وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية

كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح

التشكيل الجسدي في المسرح العراقي

بحث تخرج مقدم إلى مجلس كلية الفنون الجميلة وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في قسم المسرح

تقدم به الطالب

عباس احمد محمد

إشراف

أ.م.د محمد جاسم مطرود

١٤٤٤هـ ٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

(وفوق كل ذي علم عليم)

صدق الله العلي العظيم

(يوسف: اية ٧٦)

الاهداء

اهدي هذا العمل المتواضع وثمرة مجهوداتي إلى:

الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما ورحمهما في الدنيا والاخرة.

اعز الناس لقلبي عائلتي . . .

كل الاصدقاء والزملاء . . . . وكل طالب علم ومحب للمعرفة

كل من ساهم في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة تشجيع . . .

الشكر والعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "من لا يشكر الناس لا يشكر الله" ، اشكر الله سبحانه وتعالى اولا واخيرا الذي مكنني من انجاز هذا العمل المتواضع .

كما اتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وخالص الوفاء والعرفان والتقدير إلى استاذي الفاضل الدكتور المشرف (**أ . م . د محمد جاسم مطرود**) لإشرافه على هذا البحث من خلال نصحه وإرشاده وإثراء محتواه والذي دامت توجيهاته الدقيقة والموضوعية مشعلا لي في جميع مراحل إعداد هذا البحث .

كما اتوجه بجزيل الشكر إلى كافة اعضاء الهيئة التدريسية لجامعة القادسية وعلى راسهم عميد الكلية و الاساتذة المحترمين ، واتوجه بجزيل الشكر واحترامي وتقديري إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين .

كما اشكر جميع من ساهم سواء من بعيد لو من قريب في الإعانة لإعداد هذا العمل المتواضع .

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الاهداء	ب
شكر وعرفان	ج
المحتويات	د
ملخص البحث	هـ
الفصل الاول : الاطار المنهجي	١-٥
مشكلة البحث اهمية البحث اهداف البحث حدود البحث تحديد المصطلحات	
الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة .	٦-٢٩
المبحث الاول: اراء الفلاسفة حول الاداء الجسدي . المبحث الثاني: الاداء الجسدي لدى المخرجين المعاصرين . مؤشرات الاطار النظري . الدراسات السابقة ومناقشتها .	
الفصل الثالث : اجراءات البحث	٣٠-٣٦
مجتمع البحث . عينة البحث . منهج البحث . اداة البحث . تحليل عينة البحث .	
الفصل الرابع	٣٧-٣٩
نتائج البحث . استنتاجات البحث . التوصيات . المقترحات .	
المصادر .	٤٠-٤٢

ملخص البحث

هدف البحث الحالي (**التشكيل الجسدي في المسرح العراقي**) الى تعرف التشكيل الجسدي في المسرح العراقي ، اذ اشتمل البحث أربعة فصول ضم الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث والذي يتكون من مشكلة البحث التي ختمت بالتساؤل :ما التشكيل الجسدي في المسرح العراقي ، و اهمية و حدود البحث، وقد تضمن الفصل الثاني مبحثين تناول المبحث الاول (اراء الفلاسفة حول الاداء الجسدي) اما المبحث الثاني (الاداء الجسدي لدى الخريجين المعاصرين) وختم الفصل بالمؤشرات والدراسات السابقة المتمثلة باطروحة (حنتوش ، ٢٠٠٦) اذ وجد أنها تبتعد ابتعادا جزئيا عن الدراسة الحالية المتركزة حول التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي ، كما وجد أنها تبتعد من حيث المشكلة والهدف والمباحث و النتائج التي توصل اليها الباحث. فضلا عن استخدام الباحث في دراسته الحالية للمصادر والمراجع الحديثة التي لم يتسن للباحث السابق استخدامها وتوظيفها في بحثه ،في حين ان الفصل الثالث اشتمل على مجتمع البحث الذي يتكون من عروض مسرحية عراقية تتسم بالتشكلات الجسدية وبلغت (٣) عروض ضمن حدود الدراسة واختار الباحث (مسرحية توبيخ) كعينة للبحث بما يتلائم مع هدف وعنوان البحث ، واخيرا الفصل الرابع الذي تكون من نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات و ختم البحث بقائمة المصادر .

