معناة

واشتغال وانشغال. وهو ما عجل بحدوث تصدعات وتحولات مهمة في المسرح الغربي، بلغت حدّ الدعوة إلى تقويض هويته الأرسطية "وخاصة مع نظرية سيميائية المسرح التي كانت تأمل تحريره من الأرسطية"⁸.

رغم المحاولة المتجاوزة وإخضاع التراث المسرحي إلى النقد، ظل المسرح متمسكا بالتقمص والمحاكاة وبالانمحاء في الشخصية النمطية التي تتحكم بها سلطة النص وأديولوجية المؤلف وسيمولوجيا العلامة اللفظية. وهو ما جعله مسرحا محافظا على الإرث الأرسطي لا يبدع شيئا، طالما بقي ينقل ويقدم نصا للقراءة، ويمثله لإعادة إنتاج الواقع دون تغييره. واللافت للنظر، أن منح فعل الإخراج مكانة مهمة لم يحرر العرض المسرحي من سلطة النص، وهو ما عمق ارتباط المسرح الغربي بالنظام العقلاني الأرسطي "ويثبت ارتباط العرض بقدرسية مسبقة للنص"⁹. ذلك، ما نتبينه مع ستانيسلافسكي في مجمل أعماله التي ارتبطت بالمنهج الواقعي الذي يفرض نظاما تعليميا على الجسد لا يعترف بالقوى الراغبة والحية التي تكتب نصها بذاتها، دون الحاجة إلى إملاءات خارجية، تصبح هي المقدمة الأساسية التي تفرض نظامها على الفعل الجسدي. لقد أسقط ستانيسلافسكي من مسرحه مستطاع الجسد وفاعلية الحركة وبلاغة الصمت، واهتم بـسيكولوجيا الشخصية. فهو يؤكد "أن الشيء الرئيسي بالطبع، ليس المهمة الجسدية، أو تجربة الحركة، ولكن الإهتمام بالسيكولوجيا"¹⁰.

في مقابل المسرح الواقعي، أفرز الانعطاف إلى معاودات التجريب عدة أسئلة حول تأسيس جمالية مسرحية تقوم على منطق المحسوس، وتتفرد بإعطاء الأولوية للحركة الجسدية في بناء العرض المسرحي وفي تفعيل شبكة العلامات في الخطاب السيمولوجي المبني على الإيماءات، وهو ما يجعل الإيقاع حركة دائرية تتجاوز الإيقاع النصي، وتجعل من الفضاء الركبي فضاء ديناميكية تتعدد مضامينه السينوغرافية والجمالية، وترفع من مستوى التخيل للأحداث والإدراك الحسي للعمل الذي يتفاعل مع مجموع العلامات المرئية والسمعية والموسيقية، بإعتبارها أهم أركان تشكيل المشهد المسرحي. لقد سعت المعاودات النقدية إلى إعادة صياغة لغة سيمولوجية جديدة يكون الجسد منطلقها ومركزها. توجد علامات تجسد التيارات الجسدية وتتكلم لغة الطبيعة الخرساء التي "تتأرجح بين ما بين الصمت والسكون، في حركة ما تمر من خلال ديناميكية وسائطية لا حصر لها. تبقى محفورة في الجسد إلى الأبد"¹¹.

تقوم لغة الجسد على شبكة العلامات والإيماءات التي تشكل بدورها لغة تأشيرية تعين علاقة الممثل بالعرض وبالمتلقي، وتؤكد على أهمية حضور حركة الجسد في الفضاء المسرحي، والتي تقترن بالإيماءة في تشكيلها لموقف درامي وفي إنتاج إشارات تعين حضور الممثل في المشهد الدرامي. إذ من المستحيل فصل الإيماءة عن الممثل الذي ينشئها عبر تأشيرات جسدية. "وبالإختصار، تعتبر الإيماءة ضرباً أساسياً لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في فضاء واقعي"¹². لقد عمل جاك لوكوك على التعاطي النقدي المتجاوز للتصورات السيكلولوجية والأنثروبولوجية والميتافيزيقية التي تدعم منطق المعقول النصي، وتتغافل عن أنطولوجية الجسد وأهميته في العمل المسرحي، وما ترافقه من تقنيات اللعب المقنع والبانثوميم، أي التمثيل الصامت، الذي يعكس "في حقيقته استدعاء المرئي"¹³.

منح التحول الأنطولوجي الذي شهده المسرح الغربي الأسبقية للجسد النصي، وما رافقها من تحولات مفهومية ونقدية أعادت تشكيل سيميولوجية الفضاء المسرحي. فالرهان على لغة الجسد القصد منه متجاوزة المنزع السيكلولوجي في المسرح، والتأكيد على أن مستطاع الرغبة أعمق تعبيراً عن الحياة، وأن سيميولوجيا الإيماءة وجمالية الحركة أكثر اقتداراً على تشكيل جغرافيات المعنى من ما يحققه المنطوق اللغوي في النصوص المسرحية المكتوبة، بما أن الولادة الأولى للمسرح كانت مع "الحركة كظاهرة تتصف بتحويلات دقيقة لمختلف أجزاء الجسد في الفضاء"¹⁴. يصبح الجسد علامة تفضية تنتج المعنى وتشكل العالم وتفجر العلامة وتخلق فضاء مقعر بلا أبعاد "لن يقدر أي كلام على تلخيصه أو احتوائه"¹⁵. يظل الجسد يتكلم عالمه عبر فينومينولوجيا الحركة وبلاغة الإيماءة، يتشظى خارج سلطة التسمية وميتافيزيقا المفهوم المحض، يتشابك مع مفاظات الصمت إلى "درجة تتشابه وحدة الصمت مع رؤيتنا للعالم وللأشياء"¹⁶.

بقيام مسرح ما بعد الحداثة، وتوجيه مقوماته الفكرية والمنهجية لتقويض المعقول النصي وإيجاد إمكانات تحرير العرض المسرحي من الكتابة أصبح بالإمكان الحديث عن كتابة الجسد التي تتغايّر مع الكتابة اللفظية، حيث تصبح حركاته أكثر اقتداراً على الرسم والكتابة، وعلى تشكيل الفضاء الدرامي، ليكون هو المعبر الحقيقي عن معنى العالم في كل النشاطات الفنية. كما اعتبر الجسد المحمل التعبيري لكل عمل فني، بعد أن أضحت لغة

علامات وإيماءات ووضعات جسدية تملك قدرة كتابية رمزية¹⁷. لذلك، ليس من المجاملة أن يصل أروطو جمالية مسرح القسوة بمستطاع الجسد، وأن يثمن دوره في تحرير المسرح الغربي من رطانة معقولية الحداثة الغربية. فالجسد هو اللاعب الذي يثير الأسئلة، ويتفاعل مع جسد المتلقي الذي سرعان ما يندمج جسدياً في الفعل المسرحي، ليساهم في تحرير الحياة من السلبية الجارحة للكينونة والمعذبة بواسطة إسقاطات التمثيل، ومجاوزة المفهوم المحاكاتي للفن، والانتفاء من الجمالية الأرسطية التي كانت وراء اكتشاف خطاب منطق المعقول في المسرح، والذي "لم يستطع فهم التراجيدي الذي بقي غير مفهوم لدى أرسطو مثلما لدى متشائميننا بخاصة"¹⁸.

ضمن مشروع التقويض والمجازة لعقلانية الحداثة، يأتي مسرح ما بعد الحداثة رؤية تدميرية للأسس الكلاسيكية، ونداء ثورياً لتقويض الأنظمة المعرفية والقوى الأيديولوجية المعادية للجسد. فتحت الصيحة التي أطلقها فلاسفة التقويض والمجازة، لإنهاء خطاب الحداثة، وتفكيك نظامها السيمولوجي المنطوق، والدعوة إلى مناصرة لغة الجسد، الباب أمام العديد من المسرحيين للإنضمام إلى معاداة منطق المعقول والسعي إلى تحرير الجسد من سلطة المقروء النصي. لم يكن مايرهولد بعيداً عن نيتشه في الدعوة إلى منح الأسبقية للغة الجسد والتحرر من المنطوق النصي ومن السطو السيكولوجي الذي تمليه الشخصية، فقد أوجد "نظرية البيوميكانيك"¹⁹ لمعارضة التوجس السيكولوجي، وجعلها أسلوباً إبداعياً يجمع عديد الفنون التي تتقاطع وتتفاعل مع رغبة الجسد في التعبير عن مستطاعه الإبداعي، وفي مشاركته الفعالة في بناء المجتمع الجديد، بعد أن كان مبعداً في المسرح الكلاسيكي بفعل هيمنة منطق المعقول. لم يعد النص مقدساً، "يوجد الجسد أولاً والحركة"²⁰.

من منطلق سيمولوجيا الإيماءة التعبيرية، يندمج الجسد مع الفضاء، ويتحول إلى جسد إيمائي صامت قادر على إبداع جمالية الحياة، يقطع مع تفاصيل معقولية النص، ويتحاشى السقوط في التمثيل والمحاكاة والخضوع لإملاء فضاء مسقط غير مرئي، ليعيد تأسيس المشهد عبر منظورية إيمائية، ينبزغ منها فائض المعنى، وينبثق من علاماتها عالم تتسافر فيه الإيماءات، وتجترح منه المحامل البصرية التي تظل في قبضة الاختلاف والمعاودة. ضمن تأكيد مقاصد الإيماءة في العرض المسرحي، كان لبريشت دوراً في جعل الإيماءة لغة المسرح، وضرباً مبتكراً في انجاز

العرض المسرحي، معتمدا على منطلقات نظرية لمنحها الأولوية، دون العودة إلى النص الأدبي. "وبكلام صريح، فالإيماءة هي المادة والمسرح الملحي هو استخدامها العملي"²¹.

