الممثل بين تركيبة الجسد وإنشاء الفضاء السينمائي

(ميكانيزمات الممثل)

ينشئ الممثل بجسده وصوته (الذي هو نتاج الجسد)، رُآه وتصوراته الخاصة عن الأنموذج الفني السينمائي ، في تحضيره وتهيئته، وفي أدائه، فيعيد تعريف نفسه فيه بوصفه شخصية جديدة، ويدخل في مملكة خياله التجريبي الجديد، ليوسع ويعزز من إحساسه بالحياة، ويجدد إمكانياته، ويتوفّر على معين جديد للتصوير، ويفاعل المتلقين في تعزيز نشاطه الروحي. وكون السينما مكاناً فيزياوياً متغيراً ومتجدداً ويحمل الممثل فيه معانيه الفلسفية والسيكولوجية من خلال مشاعره بوصفها إحساساً مادياً تخلق من قبله، ومع احتفاظه بميزة البنيات اللامرئية هذه، التي "لم تكن شيئاً كان يجب اكتشافه لفهم الكيفية التي تتوظف بها الحقيقة، ولكنها شيء يجب إعادة خلقه على خشبة المسرح لإعطاء التخيل التصويري حيوية أكبر" . هي رنين داخلي، وحركة وباعث، ومستوى من التنظيم في علاقات متشابكة، متفاعلة بمستويات مختلفة يطلق عليها آليات التكنيك (ميكانيزمات) الممثل، ويقسمها (بنديتي) إلى قسمين:

الأول: أدوات الممثل.

الثاني: التصميم المعماري لجسد الممثل.

الأول: أدوات الممثل:

يتمثل عمل الممثل بثلاث أدوات:

١- تطوير قدراته التعبيرية وصولاً إلى عمقه الإنساني والكوني، من خلال مشاعره اليومية والاستجابة العالية لها، وتعدد مواهبه في أنظمة ردود أفعاله، وسيطرته المهارية على تكنيك السينمائي مما يسهل عليه السيطرة على بيئته المسرحية. شرط تحرره الكامل، لغرض استحضار حيويته استجابة للجمال الخلاق في الشكل وإيصاله إلى المتلقي بتأثير سلس وشفاف، غير متوقع وغير مألوف.

٢- تطوير مهاراته التحليلية، التي تمكنه وتعلمه كيفية اختراق سطح النص ويكشف عن المعنى المدفون فيه.

٣- تطوير مهاراته الحسية غير الملموسة (الغريزية) تجاه دوره السينمائي، بتطوير إمكانيته التخيلية في وضع نفسه حقيقة محل الشخصية المتخيلة، بالطريقة المعنية التي يتبرهن فيها على نشاطه التمثيلي، وذلك بالاستناد على كل ماله علاقة

بمهاراته الاجتماعية، وتطويعها في خدمة الشخصية نسبة إلى الدور. إذ أن مهارات الممثل الاجتماعية تعطيه إطاراً أولياً لما يريد أن ينشئه. فهو يقدم بعض إحساساته الحياتية بأجزاء، لكن ذلك يختلف جداً في التصوير. فالممثل يقدم فناً أدائياً يتعامل مع كل حلقات الشخصيات غير الاعتيادية، حتى في اختلافها عن نفسه، عن حياته، في أي مكان يكون فيه .