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث .
- اهمية البحث والحاجة الية .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الاول

- **مشكلة البحث .**

بطبيعة الحال أعتمد الإنسان على مجموعة من الأنماط ،تعتبر لازمة سلوكية غير لفظية وقد تكون هذه الأنماط مصاحبة للتعبير اللغوي المنطوق كتدعيم للفكرة معينة يريد ان يوصلها الإنسان للشخص المقابل وفي أحيان أخرى تأتي مستقلة بذاتها لتحل محل اللغة المنطوقة . ومن الأنماط غير اللفظية التي يستخدمها الآنسان في التواصل والتعبير حيث يكون التعبير لاشعوريا بواسطة الحركات والإشارات .إذن فلسفة الجسد هي من تحر ر العلاقات المتبادلة بين البشر . وفي نفس الوقت فهي تكشف في قوة الترابط بين البشر من جانب ومن جانب أخر بينهم وبين بعض الكائنات الأخرى . وهذه اللغة تعتمد على كم هائل من الخبرات والتصورات والذكريات المخزونة في عقله والتي استقبلها عن طريق حواسه . والتي تشكلت بوعيه إلى مظاهر ثقافية واجتماعية .وتم الاتفاق عليها مجتمعيا بمرور الزمن . وتختلف هذه الأفعال من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان .؟وفي فنون الأداء التي تعتمد الجسد كركيزة أساسية في تقديم مضمون معين سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون . نرى قدرة الجسد في تقديم المعقد من الدلالات والرموز باعتباره الرمز المادي الرئيسي الذي يسقط دلالاته عن طريق مظهره الخارجي . باستحضار مكنوناته في التعبير عن المكان والزمان .وهنا لابد من القول ان الممثل بجسده يسعى لتحقيق الهدف الذي يتكون من مجموعة من الدلالات المحددة والمقصود إيصالها الى المتلقي خلال السياق الدرامي ،حيث تتحول أفعال الممثل الى رموز .تتحول بزمن المتلقي إلى معان مقروءة ...يترجمها ويحللها عقله .وعليه يصبح فعل الجسد وعلاقاته الجدلية مع المكان والزمان في حالة من الديمومة والصيرورة لا تتوقف الا بتوقف الجسد عن الفعل.

ويعد المسرح منذ نشأته الأولى عمل متكامل تعمل فيه اللغة ببعديها التعبيري والعلاماتي ما لا تجدهُ في غيره من الفنون الأخرى، لغة الجسد الأنساني هي لغة المجتماعات القديمة لتبادل المعلومات دون أستخدام لغة اللسان، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات وحتى بعد أكتشاف الكتابة ضلت الأيمائات الجسدية بوصفها شكلاً من أشكال الأتصال، ترسل رسائل محددة في مواقف وظروف مختلفة، تكشف عن المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح من خلال حركات الجسد وما تسمى (الأيمائات) حيث تعد فلسفة الجسد من تحرر العلاقات المتبادلة بين البشر وفي نفس الوقت فهي تكشف في قوة الترابط بين البشر من جانب ومن جانب أخر بينهم وبين الكائنات الأخرى. وهذه اللغة تعتمد على كم هائل من الخبرات

والتصورات والذكريات المخزونة في عقله والتي أستقبلها عن طريق حواسه عندها تشكل لنا المشاهد الصورية (العروض الصورية) وفي فنون الأداء التي تعتمد الجسد كركيزة أساسية لتقديم مضمون معين سواء في المسرح أو السينما أو التفلزيون.

ولذا تمحورت مشكلة البحث بالأستفهام الآتي:- ما التشكيل الجسدي في المسرح العراقي ؟

- **اهمية البحث والحاجة الية .**

- تكمن أهمية البحث في كونه :

١- يفيد الدارسين والباحثين والممثلين والعاملين في مجال المسرح والأدب .