داخل مقروئية المعاودة والانفلات من سلطة النص، وذاتية المؤلف، وجمالية الأدب، يتلو مسرح ما بعد الحداثة بيانه الثوري خارج الفضاء المغلق وانتظارات المتلقي، ويدعو إلى التعجيل بتحريره من سلطة المنطوق ومنطق المعقول، وصياغة مشهدياته تشكّلها لغة الإيماءات، وتحركها قوى الرغبة، وترسمها بلاغة العلامات المرئية التي يفجرها الجسد، فيتشابك مع الفضاء المسرحي ومع المتلقي، ليتشكل فضاء مسرحي مفتوح على الحوار، وعلى التناسل الإيمائي الذي يرفع لواء العصيان للوغوس والمنطق، وكل سلطة تعمل على تطويع الجسد لمسرح تمثيلي خاضع "لسلطة النص والكلام"²²، وتابع لمشئنة المقدس اللاهوتي الذي تصالح مع المعقول ضد الجسد والرغبة والمحسوس، وضد كل ما هو معارض لمسرح المعقول النصي الذي يفرض خطابا صوتيا منقولا يضمن ميتافيزيقا الخطاب التمثيلي.

يرى المسرحيون الطليعيون أن الجسد النصي بإمكانه أن يحل الأزمة الإبداعية للمسرح، وأن يستشرف عالما بلا هويات، وفضاءات بلا مساحات، وأجسادا بلا أعضاء، ولغة بلا كلمات. فما يمكن أن تحقّقه المجاوزة للمعقول النصي هو تحرير الخطاب المسرحي من سلطة المقولات التي تفرضها الشخصية النمطية للممثل على المتلقي، حيث يتطابق النص مع قول الممثل إلى درجة التماهي، فيسقط الفرق، ويتلاشى المعنى، وتهيمن البدايات، وتتسلط الذات على مجرى الأحداث. يصبح المنطوق مجرد واقعة لا تستجيب لمتطلبات الحوار الإيمائي للجسد، لتمنح الأفضلية للمعنى المنطوق على حساب حدث الرغبة. يتحول النص إلى سلطة كابحة للواقعة الجسدية وإلى أوالية تلغي مستطاع الجسد لحساب المعنى المنطوق، وتحتفي بالكلمة دون الحركة، وبالنظام دون التشظي، وبالمؤلف دون الفنان، ليصبح المسرح ترجمان ينقل لغة إلى لغة في عمل درامي. وهو ما يتحاشاه مايرهولد الذي يؤكد على أهمية القطع مع الأنظمة اللغوية النصية، ومع العوائق السيكلولوجية التي ترجح مستطاع الجسد. ففي نظره، يتطور "العمل المشهدي استنادا إلى قدرات الجسد الأكثر تعبيرية من اللغة الطبيعية أو سيكلولوجيا الشخصيات"²³.

تقويض سيمولوجيا النص

يعتبر التجريب الذي شهده مسرح ما بعد الحداثة الخطاب النقيض لمنطق المعقول النصي، وأحد خاصيات المسرح المتمرد على نظام القول، والثائر على سلطة النصوص الأدبية. فهو مسرح تجديدي ينتصر للجسد، ويقطع مع الأساليب الدرامية الكلاسيكية التي تغيب المشهد الحركي للعرض وتجعل من محاكاة الفعل لا تتحقق على خشبة، وإنما في النص، وهو ما يجرّد العرض من الطقوسية التي تجسدها حركات وإيماءات الجسد. فعلى امتداد قرون من هيمنة الخطاب الأرسطي، تمّ تطويق الإكراهات الطقوسية للجسد النصي واستبدالها "بالإكراهات النصية"²⁴. ما يمكن استخلاصه، هو أن انعطاف المسرح عن الثوابت الأرسطية أدى إلى محاكمة المقروء اللفظي والتصدي لطغيان النص، والسعي إلى ترميم واقع المسرح. ففي ظل هذه الحركة، ظهرت العديد من التجارب الطليعية التي ساهمت في تغيير الأطروحات الفكرية والجمالية للمسرح، وساهمت في قيام سيمولوجيا الجسد النصي التي تهدف إلى تحرير المسرح من سلطة النص، وتحويله إلى عرض يقوم على حوار بين كل مكونات الفضاء الذي يفرض فتح الأفاق على ممارسة سيمولوجية.

منح بريشت التجريب الطليعي رؤية أنطولوجية تتجاوز منطق المعقول، وتتحرر من نظام الخطاب الأرسطي، وتعمل على تغيير قواعد المسرح، وهو ما اعترف به رولان بارت الذي ثمن الجهد البريشتي، ودعا إلى النظر "لثورة بريشت باعتبارها وضعت عاداتنا وأذواقنا وحركاتنا، وحتى القوانين التي نعمل بها موضع تساؤل"²⁵. يعبر التجريب البريشتي عن موقف نقدي للأنظمة الخطابية الميتافيزيقية التي مازالت تقّس الموروث الأرسطي وترعى مقولاته، وتسعى إلى عدم الاشتغال على استكشاف وتجديد الفضاء، وتوجيه المسرح إلى إنشاء خطابه الخاص "حول سحر الصورة وتمجيد الجسد"²⁶. وحتى تتحقق الرهانات، كانت مهمة التجريب هي الانعطاف عن معقولية النظام اللفظي والانفتاح على منظورية الجسد. يقوم التجريب على إستراتيجية أساسية تنتهي بتوضيح أسباب الأزمة الإبداعية في الفن المسرحي، ومدى أهمية الأخذ بمستطاع لغة الجسد للحد من ميتافيزيقية اللغة، وتقويض مقولات خطابه المنطقي الذي ظل وفيًا للتقاليد الأرسطية. "على هذا النحو ذاته، وجد المسرح الغربي نفسه مفصولاً عن جوهره التوكيدي، وعن قوته التوكيدية. وهذا الاستلاب إنما حصل في الأصل"²⁷.

تصبح الدعوة إلى إصلاح المسرح الغربي نداء مصيريا، فكانت ما بعد الحداثة الفنية بيانا للتحرر من سلطة الخطاب النصي وثوابته، والتأكيد على صياغة سينوغرافيا مسرحية تعني بمنطق المحسوس المرئي، وتعيد النظر في فينومينولوجيا المشهد، وهو ما شرع لدخول أساليب جديدة في صناعة الصورة المسرحية، ولتمكين اللغة المرئية من التعبير عن مضامين العمل المسرحي بدل تقديس اللغة الكلامية التي يسطرها النص. بهذا التحول، تصبح اللغة الجسدية هي اللغة الأساسية في المشهد الدرامي. فقد تطلع العديد من المخرجين المسرحيين إلى وجود لغة مسرحية تشكيلية صامتة تكتفي وتمثلها حركة الجسد، حيث يسمح بوجود خطاب إيمائي مستقل، يقوم على وحدة نحوية وسيميولوجية تشكلها حركات الجسد المختلفة.

إن من أهم وظائف المسرح التجريبي هو تفعيل منظورية الأفعال الجسدية، ليؤسس خطاب مشهدي مرئي، يعتمد على سيميولوجيا الحركة، ولا يقبل بالانسجان داخل نسق سيميولوجي مغلق أو بقبول التبعية لسلطة تأليفية أو لأنساق نصية منتظمة. يذهب إدوارد كريج وهو من أعلام ما بعد الحداثة المسرحية، ومن رواد التجريب إلى أن اللغة الكلامية لم تعد قادرة على مواكبة التحولات الفنية والجمالية التي يشهدها المسرح الغربي، وأن الاعتقاد في قداسة الخطاب اللفظي، واقتداره على تبليغ المعنى، وإقامة الحوار لفتح أفق التفكير على النقد بات اعتقادا ضعيفا، لكونه خطابا ثابتا وميتا يعبر عن الأسئلة الدرامية بطريقة مقول القول. لم يعد ممكنا إبقاء المسرح تحت سلطة بلاغة نظام الخطاب القولي، فالتجريب لا يقبل بالرأي الذي يزعم "أنه من غير المستطاع إظهار الحقائق إلا بواسطة الكلام"²⁸.

في ظل استفحال الأزمة، وجد المسرح الغربي نفسه مستلبا ومغتربا عن العالم، شأن كل الفنون الغربية التي حاصرها براديفم الحداثة، وجردتها الجمالية المثالية من لحميتها الأرضية، ومن نسيجها الجسدي الذي ينبع من منطق المحسوس. فعند تحديد الأزمة، تتضح أسبابها وتنكشف نتائجها الوخيمة، باعتبارها أزمة في الأصول والمنايع، تتصل باستبعاد الجسد، وبخروج التراجيديا عن بداوتها وعن بدئها الأسطوري. لقد فرضت الحداثة رؤية تحقيرية للمسرح الثوري، وأعلنت موته موتا استعاريا متصلا بموت الجسد. فتحت عنف التعطيل والتحرير والبلبل اللغوية فني الإنسان بواكيره الأولى، وتعطلت علاقته الحميمية بالطبيعة الخرساء التي ينبع منها المعنى،

ويتشكل منها العالم، والتي عبر عنها المسرح البدائي الشرقي وجسدها في انتصاره للجسد، وخاصة ما أتى به مسرح "كاتاكالي الهندي الراقص الذي يستند إلى ثروة نحوية ودلالية لا يستهان بها"²⁹.

نلاحظ أن من شواغل المسرح التجريبي ما بعد الحداثة أنه استأنس بسؤال الجسد، وتقصى لغته الصامتة، وتعرف على علاماته، واختبر عالمه السيمبولوجي. وهو ما يفتح النوافذ على مرجعيات مسرحية تنتصر للجسد النصي. فليس من خصائص المسرح الحقيقي ممارسة التمثيل الذي أملاه منطق المعقول، وكرسته العودة إلى النصوص، وتقديس الملفوظ. فالمسرح هو الحياة ذاتها التي تتكلم الإنسان وتكشف عن عمق قلقه الأنطولوجي تجاه الحدث الكوني الملعن. لذلك لا يجب أن تمثل الحياة، وأن تعقلن صيرورتها أو تقنن زمايتها. كما لا يمكن أن تقاس الحياة بحياة الإنسان، إنما الحياة مسرحية تراجيدية مفتوحة على حركة الصيرورة، ومتخاصره مع أبدية الكينونة. وضمن البحث عن مخرجات لما يحوّل حركة الفعل وفعل الحركة في المسرح الغربي، نستنتج أن ما يعاب عليه المسرح الكلاسيكي هو أنه لم يهتم بصيرورة الوجود، بل عمل على تمثله وعقلنته ومحاكاة ظواهره الفرية دون إدراك جوهره الكلي.