ينطلق الممثل في كل ذلك من نص فرعي كما يسميه (ستانسلافسكي)، ربما يكون إيقاعاً أو أغنية أو طريقة معينة في التنفس، أو فعلاً ثانوياً صامتاً مختزلاً دينامياً، دون أن يعرضه الممثل، يهدف فيه الوصول إلى حركات بدنية، وهي "أبسط حركة ملحوظة ومدركة. إذ أن أي حركة ميكروسكوبية لأبسط حركة لليد مثلاً تغير من قوة الجسم كلها. فالحركة الفعلية تؤدي إلى تغيير في توترات الجسد كلها، وتؤدي إلى تغيير في مفهوم التلقي" . يجب أن تكون تدريبات الممثل غنية ومتفردة، وبإمكانه أن يتعلم منها، لكي يكون خزينه الحسي الصوري (ذاكرته) واسعة الامتداد، ولها القدرة في إمكان المقارنة والمقاربة والمحايثة في اللحظة الآنية التي يتطلبها الفعل السينمائي أياً كان شكله أو مواصفاته على المستويين الصوتي والجسدي الحركي. إذ أن للجسد قدرة في أن يقول ما لا يمكن أن يقوله الفكر، الذي يحتاج إلى وقت، إلى زمن كي يدخل صندوق الذهن، ويحلَلْ، ويُعاد مرة ثانية عن طريق الحس. المعنى متجسد دائماً، حامل للمعنى، علة المعنى، ناقل للمعنى، "الجسد يوحي بالفكرة ونتيجتها، فهو كينونة وتوتر، وكثافة، وسؤال، لا تعبر عنه لغة الأرقام والمعادلات الرياضية والمنطقية وقواعد النحو والصرف" في السينما، يكون الجسد موطن للمعنى ومفارقاً له في الوقت نفسه، ومحايثاً للفكر. الجسد دال ومن الضروري وجود مدلول له في الواقع، ونفيه يكون صورياً وليس وجودياً. إن جسد الممثل الخاص هو الذي يحدد تجسيد المعنى. فالصورة بمعزل عن ذات الممثل، هي واقعة طبيعية صامتة، مادة خام، تصبح ذات معنى محفور في جسد الممثل الخاص، وهنا يعطي الجسد معنى للمعنى.

إن سلطة الوعي تتقلص في الأفعال اللاإردية بشكل كبير، على الرغم من أن الوعي لم يستقل من وظيفة المراقبة ذاتياً. بل أنه أجبر على الاستقالة من هذا الموضوع، لأن بدائله ليست جسدية. ولا يمكن للوعي أن يشغل الشعور الذي أحدثه غيابه، إذ يُعدُّ أي رد (باللا) موجود في الغياب فحين يسكت (الأنا الجسدي) (جسد الممثل) لا ينقطع المعنى فـ"المعنى ليس مشروطاً باللغو، المعنى المنطوق ما هو إلا مستوى من مستويات المعنى. الجسد جملة من المعاني، لوحة لها دواخلها وخوارجها، نستوحي منها ما يلائمنا دون أن ينضب معينها" ويمكن للممثل أن يحقق ذلك كله بمهارات ضرورية ثلاث:

١- الإمكانية الجسدية واللفظية.

٢- الرؤية التحليلية للنص.

٣- الإمكانية في تركيب المفاهيم والتكنيك في الدور السينمائي وكل واحدة من هذه المهارات تعتمد على الأخرى، وفي حالة فقدان أية واحدة منها، فإن الأخريتان تصبحان عديمتي الفائدة، ويمكن تحقيقها من خلال:

١- الاسترخاء: بإعطاء الجسد حرية الفعل العضوي تنفساً ولفظاً وحركات، وعضلات، إلى أن يتشبع الجسد بالإحساس والمشاعر، وينقلها إلى مرحلة التعبير، لتشكل الأفكار التي يريدها المؤدي ويحفظ للتشويق والتوتر عند المتلقي استمراريته وتواصل التحول في الحالات والانتقال من موقف إلى آخر، ويتأتى ذلك بالتركيز، الذي يعتمد كلياً على انحناءات وانثناءات الجسد وحركاته. ومحور الجسم ومركزه في عموده الفقري، وقدرة حاسة البصر في جرّ المتلقي إلى الموضع المطلوب التركيز عليه، ويُرجِع (باربا) أية حركة في أي تفصيل من تفاصيل الجسد إلى الجذع والعمود الفقري، ويعدّها أحد شروط الحركة العضوية (الفعل العضوي). وتبقى حركة الجسد محكومة بشكل من أشكال التدوين، إذا لم يتم إحياؤها من خلال بعدها الداخلي، وتشير ميكانيزمات الممثل وهي أحد مستويات تنظيم الأداء فضلاً عن صور التشابك فيه، إذ أن لكل عرض مستويات من فن الأداء لا حصر لها، يتوضح بعضها ويغيب بعضها الآخر من عرض إلى آخر. وتأتي لدانة الجسد في منحه المرونة المطلوبة في إغناء معنى أية فكرة بصرية يُدْخِلُها الإخراج ويستوي في بناء معمار جسدي له خاصية السيطرة والتنظيم لكل المواقف والحالات التي يمر بها الجسد بين لحظة وأخرى، ويمنح الجسد قدرة على الإحساس الكلي للمدركات الخارجية (الحسية)، ويمثلها في ذلك جسد سينمائي، يتفاعل مع الآنية التي يشغلها ويشكل ديمومته للأفعال في الـ(هنا) المكانية والوعي بالكلي المحيط الذي وفّر بيئة الحوار اللامرئي، وأكسبه صفة المرئي.