٢- يفيد طلبة الدراسات الأولية للفنون الجميلة والأدب.

- الحاجة أليه:

١- يناقش موضوع مهم وحيوي في التشكيلات الجسدية لدى الممثل.

٢- يهدف البحث الى التعرف على طبيعة الأداء الجسدي للممثل في مسرحيات أنس عبد الصمد.

٣- تعد هذه الدرسات من الدراسات التي تسلط الضوء على أشتغالات الممثل الجسدية في المسرح العراقي وذلك لأهمية الدور الذي تلعبه لغة الجسد للممثل وهي تواكب المسرحي العالمي في طروحاته، وهذا مايجعل مهمة هذه الدراسة للعاملين والباحثين في مجال المسرح لذلك تعد الدراسة منهلاً لطلبة كلية الفنون الجميلة ومهعد الفنون الجميلة أسم الفنون المسرحية.

- **هدف البحث .**

يهدف البحث الحالي الى تعرف

(التشكيل الجسدي في المسرح العراقي).

- **حدود البحث .**

١- الحدود المكانية: العراق .

٢- الحدود الزمانية: عروض للمخرج أنس عبد الصمد (٢٠١٨- ٢٠٢١).

٣- الحدود الموضوعية: عروض للمخرج أنس عبد الصمد التي أنعكست التشكيلات الجسدية فيها.

- **تحديد المصطلحات .**

التشكيل الجسدي :

١ –التشكيل (configuration)

أ– التشكيل لغة :

"الشكل، بالفتح: الشبه، والجمع أشكال وشكول"."والشكل: المثل، تقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله. وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته. وهذا أشكل بهذا أي اشبه" وتشكل الشيء: تصور، وشكله:صوره، وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، والجمع كالجمع، والاشكل في سائر الاشياء: بياض وحمرة قد اختلطا، والاشكال:حلي يشاكل بعضه بعضا يقرط به النساء ، وتشاكلا: تماثلا وتوافقا، والتشكيلة: المجموعة، يقال تشكيلة من الدبابات أي مجموعة منها[١] .

ب–التشكيل اصطلاحا :

لقد ورد في معجم المصطلحات العلمية والفنية بأن تشكيل/هيئة configuration .

والتشكيل عمل تعمله علة فاعلة وتؤدي بموجبه الى ظهور شكل محدد في المادة المعمولة، وكان الراي المشترك ان الاشكال انما كانت تستفيد من قوة المادة، وهذا ما يسمى التشكيل [٢].

ويعرف التشكيل أيضاً بانه" ما يشكل مادة فيحولها الى ما نطلق عليه فنا او عملا فنيا وهذا يعني ان التشكيل مقصوراً في أعمه الاغلب بتفاعل الفكر في المادة، تنتقي وتتحرك بتجربة تؤسس خبرة، وعليه فان التشكيل فنا من الفنون المرئية، لا يمكنه تجاوز المادة "الخامة" وما يميز المعاصر منه جدلية الخامة في بنية الشكل ونظام الاظهار ، فكانت الخامة وما تزال اداة فعل قد تصل الى مرحلة المركز الضاغط في الرؤية الجمالية او الفنية[٣].

٢ – الجسد body:

يعرف (ابن منظور) الجسد : "جسم الإنسان ولايقال لغيره من الأجسام المغتذية ، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض ، والجسد : البدن تقول منه : تجسد ، كما تقول من الجسم : تجسم أبن سيده : وقد

([١]) لوئيس معلوف ، المنجد في اللغة ، منشورات ذوي القربى ، ايران ، ط ٣٧ ، ص ٣٩٨ .

([٢]) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، مج ١ ، تعريب خليل احمد خليل ، اشراف احمد عويدات ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص ٣٢٣ .

([٣]) نجم عبد حيدر ، واخرون ، دراسات في الفن والجمال ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٢٤ .

يقال للملائكة والجن جسد ، غيره : وكل خلق لايأكل لايشرب من نحو الملائكة والجن مما يعقل ، فهو جسد ، وكان عجل بني إسرائيل جسد يصبح لا يأكل ولا يشرب وكذا طبيعة الجن ، قال عز وجل: فأخرج لهم عجلا جسدا له خوار [١].