سيمبولوجيا مسرح القسوة

نستدعي مسرح أنتونين أرتو لكونه من أبرز التجارب المسرحية الطليعية التي انعطفت عن براديفم الحداثة المسرحية، وشكلت ثورة فنية على الموروث الأرسطي، وساهمت في مسرحية الجسد. حرضت أزمة الحداثة صاحب "المسرح وقرينه" على إعلان بيانه النقدي للخروج عن المسرح الكلاسيكي، وتقويض بنيته السيكلوجية، ومحااجة المدافعين عن قوله الملفوظ ونصوصه الميتة. ينتصر أرتو لمستطاع الجسد، ويجعل منه العمل الفني دون الحاجة إلى النص أو المؤلف. "فالكلام الذي سنقله عن الجسد هو إذن الكلام نفسه الذي سنقله عن المسرح"³⁰. يقدم مسرح الأرتودي رؤية مسرحية طليعية تستعيد أولوية الجسد التعبيري، وتأخذ مكان منطق المقول اللفظي في المسرح الكلاسيكي، وتفرض سيمبولوجيا الجسد بديلا عن اللغة المكتوبة. وهو ما يجعل المسرح يقوم على لغة تعتمد على خطاب إيمائي، وعلى كودات تتماصف مع العلامة المجردة، وتعبر عن المعنى،

وتتكلم دون كلمات، وتحل محل كودات السيميولوجيا اللفظية المنطوقة. ولكي يتلافى المسرح هذه الهنات، يلفت أرتو الإنتباه "إلى غياب مثل هذه الكودات الفرعية الفعالة في المسرح الغربي"³¹.

يدعو أرتو إلى قيام مسرح تجريبي ناهض يقوم على مستطاع الجسد كوسيط مسرحي يتكلم ويحاور ويبلغ المعنى ويفرض جمالية مفتوحة تجمع بين العرض والمتلقي. فرغم تعدد أساليب التجريب المسرحي، والسعي النقدي إلى تقويض سيميولوجيا النص ومجاوزة جمالية المسرح الكلاسيكي، فإن مسرح القسوة قد شكل علامة فارقة، يمكن اعتباره من أهم التجارب التي انتصرت لمستطاع الجسد، وسعت إلى تحريره من سلطة المقروء النصي، والمساهمة في قيام علم حركة الجسد أو ما يعرف بعلم "الكينزيا"³²، الذي يقوم على أساس "أن كل ثقافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة"³³. دعا أرتو إلى مسرح يتكلم لغة الجسد، دون الحاجة إلى نص، وهو ما جعل مسرحه ثورة فنية وإبداعية تخرج عن السائد المسرحي؛ تهدم وتبني، تغلق وتفتح وتحتوي وتتجاوز سلطة المعقول النصي. فقد استطاع أن يجعل من ولادة جسده ولادة حقيقة لمسرح يتكلم لغة البدايات، ويكتبها بحروف الهيروغليفية وبخط الطبيعة الصامت، "وفقا لقوانين الرمزية والمشاهاة الحية. قوانين خالدة. قوانين كل شعر وكل لغة قابلة للحياة"³⁴.

يدافع داريدا عن المسرح الطليعي الغربي، ويستدعي مسرح القسوة الأرتودي كتجربة من أبرز التجارب المسرحية الطليعية التي سعت إلى تقويض النظام العقلاني، وتقويض أيقوناته المقدسة، والمناداة بإعادة تأهيل الجسد، ومنحه قواه ومستطاعه دون الرهان على مسرح مؤسس على سلطة النص وذاتية المؤلف، لأن من أسباب أن فشل المسرح الغربي هو تقديسه المفرد للنصوص المكتوبة الميتة، واعتماده على علامات لفظية، دون أخذه بمستطاع الجسد، وبلغته الصامتة التي تتفجر في الحركة والانفعال والإيماء لتشكّل عالما سيميولوجيا يتفجر منه المعنى. فهو مسرح إنساني لا شاعري "يتدهور، لأنه فقد الإحساس بالجديّة من ناحية، والإحساس بالضحك من جهة ثانية، لأنه فقد صلته بالجديّة، بالفاعلية المباشرة الضارة، باختصار بالخطر"³⁵.

أدرك أرطو قيمة الجسد بوصفه القيمة الحقيقية للإبداع، والفضاء المثير للاختلافات الثقافية التي تقوم على لغة إبداعية عميقة، تحرك في الكائن حدث الرغبة في الحياة. يتحول الجسد في الفضاء المسرحي إلى بؤرة توتر، وموضع قلق، ومنبع للإبداع والحوار، لأنه جسد بلا أعضاء، ودون أمراض، ولا يخضع للرؤية الإقصائية لمنطق المحسوس التي جسدها الأفلاطونية، وطبقها المسيحية عندما قتلت مستطاع الجسد، وأحاطته بالردائل والمحرمات. لقد قاوم أرطو إمبريالية الثقافة الغربية، وهيمنة المسرح السيكلوجي القائم على المطابقة، وعلى تجريم كل ما يعادي العقلانية الحديثة، وذلك بالدعوة إلى تفعيل رغبة الجسد، ودفعه إلى الإبداع والتعبير، وإلى الرفض والمقاومة عبر كتابة رغباته، ورسم جغرافيته بلغة جسدية خاصة تجسد هذا "العراك من النيران المنطفئة، هذه الحركات الدامعة والمحنة"³⁶.

تظهر منظورية القسوة أهمية الجسد في تحرير المسرح الغربي من سلطة المنطوق، وفي جعل الكائن قادرا على تذكر الكينونة بعد أن سقطت في النسيان. فمستطاع الجسد وانفعالاته قادرة على استعادة غيابه، والتملص من الحضور، وذلك بعد أن يستعيد قواه الإدراكية وانفعالاته التعبيرية. فبإمكان الجسد التعبيري أن يشكل فضاء مسرحيا متحررا من ميتافيزيقا المكان التي فرضها المسرح الكلاسيكي، وبمقدور الجسد أن يتسلح بالقسوة، وبالرغبة في الحياة، عندما يتمرد على جلاديه، وينتفض في وجه محتقريه. وذلك عندما يكون معبرا على الصرخة الكونية، ومتجاوزا مع صيرورات الحياة التي تدخل إلى الفضاء المسرحي، لتجد عمقها ثانية خارج الفضاء. وهو ما يحرر الإيماءة من الزيف السيمولوجي الذي أشاعته اللسانيات حول الجسد النصي، لأن الإيماءة في الواقع لا تنوجد ككينونة منعزلة، ولا يمكن فصلها عن المتصل العام كما تفصل الكلمة"³⁷.

لقد أراد أرطو أن يمنح للجسد مقومات تعبيرية جديدة، تجعله قادرا على تفعيل الجمود، وتقويض قوى الارتكاسية التي تتحكم بالمسرح الغربي. فالجسد الأرطودي لا يمكن السيطرة عليه، والذي يجب وضعه في الحقيقة على الخشبة المثالية لمسرح القسوة، لكي يستعيد أصله المفقود"³⁸. لذلك لم يكن أرطو بعيدا عن تجربة الرسام فان غوغ في الاستفادة من قوى الجسد. فإذا كان فان غوغ قد سخر جسده لإحداث انعطاف في فن التصوير وكتابة العالم بعلامات تشكيلية فإن أرطو قد جعل من جسده فضاء مسرحيا لتقويض سلطة

المؤسسات الثقافية، وهدم قداسة المعقول والمكتوب في المسرح الغربي. وهو ما جسده في كتابه "فان غوغ منتحر المجتمع" الذي كان سيرة ذاتية أرطودية مقنعة، تعكس عمق المأساة التي يعيشها كل فنان متفرد، يعارض الثقافي، ويخالف التحنيط، وينتصر لمنطق المحسوس، ويختبر العالم من خلال تعبيراته الجسدية وسيميولوجيته الإيمائية. لقد كانت للمعاناة الجسدية التي رافقت أرطو دورا مهما في رسم معالم مسرحه الطليعي، باعتبارها أحد مقومات التفكير والتعبير، عندما ترتبط المعاناة بالسؤال، والتراجيديا بالتفكير، والجسد بالمسرح، والمعنى بالحركة، حيث "أن أرطو كان يعلم بعمق أن تجربة المعاناة تدفعه إلى التفكير"³⁹.

يصبح الجسد الموجوع والمتألم مبدعا لفضاء مسرحي متجسد يفتح أبواب العالم على الكائن، ويكابد عنف القسوة التي تضاعف من تعبيريته. لقد كان أرطو مؤمنا بمقاصد المسرح الطليعي في تغيير وجهة العالم وفي رسم جغرافياته الفكرية والجمالية. لذلك كانت حياته كلها مسرحية مأساوية مفتوحة، يكتبها جسد بلا أعضاء، ويمثلها في الوقت نفسه، دون أن ينحني لسلطة الكلام وميتافيزيقا الكتابة. فتغيير علاقة الإنسان بالعالم، وتجديره في مغارس الأرض تحتاج إلى صيحات وصرخات تحطم الصمت وتغيير العلاقات، وتؤسس لمجتمعات بديلة، يوجهها مستطاع الجسد إلى إبداع أساليب لغة جديدة، يكون المسرح الفضاء الحقيقي لإدراك الحياة في عنفوان رغباتها الهائجة والمائجة، الرافضة لميتافيزيقا الكتابة النصية. فهو في متخيله، يعتقد أن المسرح الحقيقي هو الذي "يبني جسدا دون أعضاء"⁴⁰، ويعبر عن حلم البشر بلغة كاسرة وعنيفة، تبلبل السكون، وتقطع مع المنطوق، وتخلخل منطق المعقول. لقد كان الحلم الأرطودي أن يجد لغة مسرحية "منعقة من استبداد الخطاب اللفظي"⁴¹.