إن التفاعل بين المرئي (الحركات الناتجة من التدريبات اليومية) واللامرئي (علامة الانطلاق) الناتجة من النص الفرعي تحقق إمكانية استمرار هذا الحوار، ويخلق الممثل من خلاله مساحة خالية داخل الحركة وتصميمها وانضباطها، فالحوار يمارسه الممثل في حياته الداخلية، ويفسره المتلقي بالتأويل، ويتم ذلك عن طريق:

٢- التمركز: اذ يجعل منه الممثل محوراً صفرياً في نقطة ارتكازه التي تقع في (السرّة) في منتصف الجسد، وبما يمتلكه الجسد من قدرات تنسيقية في أعضائه من خلال سيطرة ذهنية، مع وعي تام بكل الحركات الخارجية متمثلة بالموضعية منها

والانتقالية، والداخلية متمثلة بالصوت وما يخرجه اللفظ من معانٍ لغوية، ويعتمد ذلك على طريقة التصويت، وتنسيق الوقوف الصوتي والحركي بعضها مع بعض، بحيث يخرج الصوت من المركز من مركز المحور الصفري وكذلك الحركة، ومهما حصل من تضادات في الاتجاهات، في خروج الصوت إلى الأعلى من منطقة الفم وتوزيع الحركة شعاعياً على الجسد فإن علاقة الارتباط تظل وثيقة، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض، يبقى الجسد يمثل الشكل كونه مرتبطاً بالحس البصري وما يحيط به يمثل الأرضية التي تبرزه، وحتى التفصيل الصوتي واللفظي لكلمة يدخل في ثنايا الأرضية ليكسب الجسد خاصية السينمائي المميزة، من خلال القوة الأدائية وتدرج مستوياتها التي يبديها الممثل، ويمثل مستوى الأداء هذا "الطاقة الكامنة من أجل بناء ما يساوي التركيب الذي يميز الحركة في الحياة، وهذا التركيب الذي يُعَرَّف بأنه الشخصية، يجب أن يكون له تأثير حسي وعقلي على المتلقي، وهدف طاقة الممثل هو إثارة ردود فعل مؤثرة" . وتأتي ردود الأفعال تلك عن طريق العاطفة التي تنشط مستويات عديدة، منها تغير ذاتي يتمثل بالشعور، أو سلسلة تقويمات إدراكية، تتعلق بالسلوكيات، أو من خلال ردود الأفعال الإجبارية اللاإرادية، مثل دقات القلب والتنفس، والتعرق، أو قرار التصرف بما يراه الممثل صحيحاً في الحركة تجاه الأشياء في ردود أفعاله، أو ما يبعث على التفاعل بين المرئي واللامرئي. وبما أن العاطفة ترتبط بالإحساس، فإن الممثل يبني تركيباً للإحساس وليس للشعور، لأن الشعور آني يرتبط باللحظة، والإحساس وصور مخزونة في الذاكرة، لكن آنية التفاعل سواءً كانت متعارضة أو متناسقة، للشعور والإحساس، للمرئي واللامرئي، تقدم احتمالات غير محددة في الأداء، وهي بذلك تعطي لميكانيزمات الممثل مساحة أوسع لاشتغال آلياتها. وهكذا يستطيع الممثل أن يخلص الشخصية التي يلعبها من عالمها بالمعنى التقليدي المعروف، حيث المسرح بلا وهم، والواقع الفني بلا سمات المماثلة والتطابق مع اليومي/ الحياتي المعاش. فهو يقدم للمتلقي عملاً فنياً يحطم فيه الخيال الاستعاري ويهزمه أمام المتلقي، إذ يستبدل الطبيعة بتجريدية فنية، والممثل "الحيوي، هو صيغة تأتي لتشارك في تكوين الفضاء المسرحي، فيصبح تمثالاً منحوتاً في سردٍ تشكيلي، ويظهرها بالحركة والحدث والحالة" وتتجلى هذه كلها في:

٣- البيئة: تتمثل في انعكاس وتصميم سمات وخصائص تعد أساسية لواقع يرتبط بالشكل الفني الذي ارتبط به العمل المسرحي، وانعكاس لمفهوم الإنسان عن العالم الذي يكشف عن تعقيد حياة الإنسان الروحية فالبيئة التصويرية لا يمكن إلا أن تكون ضمن حدود جغرافية تختزن العالم كله في أية لحظة يود الخيال استحضارها وفيها يعبر الممثل عن مواقفه العاطفية وردود أفعاله تجاه الأشياء. ويمكن فيها

تجسيد المثال والكمال، وجمال الحياة الطبيعية وخلق عالم موضوعي جمالي يتقبله العقل والحس البصري، وبوساطته يمكن للمثل أن يوجه إدراك المتلقي ويفتح مساحة خياله الإبداعي في مشاركة بقوة كامنة مشروطة بتوجهه الجمالي وللجسد قوة امتداد كبيرة في مرونة حركته وقابليته الانتقالية وقدرته التحولية بحيث يغطي فضاء خشبة المسرح جميعها، فيفجر العناصر المرئية الأخرى حركةً وامتداداً، في إضاءة وأزياء وديكورات وملحقات أخرى وذلك بتشكيل علاقات حيوية، فيندفع بالدلالات إلى إنتاج دلالات أخرى، تعج بالمدلولات متضمنة معاني كثيرة، عندها يعاد صياغة تركيب الحركة وتشكيلها التي يؤديها الممثل، فهو بذلك – الممثل – قد أنجز أنموذجاً فضائياً فوق الخشبة، بسيطرته على آلية ميكانيزماته ويقدم عرضاً يتفاعل معه المتلقي.

٤- الاتصال بالآخر:

لا يعني الآخر هنا الممثلين فقط المتواجدين في السينما مع الشخصية التي يلعبها، ويؤدي سلوكها وتصرفاتها المفترضة، ثم علاقته الشخصية التي يلعبها مع الشخصيات التي يلعبها زملاؤه، وعلاقة الشخصيات مع عناصر العرض اللامرئية والمرئية. كل تلك الروابط ناتجة من الخبرة التي يختزنها الممثل، وقوة الشخصية بحكم وزنها القيمي بما يحيط بها، وما يتركه ذلك من أثر على تشكل العلاقة، سواء على المستوى الداخلي لحياته الاجتماعية أو المستوى الخارجي، في تركيبة العلاقات، الرئيسة منها والثانوية، وتصاغ جميعها وصولاً إلى التركيب الحقيقي لبنية العرض المسرحي – ويؤكد الممثل بصوته على حضوره المتميز، بما يمثله الصوت من طاقة داخلية مخزونة، فضلاً عن قدرة الممثل في إنشاء علاقة جدلية بين الجسد المرئي والصوت اللامرئي والذي يشكل بناء الشخصية "بالتفصيل الكبير، الحركة والتعبير والغناء والترنيم، وفترات الصمت، وقدرات الجسد التعبيرية بكل أشكالها وهذه أشياء ترتبط بالحرفية الخارجية" ، وللممثل أن يبذل قصارى جهده لاكتساب السيطرة الكاملة على جسده وأقصى مرونة ممكنة لصوته، وأوسع امتداد لفهمهِ وإدراكهِ، وأن يقوي مخيلتهِ باستمرار. وأن يمتلك القدرة في "السيطرة على انفعالاته، وأن يمتلك حضوراً سينمائياً أثناء تأديته لدورهِ، وأن يشرك الجمهور معه في الإحساس والمعايشة" .