ب-الجسد اصطلاحا:

إن الجسد اصطلاحا في (المصطلح القديم) : " كلمة تطلق على جسد الإنسان "[٢] .

ويعرفه (عودة عبد الله) : هو " الحوار النفسي الذي يجري بين الأطراف المعنية والمعاني المنتقلة بينهم لا من خلال النطق ، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"[٣] .

التعريف الأجرائي للتشكيل الجسدي:

يعرف الباحث التشكيل الجسدي اجرائيا بإنه احد اهم العناصر في التشكيل المسرحي بل هو العنصر الحي المتحرك في المسرح الذي يسهم في أنتاج دلالات ثقافية مختلفة ومتنوعه تساعد في تقديم الصور المسرحية من خلال لغة بصرية حركية تدخل في تدعيم الخطاب المسرحي بحسب الفكرة والحوار والشخصية وعناصر النص الأخرى التي تجسد على خشبة المسرح بالوصول الى تكوين الحضور الفني والثقافي الذي يعمل على تقديمهُ الى المتفرجين في فضائات من التلاقح الثقافي الداعم لماهية التلقي عند المتفرج من خلا ما يقدمه الجسد من أنطباعات فنية وثقافية مختلفة تأخذ في نظر الأعتبار بيئة العرض المسرحي وكيفية تقديمها وتجسيدها من خلال منظومه كاملة تدعى العمل الفني (المسرحية).

---

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مج ١٥ ، ط١ ، ج٣ ، بيروت : دار صادر ، ب ت ، ص١٢٠.

(٢) ابن منظور ، المصدر السابق ، ص ١٢٠.

(٣) عودة عبد الله ، الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الأخرين في ضوء القرآن والسنة ، في مجلة المسلم المعاصر ، ع : ١١٢ ، (القاهرة : ٢٠٠٤) ، ص١_ص٢ .

الفصل الثاني

الاطار النظري

- المبحث الاول : اراء الفلاسفة حول الاداء الجسدي .
- المبحث الثاني : الاداء الجسدي لدى المخرجين المعاصرين .
- مؤشرات الاطار النظري .
- الدراسات السابقة .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

- **المبحث الاول : اراء الفلاسفة حول الأداء الجسدي .**

اراء الفلاسفة حول الجسد :

تعددت وجهات النظر لدى الفلاسفة حول مفهوم الجسد اذ يرى افلاطون " أن الطبيعة الإنسانية تشتمل على جزأين هما الجسد والنفس، وان الجسد انساني بينما النفس أكثر ما تكون شبيها للإلهي فقد قال أنها يمكن أن تتلوث هي نفسها بالجسد الذي سكنته وأنها يمكن أن تصبح مفتونة بالرغبات واللذات وعندها ستعاقب بأن تبقى تدور في القبور والأضرحة عقابا لها"([1]).

اعتاد الانسان منذ القدم التعبير عن حاجاته ومشاعره بطريقة غريزية حركية (افعال حركية) لقلة وسائل التعبير الشفوية وقصور اللغة اللفظية (او انعدامها) لديه ، فهي عاجزة عن احتواء مساحة التخاطب مع الاخر لذا كانت وسيلته الحركية المجردة ، والاشارة ، والايماءة ، اذ ان الايماءة ما هي الا انماط حركية سلوكية تصور واقعا ، الايماءة لدى الانسان جزء اساسي من التواصل البشري القديم (فالايماءة هي الانسان) وتعد الصورة المتشكلة لما تفكر فيه ، فهي لا توضح مقاصدنا ونوايانا فحسب ، وانما تصف مواقعنا كما تظهر للاخرين ، وانعكاسا لجذورنا ، ولثقافتنا ولموقعنا الوظيفي ([2]).

يرى (سقراط) ان هنالك تباين بين الروح والجسد بتحديده لطبيعة العلاقة بينهما" فالروح سيد يأمر، لأنها جوهر إلهي غير قابل للتحلل والفساد، والجسد عبد مطيع ومرصود للفناء"[3].