كان أرطو سجين جسد عليل، لكنه جسد مقاوم ومناهض لقوى العقلانية، ومتمرس بافتعال الانعطافات، وتفجير الأسئلة الجذرية، ومحاكمة قوى الإضطغان. كانت رغبته قوية في تأسيس مسرح كوني انفجاري، تهندسه ميولات غريزية تستطيع تغيير رؤيته السديمية العمياء إلى رؤية ناهضة، توجهها حركة انقلابية نحو جسد الحياة، وموطن القسوة، وقوى المقاومة "حيث يعيش الصوت، والحركة، والنفث، الذي يلفظ الحياة"⁴². لذلك، كان الجسد بالنسبة إليه هو موضع المسرح الثوري الذي يعبر عن معاناة أنطولوجية تمر بها الإنسانية في طورها

الغربي المتأزم. فهو ينتفض على ترهات المسرح الغربي، ويثور على معتقداته، ويبحث في هروبه إلى ثقافات هامشية منسية عن فضاء مسرحي بديل يتكلم دون كلام منطوق. فالمسرح الحقيقي هو الذي يفرض رؤية مادية ولغة محسوسة ترسم عبر إيماءات تتفجر من رغبة الجسد في تكلم صمت العالم، وتساهم في إبانة التأشير الجسدي الذي تحمله الإيماءة.

يصرّ "أرطو على التقابل القطبي المطلق سيميائيا بين اللغة والإيماءة في المسرح"⁴³. لذلك، ارتبط سفره إلى المكسيك بالبحث عن فضاء مسرحي جديد يتكلم دون كلام، ويبلغ رسائله المشفرة دون لغة. إن القصصية من وراء العودة إلى الوراثة هو الاستفادة من الثقافات الأسطورية الغنية بالرمزية والمثقلة بالمعنى حتى يتحرر المسرح من تسلط الثقافة البورجوازية الغربية التي تقدس العلامات اللفظية، "التي لا تعني كل شيء، وأنها توقف الفكر بطبيعتها وتشله نهائيا، بدلا من أن تساعد على نموه"⁴⁴. يناضل مسرح القسوة من أجل اللجوء إلى ملاقات ثقافة إنسان هندي أحمر فيه رمزية لمعاقرة رائحة الأرض، وإخلاص لقداسة المنابع، باعتبارها تأوي تراثا ثقافيا خاما، من شأنه أن يساهم في بلورة مسرح جديد لا يعترف بالنصوص المكتوبة، وما تعبر عنه من أفكار جامدة، يموت فيها المعنى ويتصقّع فيها المحسوس. ف"النص المسرحي يظل غير مكتمل، ولا يكتفي بنفسه، وأي عمل يبدو مكتملا للقارئ ليس مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنه مازال ينتهي إلى الأدب"⁴⁵.

تأويل الجسد النصي

تحت عنف التقويض والمجاوزة للمسرح السيכולوجي الغربي، وما حققه المسرح الطليعي من انعطافات نحو سيمولوجيا المرئي وجمالية المحسوس، لم يبق المسرح مثل غيره من الفنون سجين المقولات النصية الجوفاء وحبيس سلطة المؤلف، فقد استجاب إلى نداء التغيير الذي فرضه براديغم الصورة، وأملاه منطق المحسوس حتى بات العرض المسرحي مشهدية إدراكية مباشرة، يمثلها نص الجسد، وتفرضها منظوريته ليصبح الثيمة الحقيقية الموجهة لصيرورات العمل، والتي تشكل مكونات الخطاب الجسدي ودلالاته البصرية والتشكيلية، التي تتناغم مع جمالية العرض، وتتفاعل مع الأنساق الثقافية، وتستجيب للرؤية السوسولوجية السائدة. فقد سمح

الانعطاف عن النظام المقروء للجسد بتحفيز قواه الإدراكية والانفعالية قصد بناء فضاء تشكيلي يتداخل فيه المرئي مع هندسة الفضاء، لتظهر بلاغة جمالية صامتة، تبرز مستطاع الجسد على تشكيل لوحات فنية تتوالد فيها الرموز والعلامات التي تحول الفضاء إلى مشهدية مرئية، تقوم على انسجام الضوء واللون والموسيقى مع الحركات والإيماءات الجسدية. فالجسد بإمكانه أن يبدع لغته عبر الاستفادة من الفنون الموازية. فهو قادر على تشكيل لوحات فنية وفوتوغرافية وسينمائية تشي بأنه محمل سيميولوجي يحتوي سيميولوجيا العالم ويعبر عن لغزية الوجود.

فضمن مقروئية المرئي في سيميولوجيا العرض المسرحي، يتنزل الحديث عن تعبيرية الجسد في عمق الوعي الأركيولوجي والفينومينولوجي الذي يطرح طبيعة التخاصر بين الجسد وعالم المعنى المتوحش، ويكشف عن اندماج الجسد التعبيري في الفضاء المسرحي لاكتشاف عوالم بدائية مهمشة ومنسية، ولإزاحة الجدار الذي يفصل بين الجسد والمتلقي في العرض المسرحي. فالتأشير الجسدي يعين حركة الإيماءات في رسمها للمشهد، ويكشف عن دور جسد الممثل في كتابة محتوى الرسالة الدرامية التي تضمن التفاعل الحركي بين الضمائر المتحاورة في الفضاء المسرحي، بوصفها أكثر المكونات فاعلية في إنشاء الخطاب الدرامي، وفي إقامة سيميولوجيا المسرح. مثل اللعب الإيمائي للجسد عنصرا مهما في المسرح البريشي، وهو الوسيلة الرئيسية لتحقيق "البينذاتية" بين الممثل والممثل وبين الممثل والمتلقي. كانت الإيماءة هي الوسيط الحركي للتعبير عن الدلالات الاجتماعية بين البشر، ولممارسة النقد الاجتماعي الذي مارسه بريشت عن طريق التماسف أو التغريب. ذلك أن "التواضع الجسدي جرى تغريبه بوسائل متعددة بشكل يجعل الحضور مدركا لبنية الصلة الأديولوجية الممثلة"⁴⁶.

يسمح الجسد بتشكيل فضاء سيميولوجي خاص، يقوم على تطوير اللغة البصرية داخل معكوسية إدراكية، تعيد اكتشاف لغزية العالم، وتأويل جغرافياته، وفهم علاماته، والاحتفاء بمنظوريته الأنطولوجية، وهو ما يجعل من المسرح رؤية فينومينولوجية للعالم، تفتح مغالقه، وتعيد تحيين معنى تشكله. وذلك، حتى يتمكن من إنشاء التشكيلات السيميولوجية والتكوينات اللغوية التي تجسد منطق المحسوس، وتؤمن له رسم خطوط الإفلات من

سلطة الخطاب العقلاني، ومن انغلاق نظامه العلاماتي المثالي الذي يسقط سيمولوجيا الجسد من مقولاته المحض التي تعبر عن «ما هو سخيّف ومضلل في كوميديا العقل»⁴⁷. يصبح الخروج عن سلطة النص المقروء ومكاشفة المعنى خارج أسوار الشعرية الأرسطية بداية تحرر المسرح الغربي من سيمولوجيا اللفظي، ومنح الجسد الشرعية لإعادة كتابة العرض كتابة سيمولوجية، تتجاوز سيمولوجيا النص الأدبي، ليصبح العرض نصا جسديا وعرضا إيمائيا مستقلا يعكس ممارسة سيمولوجية عبر الإيماءات، وهو ما يعني ضمنا أن التواصل بين المسرح والصالة هو من ترتيب الحواس"⁴⁸.

على ضوء الإستراتيجيات الجديدة التي تملها الرؤية الإبداعية والجمالية لمنطق المحسوس، وتجاوبا مع النسق الثقافي الذي يفرضه المسرح، يمارس الجسد مستطاعه التعبيري، دون الخضوع للتطويع والمراقبة، ويكتب نصه بلغة صامته تمثل الإيماءات حروفيته، وتشكل الحركة زمانيته، ويتحول من كتلة مادية تخضع إلى إملاء الخطاب النصي المقروء إلى نص مستقل بذاته يوجه الفعل المسرحي، ويشكل مكونات الفضاء، ويتفاعل مع جمالية التلقي، ليخلق عبر تنقله سلسلة من الوحدات الأدائية التي تخلق مجموعة من الانزياحات الإدراكية والثقافية التي تنبع من مدونة سيمولوجية تغني التجربة الحركية والبصرية للفنان، وتحقق جملة من الوظائف الدلالية والجمالية، وتوسع من حمولة الذاكرة الإنسانية التي تحفظ المخزون الأسطوري والثقافي والبصري للجسد، طالما أن مسرحية الجسد لا تتحمل النسيان والإقصاء، ولا تقبل بالتطويع والتوجيه المنطقي والتسخير الوظيفي، بقدر ما تشكل فضاء منتجا لن يستطيع نظام الكلام التعبير عنه أو تلخيصه، واحتوائه داخل نظام نسقي منظم. فرغم أن الكلام أعمق إلهاما للمعنى، إلا أن اللغة اللفظية لم توجد للمسرح، بما أنه فن حركي يقوم على لعب جسدي، وعلى لغة بصرية تستخدم "الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والتعاويد والأضواء والأشكال البدائية"⁴⁹.