٥- إيماءات الجسد: تتميز الإيماءة بأنها عنصر الاتصال الأول ولاسيما الإشارية منها، تلك التي تشكل اللغة المشتركة لشعوب الأرض، فحضورها، ديمومة لعملية الاتصال، ومحرك لجدلية العلاقة بين الأجساد، على الرغم من وجود إيماءات خاصة بكل شعب تعطيه التميز عن الشعوب الأخرى، وكل عضو من أعضاء

الجسد القدرة على إنتاج عشرات الإيماءات، إذا توافرت في العضو المرونة والتشكيل الذي يفرضه على بقية عناصر الاتصال السينمائي. ويشكل التوالي التقديمي للإيماءات، وقدرة الممثل في تنسيقه، دلالة على سيطرة الممثل على منابع الإيماءة الجذرية. أي لحظة انطلاقها من جذر العضو الذي ترتبط به. يحتاج الممثل فيها إلى متطلبات (جسدية) حركية. تتضمن التنسيق والفصل والمرونة وقوة الاحتمال والسيطرة والقوة والرشاقة (والخفة) والتوازن والقدرة على اكتساب مهارات خاصة، مثل الأكروباتيك، والاشتباك بالأيدي، والمبارزة بالسيف، والألعاب البهلوانية، والألعاب الشعبية والرقص بأنواعه العديدة. وتظهر وظيفة كل إيماءة في أي واحدة من تلك العناصر مشتركة بعضها مع بعض، أو منفصلة، لكنها تشكل في النهاية كلاً ينطق بمعاني كثيرة. ويعد مركز الجسد الأساس لانطلاق أية إيماءة، إذ أنها تمتلك توازنها من نقطة الانطلاق، ثم تتعدى قدرتها الإيهامية المتخيلة المرتبة زمانياً، من الأعضاء التي تصدرها، فتبني صورة مفترضة، وتوفر تعاطفاً يخضع إلى نوع من السيطرة الذهنية في "إدراك ماذا يعني أو يشعر به الجسد وأن الأداء الصحيح تتوافر فيه فرصة إيجاد هذه الاستجابة لدى المتلقين" وفي كل ذلك، يجب على الممثل أن يوزع طاقته الخارجية والداخلية على وفق الدور الذي يؤديه والشخصية التي يلعبها، وعليه أن يعتمد على التنسيق بين الخارج والداخل ليوفر للجسد فرصة التعبير الصحيحة التي يولدها اعتماداً على مستوى الإيماءة التي تعتمدها الشخصية، فلكل مستوى شخصية حدود إيمائية يترتب عليه أشغالها على وفق ميكانيزمات خاصة تتحرك من آليات تتناغم والبعد الخارجي والداخلي للشخصية وهناك أنواع تستخدم وحدها بدون دخول زوائد تساعدها على الإيهام التخيلي المفترض، وهناك إيماءة يساندها في الوصول إلى المتلقي ماديات، تقرّب الإيهام التخيلي من افتراضية إلى واقعية، فالإيماءة التي تمتلك حالة الاتفاق الجمعي فإنها تشكل رمزاً سواءً كان حركياً أو صوتياً أو دلالة إشارية، وهذه تأتي لوحدها من دون الماديات، أما تلك التي تتعامل وتتفاعل مع الماديات فإنها تعيش اللحظة والإحساس الصوري المرحلي، وقد تغيب في فترة زمنية أو تظهر في أخرى، وهناك إيماءات تمثل القناع الذي يقدم الشخصية إلى الآخر، وكل تلك تقع تحت قدرة الممثل التكنيكية في توفير فرصة للإيماءة بالاشتغال على خصوصية آلياتها وإطلاق ميكانيزماته في تحقيق ذلك.

يأتي دور الصوت بوصفه وظيفة عضوية من خلال الإيماءات اللفظية التي تضيف فيضاً من الدلالات والمعاني إلى العرض. وخصوصاً عندما تتحول الإيماءة الصوتية إلى سلوك حركي مع أفواه الممثلين أو من الخارج سلوكاً صوتياً فقط، ولكنها تلعب دوراً في إعادة صياغة التركيب التكويني للجسد استجابة لها. للممثل

أسلوبه في إخراج الإيماءة الصوتية عن طريق الأنف أو الفم، حروف علّة، أو حروف ساكنة، وضوح في اجتماع حرفين صوتيين، بما يمتلكه من مهارات. وتعدّ الإيماءة روح التعبير الجسدي الذي يتأسس "على طاقة روحية كاملة في داخله، بتشكلها، يتشكل الجسد، أو هو مزج بين الوعي واللاوعي في نسيج جدلي مبدع معتمداً على سبر الطاقة الكامنة عند الممثل" .