اذ يرى الفيلسوف سقراط عن افلاطون " ان الجسد هو مكان سكن النفس وان كان لأفلاطون ذات المفهوم إلا أن أفلاطون بدل طبيعة الجسد فحوله من سكن إلى قبر، ثم يبالغ أفلاطون بوصف التناقض بين الجسم والنفس، ليشبه ذلك بالعربة المجنحة ذات الحصانين. ثم يغالي في ذم الجسد فيقول أن الجسد قبر للنفس فالحياة إذن موت للنفس لذلك يجب أن تبحث عن الحياة الحقيقية عن طريق الموت"([4])

([1]) هشام العلوي ، الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، (دمشق: منشورات الزمن العدد ٤٤ ، ٢٠٠٤) ، ص ٤٦.
([2])مجموعة من الباحثين ، الدليل الشامل في التعبير والتواصل مع الاخرين ، شعاع للنشر والعلوم ، دمشق ، ٢٠٠٦، ص ٨٧-٨٨.
([3]) بناني عز العرب حكيم ، الجسم والجسد والهوية الذاتية، (مجلة عالم الفكر)، العدد ٤ المجلد(٣٧) ، أبريل- يونيو ٢٠٠٩، ص ٩٠.
([4]) محمد نصار ، الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار الكتاب للنشر، ١٩٩٣) ، ص١٢٨.

وقد حاول (أفلاطون) فحص النفس في معرض محاورته لفايدروس مناقشة عشق الجمال من خلال عشق الجميل، يؤكد أن النفس غير فانية وذلك لأنها ذاتية الحركة، ويرى أن كل جسم يستقبل الحركة من الخارج، خال من وجود النفس، وكل ما يتحرك بذاته هو مصدر حركة كل متحرك آخر ومبدأه، وبالتالي فإن النفس لا تخضع للكون ولا للفساد، اضف الى ذلك فقد اقترح (أفلاطون) تشبيه جوهر النفس بالفارس والعربة التي يجرها حصانان مجنحان، وبما أن الفارس والحصانين من طبيعة خيرة في نفوس الآلهة فإن قيادة العربة سهلة، ولكن قيادتها شاقة في نفوس البشر إذا كان أحد الحصانين شريرا وان كان الآخر خيرا ولذلك تتعرض نفوس بشرية كثيرة للنكوص من وجودها السماوي الأصلي إلى الأرض، ويستطرد أفلاطون بأن النفس تنزل إلى الأرض وتحل بالأجسام بعدما فقدت ريشها وعجزت عن إدراك المثل.[١]

وتعد " ثنائية الروح والجسد قطبي رحى النظرية الأفلاطونية ككل واللحمة الداخلية التي تصل بين الثنائيات المتفرعة عنها. فالروح أو النفس تعود إلى عالم المثل بعد أن تغادر الجسد عند الموت، إنها مصدر الانفعالات والفكر والوعي يستدل على وجودها بتذكر المثل وتعقل المجردات، وتدبر البدن وضبط تصرفاته أما الجسد فهو عتمة تقابل نورها"[٢].

بينما ارسطو لم يسعى الى المفاضلة بين الروح والجسد بالركز على الصورة اذ يرى ان " النفس ليست عالية لتحل عشوائيا في أي جسم كان بل إنها كمال أول للجسم وهي لا يمكن أن تنفصل عن الجسم ذاته. وقد حاول (أرسطو) الاقتراب من علم اليوم بقوله أن النفس هي فعل بالنسبة لمادة هي الجسم "[٣] ، وعليه يرى ديكارت على تكاملية الروح والجسد في الاداء اذ يقول " سأعتبر نفسي أولا أن لدي وجها ويدين وذراعين، وكل هذه الآلة المؤلفة من عظم ولحم، كما تبدو في جثة أعطيها اسم الجسد سأعتبر علاوة على ذلك أنني أتغذى، وأمشي، وأحس، وأفكر وأحيل كل هذه الأعمال إلى الروح"[٤].