ضمن هذا الفضاء السيمولوجي المتحرر من سلطة النص ولاهوتية الكلمة، يشكل الجسد صور بصرية وإيمائية تصبح قادرة على مجاوزة المنطوق اللغوي وعلى فرض لغة الأشياء على تمثيل الكلمات، "لأن النص أشبه بالجزء الظاهر من الجبل الثلجي"⁵⁰. تكشف التجارب المسرحية التي انتصرت لسيمولوجيا الجسد على حساب

نظام الخطاب القولي عن مناداة حقيقية لفتح فضاء المسرح على مختلف الفنون التشكيلية والبصرية، حتى يمتلك لغة الحياة الحية التي تقوم على فعل الإيماء والحركة والتمثيل الصامت. يكشف التحليل السيميولوجي للجسد عن وظيفة الإيماء وعن طبيعتها في العرض المسرحي. فهي من طبيعة مكبلة، ولا تستطيع لوحدها التعبير عن المعنى، وتبليغ الرسالة إلى المتلقي، لكونها ذات كيان غير مكتمل، وتتحرك في سياق سيميولوجي عام، ولا تستطيع تأدية مهمتها في العرض المسرحي بمفردها. فهي تشتغل داخل سياق عام يرتبط بجسد الممثل وبالسياق المسرحي. "وفي هذا المعنى، تجسد الإيماء الفاعل الدرامي وعالمه، وتؤكد على هويته من خلال جسد حقيقي وفضاء حقيقي"⁵¹.

يقوم الأداء الجسدي على خيارات تعبيرية وجمالية، ويتعالق مع الفضاء المسرحي قصد تضمين الواقعة المسرحية أبعادها الدلالية التي يفرضها التجانس بين جسد الممثل والرؤية البصرية للسينوغرافيا، بحيث يصبح الجسد عنصرا أصليا في تشكيل المشهد، وفي إظهار الأمرئي وجعله مرئيا، بوصفه فضاء يتحكم في الحدث المسرحي، وفي ملء المساحة الفارغة. لذلك، من تناقض القول، النظر إلى سيميولوجيا الجسد برؤية تجزيئية، لأن الجسد النصي لا يحتمل التجزئة، لكونه فضاء "تتحكم به علاقات نحوية كلية، وسلسلة توابع اتصالية ممكنة"⁵². يتحول الجسد إلى فضاء حركي يجمع بين مكونات المشهد، إلى درجة يصبح الخيط الناظم بين مكونات الفضاء المسرحي وفق أسلوب التركيب والتفكيك، وبدافع إظهار فائض المعنى من مغارس المحسوس، بحيث تصبر الرؤية الجسدية تفكيرا من خلال الأشياء وبالأشياء ذاتها. وهو ما يحول الركح المسرحي إلى فضاء سيميولوجي مفتوح على التغير والمعاودات، يمنح السينوغرافيا بعدا جماليا وداليا ويتكلم لغة المرئي، بحيث يصبح الجسد بؤرة الحركة والإيقاع الموسيقي وكل مكونات السينوغرافيا التي تكشف عن "عمق العلاقة بين المتلقي والعرض"⁵³.

تصبح كل مكونات السينوغرافيا المسرحية سينوغرافيا جسدية، تشكلها ظواهر مرئية متحركة ومتغيرة، تلغي المقروء اللفظي، وتخرج عن مقولات القبلي. فوحده الجسد النصي من يمنح مكونات الفضاء دلالاتها، بما في ذلك حركة الممثل وتعبيراته التي تتناغم مع التعابير السوسيوثقافية التي تتحكم "بمفاتيح الأفعال وفهمها وتأويلها"⁵⁴.

يشكل الجسد مركز العرض المسرحي، بعد أن أصبح أحد أبرز عناصره، وأهم القوى الفاعلة في التحولات التي شهدها المسرح المعاصر. فقد تحول من نقيصة وعاهة إلى قوة تعبيرية تشكل جغرافية العالم، وتفتح قنوات الحوار ضمن سياق علاماتي يضمن فاعلية الرؤية في تشكيل المشهد البصري. فهو يتكلم لغة إيمائية مخصصة، تضمن بناء الفضاء السينوغرافي عبر بلاغة أيقونية ورمزية، تستبعد المنطوق اللفظي للخطاب، وتحتفي بمستطاع الجسد، وتسعى إلى مضاعفة قواه التعبيرية. فبحسب غروتوفسكي، يشكل الجسد أدوات تعبيره بذاته. فهو لا يحتاج إلا إلى ذاته. فالقناع "يتكون وينشأ من توظيف عضلات الوجه... والمسألة الأساس تكمن في القدرة على الإرتقاء بالجسد"⁵⁵.

تفرض سيمولوجيا الجسد التعبيري رؤيتها على الفضاء السينوغرافي لتأكيد وحدة الفضاء لحظة التقاء نصية الجسد الحركية بجسد الفضاء الركعي. مما يحدث اندماجا إدراكيا بين النص الجسدي والفضاء السينوغرافي، يفضي إلى تشكيل مشهدية بصرية تقوم على فاعلية أسلوب الجسد التعبيري الذي تتعدد خطاباته البصرية، بحسب انتمائه إلى مختلف الحواضن السوسيوثقافية أو بحسب الجمالية البصرية التي يتكلمها الجسد. ولعل الأهم في رهانات سيمولوجيا الجسد التعبيري هو تحيين موضع الخطاب البصري، وكشف بلاغة منتجه، بوصفه يحمل دلالة أنطولوجية تربطه بلغزية الكون، ويتكلم لغة صامته تقيم قنوات الحوار مع المتلقي "من خلال بنية مشهدية بدلا من التواصل بالكلمات"⁵⁶. يتحول الجسد في العرض الدرامي من جسد مقموع بفعل منطق المعقول النصي والتوجيه إلى جسد حرّ، مقاوم، وناهض بقواه الإدراكية داخل صيرورة زمكانية تدعم الجانب البصري في العرض المسرحي، وهو ما يسهم في تطوير المشهد المسرحي والانعطاف به عن مقروئية معمارية الفضاء الكلاسيكي المغلق.

بجسدنة الفضاء المسرحي وخلخلة البؤر المغلقة التي عمقتها عقلانية الخطاب الحوارية، انفتح المسرح على الفرجة وعلى جمالية حوار غير مباشر، تتشكل لغته عبر بلاغة الصمت الإيمائي، ومن خلال منظورية سينوغرافية تقوم على نظام علاماتي مفتوح على التأويل والمعاودة، يشكل مشهدا علامائيا، يكتب عبر الإيماءات الجسدية التي تؤسس لمؤشرات جسدية، تساعد الممثل على تبليغ قصدية العرض المسرحي، لكونها المعيار السيمولوجي

لدراسة الرسائل المتعاقبة التي تنشئ الخطاب الكلي للعرض⁵⁷. حمل هذا التحول العميق في مضمون العمل المسرحي جدالا واسعا حول سيميولوجيا الجسد النصي، وما تمليه لغته من علامات تستدعي تأويل حركاته، وما يتبعها من إيماءات، ومن تعبير الوجه، ووضعيات الجسد التي تشكل المكون المسرحي، وتحل محل المنطوق اللغوي والنص المكتوب. لقد تم النظر إلى الجسد كفضاء مفتوح، تشكل مساحاته مجموعة من العلامات العضوية الإيمائية والحركية والصوتية التي تخرج عن سلطة الأنظمة الخطابية النصية، وتفرض أولويتها على المقروء اللفظي، وعلى منطق العلامة اللفظية التي لم تعد قادرة على التعبير عن العرض المسرحي، بعد أن ظلت جمالياتها مقترنة بالقراءة فقط.

يصبح الجسد محملا سيميولوجيا في الفضاء المسرحي، وذلك من خلال تنشيط العلامات الإيمائية، وتفعيل الحركة والتفاعل مع الإيقاع الموسيقي، ومع القوى الانفعالية والمواقف المرئية للجسد ذاته. تصبح العلامة الجسدية علامة سيميولوجية، تستكشف دواخل العمل الفني، وتساهم في بناء العرض المسرحي، وتنزع في لحمية الجسد انزراع "الخطوط والألوان عند فنان التصوير الزيتي والرسام فوق القماش"⁵⁸. يذهب فيسفولد ميرهولد إلى أن الجسد يمثل أوالية حيوية، وقوة شعورية تستوجب التدريب المستمر قبل ممارسة الفعل التمثيلي. فالجسد قوة انفعالية ورغبة حديثة تبحث على كتابة لغتها بلغة مرئية، تبني الدلالة، وتكتب المشهد، وتشكل العرض، وتنقل المعنى إلى المتلقي الذي ينخرط في تأويل النص الجسدي ومعايشة تحولاته، فينشأ وعي جمالي، يفتح بين الممثل والمتلقي حوارا يفضي إلى تبادل الانفعالات والمشاعر الحية التي تعبر عنها الإيماءات والصرخات المتبادلة، وتعكسها لغة مرئية تجعل النص الجسدي يرتبط بنظام فكري واجتماعي وثقافي، وهذا ما يجعل "لغة الجسد تتغلب على وساطة التباين بأن تصبح واضحة"⁵⁹.