ثانياً: التصميم المعماري للممثل

أهداف تحليل النص: حالما يبدأ الممثل بقراءة النص المسرحي وتحليله، فإنه يضع في اعتباراته شكل الشخصية وبناءها المعماري وكيف يصمم جسده خدمة لهذه الشخصية، فيحدد أبعادها الفسلجية (الطبيعية) والاجتماعية والنفسية، ويرسم خطوط الحركة التي يمكن أن تستفيد منها اعتماداً إلى أنواع الخطوط، المستقيمة، المنحنية، المتعرجة، الدائرية،....الخ. فمن خلال رؤية الممثل لحياة الشخصية ومعايشتها كما عند ستانسلافكسي، والبايوميكانيك (المكننة الجسدية) كما عند مايرهولد، أي الداخل والخارج يعزز الممثل رؤيته الحياتية لها، وحال وصوله إليها فإنه يكون قد حدد مسارها الزمني وحقق جانباً من وجودها المعماري، ولا يمكن أن يكمل البناء المعماري تصميمياً إلا برؤيته الكلية للمسرحية وعلاقاتها الرابطة التركيبية التي تتفاعل في إكساب ذلك البناء المعماري قوة إيضاحية وإيهامية وقد قسم (باربا) الأفعال الجسدية التي تشكل ذلك المعمار إلى ثلاثة أنواع:

١- التكنيك اليومي وهو خاص عموماً بتوصيل المضمون.

٢- تكنيك المهارات، مثل، التي يقوم بها البهلوانات والتي تسعى إلى تحويل الجسد وإثارة الدهشة والإعجاب.

٣- التكنيك الزايد عن الحاجة اليومية، وهو الذي لا يسعى إلى تحويل الجسد، ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات حيث يكون حياً وشاعراً بوجوده تماماً، ويضعه في مستوى معين من التنظيم، وهو المستوى الذي يسبق التعبير .هناك تعبيرية أولية توصف بأنها قوة متحدة وغير محددة قادرة على التعبير نابعة من طريقة البناء التصميمي لمعمار الجسد ذاته، تتخطى وتتجاوز حدود كل إشارة طبيعية وكل فكرة مُشَكَلَة.

ويمثل تحليل الكلام (الإلقاء) جانباً آخر مهماً في البناء المعماري لجسد الممثل ولا سيما من الرموز التي يستعيرها من الواقع الاجتماعي ويقدمها أفكاراً مجردة تحمل مفهومها الفلسفي، من خلال دلالات تظهر واضحة في حالة الإعراب (قواعدياً) إذ تمثل الوقفات حسب علامات الترقيم العربية ميكانيزم التلفظ عند الممثل، ويشبع