فإن(ديكارت) أعان إدراك حقيقة الأشياء من زاوية الحياة اليومية وادراك آخر لها من زاوية العقل: " إنه فقط باستخدام الحياة والمحادثات العادية وبالامتناع عن التأمل وعن دراسة الأشياء التي تمارس الخيال، نتعلم

([١]) ينظر : محمد نصار، مصدر سابق ،ص ١٣٦- ١٣٧
([٢]) هشام العلوي، مصدر سابق ، ص ٤٧
([٣]) بناني عز العرب حكيم، مصدر سابق ، ص ٩١
([٤])) يوسف كرم ، تأريخ الفلسفة اليونانية ، (بيروت : دار القلم ، ب ت) ، ص٢٨٣.

كيف ندرك اتحاد الروح والجسد"[١] ، الا ان الفلسفة لا تفهم إلا وهي منفصلة جذريا عن الجسد، ويعطي ديكارت هذه الصيغة الساطعة بقوله : " سأغلق الآن عيوني، وأسد أذني، وأحول كل حواسي، وسأحمي حتى فكري من كل صور الأشياء الجسدية أو على الأقل، ولأن هذا يمكن بالكاد أن يحصل، فإني سأعتبر ها باطلة أو خاطئة"([٢]).إن هذه المقولة تضفي صفة شرعية على التمييز الجاري بين الإنسان وجسده.

لقد أصبحت كل الوقائع حسب رأي (ديكارت) خاضعة لفهم عقلاني ، وذلك لان ليس هناك من سر لا يمكن للعقل أن يصل إلى نهايته، ولهذا يطرح(ديكارت) نفسه كفرد، فهو ينتمي إلى عصر بدأ فيه الفرد يصير بنية مهمة في المجتمع وليس في مجموعة، وانما في أهدابه الأكثر نشاطا.

أن (ديكارت) استطاع ان " يلفظ بطريقة رسمية الصيغ التي تميز الإنسان عن جسده ، بمعنى من المعاني فصل الروح (النفس) عن الجسد، أي جعل الجسد حقيقة مستقلة، وعملية الفصل هاته لم تعد قائمة على أرضية دينية، بل أصبحت مظهرا اجتماعيا. إن البعد الجسدي للشخص يتلقى بكل عبء خيبة أمل اللاقيمة، في حين بقيت الروح تحث وصاية الله، لقد أتقل الإنسان بجسد تضرر من النظر إليه كآلة من عدم كونه قابلا للتشغيل بشكل كاف ودقيق في إدراكه الحسي لمعطيات البيئة "[٣] ، اضف الى ذلك ان العقلاني ليس فئة من فئات الروح وانما هو إحدى الفئات الممكنة للروح. ومن هنا تكمن صفته الأكثر بروزا، ربما أن الجسد ليس أداة للعقل فانه مهيأ للاحتقار، ولأجل ذلك جعل ديكارت الفكر مستقلا تماما عنه، وعن طبيعة العلاقة بين الجسد والروح فان (ديكارت) يقول بالثنائية التي تفصل الروح عن الجسد ، ان يعد الجسد مادة فانية ، بينما الروح خالدة ويضيف " ان روحنا مستقلة عن الجسم ، وانها تبعا لهذا ليست عرضة للموت معه ، فالجسد هو معطى مادي متجسد في المكان ، اما الروح فهي فعل ذهني بعيد عن التجسيد المادي " [٤]لان التفكير هو الذي يحدد ماهية الانسان ، وان النفس لدى ديكارت هي جوهر خالد يحل فيه الفكر مباشرة اما الجسد فهو الجوهر المادي الذي بأخذ حيزا في المكان والزمان ، وهذه الرؤيا ناشئة من وجهة نظر (ديكارت) القائمة على جوهرين هما الروح والجسد بينهما وحدة اتصالية هي شخصية الانسان كموجود تكويني ، بمعنى وجود علاقة تبادليه بين السلوك المادي الحركي ونوازع النفس الانسانية الذي يبديه الجسد بناء على

([١]) لوبروتون دافيد، أنتربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة : محمد عرب ، (بيروت : دار النشر مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع،١٩٩٧ ، ص٦٠

([٢]) إبراهيم الزهرة، الأنتروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، وجوه الجسد،(بيروت : دار النهضة ، ١٩٨٠)، ص١٠٩.