يمنح الأخذ بمستطاع الجسد اللغة الإيمائية أن تؤلف خطابا حركيا مستقلا عن المقروء اللفظي ومتساوقا مع الإيماءة. "ووفقا للسياق، قد يعادل تسديد الإصبع الأمر، "أخرج من الغرفة" أو "أترك هذا الشيء" أو "أغلق الباب"، ومثله قد يفسر هز الكتف "قولا" بـ"لا فكرة لدي" أو "لا يهمني الأمر"⁶⁰. رغم وجود نص منطوق في العرض المسرحي فإن تعبيرية الجسد هي اللغة التي تحدد هندسة الفضاء، وتفتح باب الحوار مع المتلقي. فالأدوات

التعبيرية التي يبدعها الجسد تصبح المادة الحوارية الأساسية التي تقوم بعملية تبليغ قصدية الفعل المسرحي، وتحويل الفضاء إلى لوحة سيمولوجية تشكلها علامات بصرية مشفرة، تستدعي "المناظر والأزياء والألوان والإضاءة وجسد الممثل وحركته: تتجمع لتشكل نظاما بصريا تكافليا كبيرا"⁶¹. فالتشكيل الفني للفضاء يمنح الجسد قواه الراغبة في التعبير عن الأسئلة التي يطرحها العمل، ويمكن الجسد من مضاعفة تجاربه ومعاودة حركاته بأسلوب يحول الفضاء المسرحي إلى فضاء جسدي، رغم أن السينوغرافيا تفرض وجود عناصر غير الجسد لبناء المشهدية الركحية. فالجسد أوالية تستطيع تشكيل نسقها السيمولوجي دون الحاجة إلى النسق اللغوي، طالما أن الجسد، بحسب رولان بارت، هو نسق تجد فيه التجربة الإنسانية عمقها بإنشائها، استنادا إلى النسق الأساسي وهي اللغة الطبيعية، جملة من الأنساق الأخرى"⁶².

إن ما يتميز به الجسد النصي عن النص المكتوب هو أنه جسد حركي متزمن في الزمان الأنطولوجي، يستطيع رسم فضاء المسرح كله، لأنه يستطيع التحرك في كل جهة ووجهة، فيرسم عبر الحركة نظاما سيمولوجيا مشفرا، يتواعد فيه الباث والمتلقي عبر فعل الفهم والتأويل، من أجل بناء مشهدية بصرية مرسومة بواسطة الحركة والإيماء والإيقاع، تشكل فضاء حركيا يرتبط مباشرة بمظهر "الخطاب المسرحي الأكثر دينامية والممثل في حركة الجسد فوق المسرح"⁶³. كما أن من فضائل الجسد النصي أنه لا يتوقف عن الكتابة الحركية والإيمائية. فالصمت والسكون علامتان سيمولوجيتان يؤسسان المشهد، ويكشفان المعنى، ويدلّان على أن التوقف عن الحركة هو حركة صامتة تقع بين حركتين، وإيماء ساكنة تفصل بين إيماءتين. تعتبر بلاغة الصمت أكثر تعبيرية وأعمق إيغالا في تحفيز المعنى، وبناء الدلالة، وانتظار القدوم المؤجل. "فالصمت هو الحيز هو الحيز المليء بالإمكانات الفاصلة بين فعلين أو كلمتين، فهو الانتظار الذي يشكل الحالة الأكثر هشاشة والأكثر غنى"⁶⁴. أما السكون في المشهد فهو ضرب من الحركة لها دلالتها، لأنه "وضع أصلي في الجسد. إنه الكوة التي تطل منها الذات الفاعلة في السكون على ما يصدر عنها، وهو الذات المنتجة للأفعال انطلاقا من حالة السكون"⁶⁵.

وتأكيدا على أهمية الصمت في إغناء المشهد الدرامي، توصل ماييرهولد إلى أن المسرح الغربي يحتاج إلى الصمت حتى يحقق مقاصده الجمالية التي لا تحتاج إلى الكلام فالفعل الدرامي يجب أن لا يسمعه المتلقي بالكلمات بل في

فواصل الكلمات، لا في الصرخات بل في الصمت، لا في الحوار بل في موسيقى الحركات التشكيلية"⁶⁶. داخل هذه اللغة، تنزل سيميولوجيا الجسد النصي ضمن صيرورة متحركة، يحكمها سياق عام يجمع الممثل والمرسل إليه وموضوع الرسالة. ذلك أن العرض المسرحي يحتاج إلى نظام إدراكي محسوس، وإلى قوى جسدية تتفاعل مع جمالية الفضاء السينوغرافي الذي يظل محكوماً بجهاز إيمائي متحرك، يتحكم به جسد الممثل الذي يتكلم بواسطة مؤشرات تجعل الرسالة فعلية غير بلاغية في تبليغ قصدية العرض. فالجسد يتحوز على إمكانات حركية وإيمائية تمكننا من "أن نحذر أو نأمر أو نعين أو نحتج أو نعتذر بواسطة وسائل غير لفظية"⁶⁷.

لقد استطاعت جوليا كريستيفا أن تكشف عن ما يجمع بين إيماءة الجسد ومفاعيلها وتأثيراتها على جسد المتلقي، وهو ما يجعل الإيماءة ضرب "تأشيري غير دال، لأن التأشير يسبق الدلالة وعمل الإيماءة"⁶⁸. فالحركة والليونة والتفاعل الإيمائي تعد من الثوابت التي تفجر مستطاع الجسد، وتحرره من قوى التطويع ومن ميتافيزيقا النظام القولي الذي يملئ خطابه اللفظي عليه، ويوجه رغباته، ويفرض عليه جمالية ذاتية. فمن وجهة نظر مسرحية محض، يمكن القول أن سيميولوجيا الجسد قادرة على فك شفرة الحركة والإيماءة وتبلغ القصد. سعى غروتوفسكي إلى العمل على تحرير الجسد من وضاعة القيود التي أتى بها النظام العقلاني للمسرح الكلاسيكي. فهو يعتبر الجسد هو الفضاء الحقيقي الذي تبنى به سينوغرافيا العمل المسرحي، إذ بإمكان الإخراج الاستغناء عن مكونات الفضاء، وعدم الأخذ بخطاب الملفوظ النصي والاعتماد على الإشارات التي يبعث بها الجسد، حتى تلك الإشارات شبه الجسدية بإمكانها أن تبلغ عن التعبير الذي يحيط بسياق حالة الرسالة السيميولوجية. "فهي تساعد على تعيين سياق التفاعل عبر تعيين الممثل أو جمهوره وعلاوة على ذلك، فإنها تقوم عادة بالإعلام عن السياق الأوسع الذي يجري فيه التفاعل"⁶⁹.

يستطيع الجسد في العرض المسرحي أن يعوض سيميولوجيا النص والديكور، لأنه يستطيع تشكيل المشهد، وجعل اللامرئي مرئياً، وإيصال فائض المعنى، وتحقيق التفاعل الجمالي مع المتلقي، وهو ما دفع، صراحة، إلى التخلي "عن النص لصالح جسد الممثل"⁷⁰، وجعل الرؤية ترتبط بالمرئي، وتستند إلى سيميولوجيا الجسد، ومع ما تأتيه جسدة العمل المسرحي التي تتساق مع تأكيدات غروتوفسكي، في دعوته إلى قيام مشهدية مسرحية تقوم

على لغة جسدية، ترفع من جمالية الأداء من خلال إيقاعات الحركة، والوضع، والإيماء الرمزية، ليصبح "الجسد أداة تعبيرية تجسد بشكل حرفي كينونته الروحية"⁷¹. يبقى الجسد الأوالية الجوهرية التي يقوم عليها العرض المسرحي، نظرا لما يحمله من دلالات مرئية وعلامات سيمولوجية، تجعل المتلقي يتجاوب معه فكريا وجسديا لفك شفرة الإيقونات الجسدية وتأويلها.

تصبح لغة الجسد في الفضاء الدرامي لغة تعبيرية مرئية، تلعب دورا مهما في البناء السيمولوجي للفضاء، وتتجاوب مع لغة التشكيل عبر رسم الخطوط الفالطة، وتعيين المساحات الفارغة، وتعيين المنظور لرؤية الأشياء في تعالقها واندماجها مع الجسد التعبيري، الذي يضاعف من حركته الركحية، ويعمل على توظيف قواه الطاقته لتصوير الواقع اللامرئي وجعله مرئيا للمتلقى. فالجسد بإمكانه أن يحقق أفعالا جسدية يبني من خلالها دلالاته المحسوسة، ويفجر بها فائض المعنى في المرئي، "بشكل يستفز المتلقي إلى المشاركة في الحدث"⁷². فضمن مقروئية سيمولوجيا الجسد النصي، يستعين الخطاب المرئي في تصديه لمنطق المعقول اللفظي ولنظام الخطاب العقلاني بلغة الموسيقى، بوصفها لغة الطبيعة الخام التي يتفاعل معها الجسد وتحتاجها جمالية العرض المسرحي. فالموسيقى هي جوهر الرغبة في الحياة، "يكون فيه التعبير عن الحياة العميقة معتمدا على الحركة"⁷³، وعلى نظام لغوي يتكلم صمت الطبيعة، ويعبر عن مستطاع الجسد بخطاب إيمائي بواسطة وسائل جسدية خالصة.

ضمن فضاء متجسدين، تشكل الموسيقى أبرز مكونات اللغة الركحية التي يتكلمها الجسد، ويفجر عبرها طاقاته الراغبة في الوجود. فلا يستطيع الجسد تفجير صمته وتفعيل لغته الإيمائية دون الموسيقى. ولذلك، يوجد تآلف بينها وبين لغة الجسد. فعبر الموسيقى تتكلم المشاعر، وتتفجر الرغبة، وتتفاعل الانفعالات مع المتلقي، بحيث يصبح الجسد قادرا على كتابة عالمه بلغة إيمائية صامتة متحررة من كل نظام لغوي منطقي، ومن كل نزعة سيكولوجية تحتكم إلى نظام ابستمولوجي صارم. وعليه، فالموسيقى حليفة المسرح وراعية مستطاع الجسد، لأنها تسمح بالانحياز إلى الجسد الأدائي، وترك النزعة السيكولوجية. كما تتكفل "الموسيقى بالترتيب الكوريغرافي للجسد في الفضاء"⁷⁴.