تكنيكه لها في قدرته على مجاراة وتحقيق (الرذم)، الإيقاع في تنوعات وحسب سياقات الجمل وبنائها، والأنساق التي تسير فيها. فالاختلاف بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري يعطي للممثل فرصة تصميم معمار يوازي حركة الفعل ويدفعها إلى أمام باتجاه تحقيق هدفه، شرط انسجامه مع اللحن الصوتي للكلام، إحساساً، ومجانسة في الكلمات المتتابعة بالحرف أو بالصوت وتشكيلها الصوتي ويستطيع بذلك أن يشخص الشخصية التي يؤديها. وتأتي قدرة الممثل في تحليله للكلام وفك الإشارات الاستعارية للصور المجازية، وتحويلها إلى صور حسية، ومن كل ذلك يستطيع أن يصل إلى الفعل الدرامي وطريقة بناء سينمائي، وهو جزء آخر مضاف إلى التصميم المعماري لجسد الممثل، إذ يوفر قدراً من القوة في تشكيله الحركة بإظهار الصفات التعبيرية التي يستطيع أن يقدمها للمتلقي. فاستنطاقه للفعل الأساس (الرئيس)، وإمساكه بفعل الصراع واستخراجه للمعنى، وتنظيمه لحركة سير الفعل في الحبكة، وقيادته للشخصية، هي قدرة الممثل على تصميم بناء معماري لجسده. وهو جسد مسرحي أنثروبولوجي، تتشكل فيه كل الصفات والقدرات الإنسانية ويتخطى حاجز المكانية الموضعية ويتفاعل في أثنويات ثقافية وحضارية بما يمتلكه من ميكانيزمات. يستطيع هذا الجسد أن يخضعها لآلياته بما يعزز من قدرات العرض التعبيرية، ينشأ من جدلية التعبير والحضور ويبرز ذلك من خلال "العلاقة القائمة بين قدرة الجسد على الإحساس وبين اللغة، ويبرز تفسيره للغة بوصفها سلوكاً اجتماعياً (الجست) والكلام وسيلة التلاحم بالجسد مع الأشياء ومع العالم، ليس بغرض محاكاتها وإنما لصياغتها صياغة جديدة" وصولاً إلى ما يمكن أن يطلق عليه (المستوى ما قبل التعبيري) وهو الذي يشكل جوهر الأنثروبولوجيا المسرحية*. وفيها لا يعبر الممثل عن شيء إلا حضوره، وهو حضور ليس له علاقة بالجاذبية، وإنما يمثل إحدى المعطيات العلمية، ويتم التحقق منه براجماتياً في ظل ظروف خاصة بعينها يتم بوساطتها اجتذاب المتلقي، وأساس ذلك، هو أن: تراكم الأفعال في البراغماتية لا يفقد أهميته نتيجة التضمين وإنما يؤكد على وجود الأشكال التي تتخذها، وفيه تتراكم الأفعال بشكل أفقي، فيضاف كل منها إلى الآخر، فتتسع وتصبح شمولية، فيقود إلى وسائل تقريبية أكثر ملائمة . أن توافر تقنيات فوق اعتيادية للجسد في أنثروبولوجيته وفي علاقته العدائية مع الاستخدام العادي اليومي للتقنيات تكشف عن المستوى (الماقبل – تعبيري) ومنها يستخلص ثلاثة قوانين ترتكز على ما يسمى بحضور الممثل وهي:

١- تبديل التوازن: ويتناقض مع قوة الارتكاز الجسدي المحصورة في وسط الجسد والعمود الفقري، إذ تجعل التوازن هشاً وغير ثابت.

٢- ديناميةالتضاد: مواجهة قوة السكون بإحياء أوضاع الراحة بقوة مضادة، وذلك بتحفيزها بطريقة تناقض اتجاه الحركة وبتغير المسار والسرعة.

٣- التجانس غير المتجانس: قانون بقاء القوى، إذ يتقابل الجسد مع القوى التي يخضع لها وتؤكدها الدينامية الاصطناعية، والثلاثة هذه هي تكنيك في ميكانيزمات الممثل التي تعزز من قدرته الأدائية المسرحية. ويبقى مبدأ الإلغاء للحفاظ على سيادة الجسد، إلغاء إكسسوار، إلغاء أثاث، على الرغم من وجودها الفعلي فوق خشبة المسرح، إذ أن الممثل يمنح جسده قدرة إلغاء ما يحيط به، وفي حالات معينة يلغي الممثل نفسه، ويرتبط ذلك بالجسد الطقسي والاحتفالي، الذي يرتقي إلى مرحلة التصوف. وبما أن الجسد يعتمد فن الحركة في المسرح فإنه يجب أن يأخذ باعتباره مفاهيم وعناصر التعويض والتبادل والإيقاع والفضاء، بينما العنصر الأساس لحضوره هو عنصر الزمن. وهكذا فإن تكنيك استخدام الإنسان لجسده في حالة العرض المسرحي، يختلف كلياً عن استخدامه في الحياة اليومية، لذا، يجب أن لا تكون حركة الممثل تكراراً لحركات حية واقعية، بل على أن الجسد الأنثروبولوجي تجاوزها تبايناً وتنوعاً، إذ أنها بدون ذلك لا تقوم بوظيفتها وفي النهاية يبقى جسد الممثل العنصر الثابت في السينما بمختلف أشكالها وألوانها على الرغم من التغييرات الكبيرة التي طرأت وستستمر على التغير في تكنيك عناصر محيطه.