بعد هذا التحول العميق في مستوى اللغة الدرامية، تصبح سيميولوجيا الجسد نافذة علامائية، تفتح نوافذ المسرح على بواكيره البدائية الراقصة، وتتفاعل مع عروض طقوسه الاحتفالية الأسطورية التي تكلمت لغة الحركة والرقص والتمثيل الصامت، مما شكل وحدة بنائية بين مستطاع الجسد والفضاء المسرحي، تبدع لغة مرئية متحررة من عنف المقولات ومن ميتافيزيقا الكتابة اللفظية التي يفرضها منطق المعقول على منطق المحسوس المرئي، حيث تتمسرح مشهدية بصرية تجعل الجسد يكتب الواقع الإنساني كتابة سيميولوجية متفجرة تلهم المتلقي قدرة إدراكية على فهم متغيرات العمل المسرحي دون العودة الى المنطوق اللفظي، مستفيدا من اللغة الإيمائية التي تحررت من مقولات النظام الميتافيزيقي، وتحولت إلى سند رسمي للبيوميكانيك التي تنتصر لمسرحة الجسد، وتوزعه في الفضاء، وتعمل على تفعيل الحركة، وتزمين الحدث، وتمعين الإيماءة وإنتاجها، وتحريك الإيقاع، وتشكيل الصورة البصرية، "وتجسيد البنية التشكيلية للجوهر الصوتي اللانصي"⁷⁵.

ضمن مواكبة النهوض الدرامي لمسرح ما بعد الحداثة، عمل مايروولد على كتابة نص الجسد كتابة بصرية، وشكل عالمه تشكيلا مرثيا، فجعل منه عملا تشكليا، وظاهرة فينومينولوجية تكشف عن رغبة الإنسان في الحياة داخل عالم الأشياء المدركة. وهو ما منح الجسد الاقتدار على أن يكون جسدا رائيا ومرثيا في الوقت نفسه، في ضوء انهماكه بتشكيل فضاء العرض، وانهماكه بلفت انتباه المتلقي لكي يندمج في الصورة السينوغرافية للعرض المسرحي، ويجعل رؤيته للأشياء تستجيب للصور المرئية التي تجسدها علاقة الجسد بالفضاء، حيث يتلاحم المرئي واللامرئي، وتتلاءم الحركة مع المشهدية لتتشكل مشهدا سيميولوجيا متجانسا، تندمج فيه حركات الجسد الباث مع جسد المتلقي من خلال سلسلة من الإيماءات تتماكن مع موسيقى إيقاعية، تكتب ما يقوله الجسد، وما تتطلبه الكوريغرافيا في العرض المسرحي، حيث "يستثمر الجسد الاستراتيجيات المكانية التي تشيد مساحات بصرية"⁷⁶.

خاتمة

بما أن المسرح ما بعد حدائي هو حدث حي، يستلهم من جمالية الأداء الجسدي رؤيته الجمالية للعالم، ويتخذ من العرض مشهدية مرئية، يستبدل فيها النص بالجسد والنظام باللعب فإن من مدعاة استدعاء النص الجسدي هو إعادة تقييم الحركة المسرحية، والوقوف عند ثوابتها السيمولوجية والجمالية التي تحكمها المعادلات والانعطافات. وعليه، يمكن تحفيز لغة الجسد، والانتصار لها، طالما أن المسرح في أول ظهوره لم يكن نصاً بقدر ما كان عرضاً فرجويًا. يصبح العمل المسرحي مع انبلاج ما بعد الحداثة كتابة ركحية لا تأخذ بالسيمولوجيا النصية، حيث يتلاقى في المشهد كتابات مختلفة، تجمع بين الموسيقى والصراخ والأيماة والبصري ويكون الجسد هو النص ذاته. صحيح أن المسرح الغربي شهد تحولاً مهماً منذ نهاية الحربين، وتحول إلى الاعتماد على سيمولوجيا المرئي والمحسوس في تشكيل المشهد البصري، والتركيز على الأداء الجسدي. إلا أن ما يستدعي المسألة هو مدى حضور مستطاع الجسد في العرض المسرحي المعاصر، رغم أنه هو الحاضر الغائب على الدوام. وهل يمكن أن تحلّ سيمولوجيا الجسد محل سيمولوجيا العلامة اللغوية النصية؟.

رغم أهمية الانعطاف والمجازة لثوابت المسرح الكلاسيكي، والتأكيد على جسدية المسرح، والعودة إلى جمالية المرئي، والأخذ بمنطق المحسوس إلا أن ما أظهرته الدراسات النقدية كشف عن مغالطات، تدعي نهاية النظام العقلاني الذي أرساه الأرسطون الأرسطي. في الحقيقة، ما يزال المسرح خاضعاً للنظام العقلاني. فهو مازال يعتمد على النصوص وعلى الصورة المتصلة بالمخيلة والعقل، وهو ما يجعل التقويض النقدي للإرث الكلاسيكي محاولة متواضعة أمام سماكة النظام العقلاني، الذي أرسى أسسه أرسطو في كتابه "فن الشعر". إذ ليس من السهولة أن يتحرر الجسد التعبيري في المسرح من سلطة النص ومن منطق المعقول. فرغم محاولات التجريب التي تقودها الحركة الطليعية لبناء مسرح جديد ينأى بنفسه عن سلطة الأنظمة المعرفية، ويخرج عن طور النظام الأرسطي، ويقطع مع أديولوجية المسرح السيكلوجي يظل المسرح في حاجة إلى نص مقروء، وإلى حوار لغوي يقوم على الكلام اللفظي. فالتخلي عن المؤلف لا يعني تهجين الخطاب، وتقديس المشهد أو مقارعة المعقول، والانتصار للمرئي المحسوس. فقد يكون الخروج عن النص ضرباً من الفوضى والارتجال غير المدروس، والسقوط في نزوة الإبداع الجاهل. إن كل مسرح في حاجة إلى الملفوظ اللغوي، لأن الحوار يقوم على طرح إشكالية مفتوحة على

توليد الأسئلة وإنتاج المعنى، دون الخضوع إلى لذة النص ومتعة القراءة ومقصد نظام الخطاب المنطقي، الذي تعمل ميتافيزيقا المسرح الغربي بتدعيم تكراره الذي لا ينضب.

يبدو أن الخروج عن الأركان الأرسطي خروجاً مطلقاً لا يخدم تطور المسرح الغربي، ويظل طرحاً نقدياً في حاجة إلى المعاداة، لأن تجاوز "فن الشعر"، وتقويض المحاكاة والخروج عن النص يبقى سؤالاً مؤجلاً، طالما أن أرسطو يظل مصاصاً لدماء المسرح الغربي، ليحتل اليوم موقعا مهما في الحركة المسرحية المعاصرة. فما يمكن استخلاصه هو أن النظام العقلاني الأرسطي مازال يشكل المركب الفني والأدبولوجي للمسرح الغربي، باعتباره شكل مسرح المنابع والأصول الذي تتمركز حوله العقلانية الغربية. فرغم معاداة النظام العقلاني والدعوة إلى الخروج عن سلطة النص فإن المسرح الطليعي المعاصر لم يستطع الخروج عن الأبوة الأرسطية للمسرح، طالما أنه لم يستطع التخلص من هيمنة الحبكة، وبقي يمجّد الخطاب النصي، ويأتمر بنظام المقولات، بما يفضي إلى أن الدراما تظل تتحرك في مساحات مشهدية أرسطية، وأن "فن الشعر" لا يزال يحتفظ براهنيته ويحافظ على نظامه المعرفي العقلاني.

لقد حدثت عدة ثورات مسرحية تؤمن بأن المسرح ليس نصاً ولا مخرجاً ولا بجنس أدبي، بل هو ممارسة مسرحية محض، تتشكل لوحاتها أثناء العرض، وتتكلم لغة الجسد، وتتفاعل مع الفضاء وتقحم المتلقي في بناء المشهد، إلا أن ذلك لم يشفع لها في إلغاء نظام المعقول النصي والمقول اللفظي، حتى أن بريشت الذي سعى إلى تجديد المسرح الغربي، ومجاورة ديكتاتورية النظام الأرسطي بقي في آخر الأمر أرسطياً. فمجلد البيان الذي عبر عنه "الأركان الصغير" يستمد أفكاره من الأركان الأرسطي. ما نستخلصه هو أن الدعوة إلى فصل المسرح عن ميتافيزيقا الكلي وعن جمالية التراجيدي ومعقولية الفعل وتخيل الممكن والانتصار للنص الجسدي على حساب النظام العقلاني الذي يكرسه خطاب المسرح الكلاسيكي لا يحرر المسرح من سلطة النص، ولا يمكن الجسد من التموقع المطلق في المشهد، وأخذ الأولوية في توجيه العرض المسرحي. وهو ما يعمق الاعتراف بحضور النظام العقلاني الأرسطي في تشكيل المرئي المسرحي ويثبت امتدادات معقوليته إلى الفنون البصرية التي تقوم على الأداء الجسدي.

المصادر والمراجع

المراجع باللسان العربي

- أنتونين أرتو، المسرح وقريته، ترجمة ترجمة سامية اسعد، دار النهضة، القاهرة، 1973.
- باتريس بافيس وآخرون، المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة، ترجمة يوسف أمفزع، دار الفنون والآداب، البصرة، العراق، 2023.
- جاك داريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- جاك لولوك، شعرية الجسد: تعليم الإبداع المسرحي، ترجمة محمد سيف، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر، القاهرة، 2019.
- جون وايت مور، الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الآداب والفنون، البصرة، العراق، 2023.
- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر، القاهرة، 2000.
- سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الفنون والآداب للنشر، البصرة، العراق، 2022، ص. 233.
- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، 2005.
- سلوى النجار، رحلة الدليل من اللسانيات إلى السيمولوجيا، مطبعة التفسير الفني، تونس، 2006.
- علي عواد، الحضور المرئي: المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004.
- فليب أوسلاندر، من التمثيل إلى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة سحر فراج، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، 2002.
- فلورانس دوبون، أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي، ترجمة محمد سيف، دار الفنون والآداب للنشر، البصرة، العراق، 2020.
- كريستوفر أينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1994.
- كير إيلام، سيميائية المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- ليشته أريكا فيشر، جماليات الأداء، ترجمة مروى مهدي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
- مايرهولد، في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دار الفراجي، بيروت، 1979.
- مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانة عمان، الأردن، 2006.
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006.
- مؤيد حمزة، المسرح الشرطي، مايرهولد وسر اللعبة المسرحية، دار الفنون والآداب، البصرة، 2021.
- نديم معلا، الجسد والمسرح، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004، ص. 216.
- المراجع باللسان الأجنبي

- Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 39.
- Artaud. A, *Messages révolutionnaires*, op.cit, p.44.
- Austin John. L, *How to do things with words*, OUP, London, 1962, p.119.
- Bablet.D, *Travail théâtral*, Ed CNRS, Paris, 1979, p.80.
- Barthes. R, "La révolution brechtienne," in *Essais critiques*, Ed Sociales, Paris, Béatrice Picon Vallin, *Meyerhold*, Les voies de la création théâtrale numéro 17, éd's CNRS, Paris, 1990.
- Brecht. B, *Brecht on theatre*, Eyre Methuen, London, 1964, p.139.
- Claude Amirad Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, éd's L'age d'homme, Lauzanne, 1994.
- Denis Guénoun, *Hypothèses sur le théâtre*, Metiss Presse, Paris, 2020.
- Henri Gouhier, *Artaud et l'essence du théâtre*, Librairie philosophique, Paris, 1974.
- Jaques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, ordas, Paris, 1990.
- Jean Yves Mercury, *La chaire du visible*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Merleau ponty, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1972.
- Merleau ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.
- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédie du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
- Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Ed Céline Denat, Paris, 2022, p. 142.
- Prével Jaques, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1984. Serreau Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1966.
- Stanislafski, *Ma vie dans l'art*, Librairie théâtrale, Paris, 1965. p.223.

¹ Merleau ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p.303.

² فلورانس دوبيون، أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي، ترجمة محمد سيف، دار الفنون والأدب للنشر، البصرة، العراق، 2020، ص.156.

³ أنتونين أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة ترجمة سامية اسعد، دار النهضة، القاهرة، 1973، ص.76.

⁴ Merleau ponty, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1972, p.94.

⁵ جاك داريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 79.

⁶ فلورانس دوبيون، أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي، ترجمة محمد سيف، مرجع سابق، ص.90.

⁷ المرجع نفسه، ص. 162

⁸ المرجع نفسه، ص. 161.

⁹ Denis Guénoun, *Hypothèses sur le théâtre*, Metiss Presse, Paris, 2020, p. 143.

¹⁰ Stanislafski, *Ma vie dans l'art*, Librairie théâtrale, 1965. p.223.

¹¹ جاك لولوك، شعرية الجسد: تعليم الإبداع المسرحي، ترجمة محمد سيف، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر، القاهرة، 2019، ص. 49.

¹² كبير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رفيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص. 115.

¹³ فلورانس دوبيون، أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي، ترجمة محمد سيف، مرجع سابق، ص. 124.

¹⁴ باتريس بافيس وآخرون، المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة، ترجمة يوسف أمفرع، دار الفنون والأدب، البصرة، العراق، 2023، ص. 81.

- ¹⁵ جاك داريدا، *الكتابة والاختلاف*، ترجمة كاظم جهاد، مرجع سابق، ص. 82.
- ¹⁶ Jean Yves Mercury, *La chaire du visible*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.93.
- ¹⁷ Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 39.
- ¹⁸ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Ed Céline Denat, Paris, 2022, p. 142.
- ¹⁹ مؤيد حمزة، *المسرح الشرطي*، مايرهولد وسر اللعبة المسرحية، دار الفنون والآداب، البصرة، 2021، ص.22.
- ²⁰ المرجع نفسه، ص.7.
- ²¹ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 109.
- ²² جاك داريدا، *الكتابة والاختلاف*، ترجمة كاظم جهاد، مرجع سابق، ص.84.
- ²³ إيريني بريلي "من ستانيسلافسكي إلى مارهولد والمسار التأسيسي لبيداغوجيا المسرح"، ترجمة يوسف أمفرع، ضمن كتاب *المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة*، مرجع سابق، ص. 24.
- ²⁴ فلورانس دوبون، *أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي*، ترجمة محمد سيف، مرجع سابق، ص.52.
- ²⁵ Barthes. R, "La révolution brechtienne", in *Essais critiques*, Ed Sociales, Paris, p.51.
- ²⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédie du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p.316.
- ²⁷ Denis Guénoun, *Hypothèses sur le théâtre*, op. cit, p.165.
- ²⁸ Jaques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, ordas, Paris, 1990, p. 217.
- ²⁹ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 109.
- ³⁰ جاك داريدا، *الكتابة والاختلاف*، ترجمة كاظم جهاد، مرجع سابق، ص. 76.
- ³¹ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 110.
- ³² المرجع نفسه، ص. 111.
- ³³ المرجع نفسه، ص.110.
- يعتبر عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي راي بيردويستل من الذين اهتموا بمصطلح الكينزياء (Kinesics)، فقد أفرد راي بيردويستل مصطلح "الكينزياء" ترسيمات نحوية تختلف عن الوحدات النحوية اللسانية. فهو يعتقد أن أشكال الحركة أكثر تعبيراً من أشكال الكلمة. فحركة الجسد في العرض المسرحي أكثر اقتداراً على تبليغ المعنى.
- ³⁴ أنتونان أرتو، *المسرح وقرينه*، ترجمة سامية أسعد، مرجع سابق، ص.97.
- ³⁵ المرجع نفسه، ص. 127.
- ³⁶ Serreau Genevière, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, Paris, 1966, p.78.
- ³⁷ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص.112.
- ³⁸ Henri Gouhier, *Artaud et l'essence du théâtre*, Librairie philosophique, Paris, 1974, p.61.
- ³⁹ Prével Jaques, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1984, p.127.
- ⁴⁰ Serreau Genevière, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1966, p.45.
- ⁴¹ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 109.
- ⁴² Artaud. A, *Messages révolutionnaires*, op.cit, p.44.
- ⁴³ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 115.
- ⁴⁴ أنتونان أرتو، *المسرح وقرينه*، ترجمة سامية أسعد، مرجع سابق، ص.97.
- ⁴⁵ فلورانس دوبون، *أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي*، ترجمة محمد سيف، مرجع سابق، ص. 156.
- ⁴⁶ Brecht. B, *Brecht on theatre*, Eyre Methuen, London, 1964, p.139.
- ⁴⁷ Merleau ponty, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1972, p.96.
- ⁴⁸ فلورانس دوبون، *أرسطو أو مصاص دماء المسرح الغربي*، ترجمة محمد سيف، مرجع سابق، ص.162.
- ⁴⁹ جيمس روس إيفانز، *المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك*، هلا للنشر، القاهرة، 2000، ص.122.
- ⁵⁰ سامي عبد الحميد، *ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين*، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الفنون والآداب للنشر، البصرة، العراق، 2022، ص.233.
- ⁵¹ كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص.117.
- ⁵² كير إيلام، *سيمياء المسرح والدراما*، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص.113.
- ⁵³ Bablet/D, *Travail théâtral*, Ed CNRS, Paris, 1979, p.80.
- ⁵⁴ سعيد بنكراد، *السيمياتيات مفاهيمها وتطبيقاتها*، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، 2005، ص. 204.

- ⁵⁵ نديم معلا، **الجسد والمسرح**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004، ص. 216.
- ⁵⁶ علي عواد، **الحضور المرئي: المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004، ص. 89.
- ⁵⁷ كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رثيف كرم، مسرح سابق، ص. 118.
- ⁵⁸ ليشته أريكا فيشر، **جماليات الأداء**، ترجمة مروى مهدي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص. 49.
- ⁵⁹ فليب أوسلاندر، **من التمثيل إلى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة**، ترجمة سحر فراج، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، 2002، ص. 51.
- ⁶⁰ كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 119.
- ⁶¹ جون وايت مور، **الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة**، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الآداب والفنون، البصرة، العراق 2023، ص. 184.
- ⁶² سلوى النجار، **رحلة الدليل من اللسانيات إلى السيميولوجيا**، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، 2006، ص. 87.
- ⁶³ كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 108.
- ⁶⁴ سعيد بنكراد، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، مرجع سابق، ص. 133.
- ⁶⁵ سعيد بنكراد، **المرجع نفسه**، ص. 133.
- ⁶⁶ مايروولد، **في الفن المسرحي**، ترجمة شريف شاكر، دار الفرابي، بيروت، 1979، ص. 58.
- ⁶⁷ Austin John. L, *How to do things with words*, OUP, London, 1962, p.119.
- ⁶⁸ كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رثيف كرم، مرجع سابق، ص. 114.
- ⁶⁹ المرجع نفسه، ص. 113.
- ⁷⁰ مجد القصص، **مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية**، منشورات أمانة عمان، الأردن، 2006، ص. 167.
- ⁷¹ كريستوفر أبنز، **المسرح الطليعي**، ترجمة سامح فكري، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1994، ص. 88.
- ⁷² مدحت الكاشف، **اللغة الجسدية للممثل**، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006، ص. 94.
- ⁷³ Claude Amirad Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, eds L, age d, homme, Lauzanne, 1994, p. 34.
- ⁷⁴ يوسف أمفرع، "آليات إشتغال الجسد والموسيقى عند مايروولد" ضمن كتاب **المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة**، ترجمة وإعداد يوسف أمفرع، مرجع سابق، ص. 183.
- ⁷⁵ Béatrice Picon Vallin, *Meyerhold, Les voies de la création théâtrale* numéro 17, eds CNRS, Paris, 1990, p.37.
- ⁷⁶ يوسف أمفرع آليات اشتغال الجسد والموسيقى عند مايروولد ضمن كتاب **المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة**، ترجمة وإعداد يوسف أمفرع، مرجع سابق، ص. 186.