([٣]) إدريس العشاب، إشكالية الجسد: قراءة في الخطاب الفلسفي والسيسيولوجيا ، الجريدة الثقافية طنجة/الأدبية ، المغرب (٢٠١١-٢٤) مقالة منشورة في شبكة الانترنيت على الرابط الاتي : http://ar.aladabia.net/article-8435

([٤]) رينة ديكارت ، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الاولى ، تر :كمال الحاج ،(بيروت منشورات عويدات، ١٩٨٨) ، ص ٢٠ – ٢١ .

انفعالات ، كما ان التأثيرات التي تحدث على الجسد لها مردودا نفسيا يثبت تلك العلاقة بين النفس والجسد وقد قسم ديكارت الانفعالات الانسانية الى ستة اقسام هي " ١- الحب ٢- البغض ٣- الفرح ٤- الحزن ٥ - الرغبة ٦- التعجب"([1]).

بينما اتجهت فلسفة الألماني(فردريك نيتشه ١٨٤٤-١٩٠٠م) نحو التأكيد على ان الجسد مجموعة القوى التي تتألف مع بعضها لتشكيل ارادة القوة التي تبشر بالإنسان الاعلى السوبرمان، وهنا تكمن اهمية الجسد بوصفه اصل اللذات وان الروح عرض لها ، وان الروح والجسد فانيان ، كما اعادة فلسفته للجسد مكانته من حيث التصور التجسيدي للحياة بفعلها الايجابي الذي يربط ماضي الانسان بحاضره متطلعا الى مستقبل .
[2]اي ان مفهوم الجسد في فلسفة (نيتشه) يتعدى المفهوم المتعارف عليه بكونه الجسد المادي المعروف تشريحيا ، وانما يقصد به كل الوظائف الحيوية اللاشعورية ، فضلا عن كل مظاهر الحياة القوية اي كل معاني الحياة ذاتها ، يقول نيتشه إنني " أرى جسد لا غير، وما الروح إلا كلمة أطلقت لتعيين جزء من هذا الجسد. لقد قام نيتشه بثورة عارمة على عدمية الفكر الغربي الكلاسيكي، عبر تجلياته العقائدية والأخلاقية والفلسفية وانتهى بعد تحليله لمكوناتها واكتشافه لغاياتها إلى أن انتساب هذه المنظومة إلى العقلانية ليس سوى ادعاء أنبنى تدريجيا على أنقاض الغريزة والشبق وارادة الحياة. وتأتي هذه الحملة النقدية كرد فعل مضاد على المؤامرة التي تهدف إلى اقتلاع الحياة من جذورها الأرضية" وتحويل المعرفة عن وظيفتها العملية ووسائلها الحسية" [(٣)] ، وهذا الموقف يبين بأن فلسفة نيتشه " حول الجسد تقابل جذريا طروحات الثقافة الإغريقية قبل الأرسطية التي آمنت بالعقل إيمانا وثنيا واستحضرت الوعي كشيء أكبر بينما استخفت بالجسد ولم تعره أي اهتمام ولم تمنح نفسها فرصة لاكتشاف أسراره. فإن مراقبتها من طرف الوعي الذي تهيمن المنظومات الاجتماعية ذات الصلة بالدين والأخلاق والسياسة والعادات والتقاليد، ستبقى عاجزة عن تطويق الانسياب التلقائي للجسد بكيفية محكمة. الشيء الذي يجعل الجسد متحفزا على الدوام لكسر عقال الوعي والانعتاق من قيوده، بشكل أو بآخر تحديا لعبوديته له " [٤] ، وهكذا، لم يعد الجسد يقوم على خدمة الأنا، بل أصبح مرتبطا بالحس والعقل، أي أصبح " الجسد هو الذي يواجه ويرد ويغزو ويدمر، بل أصبح سيد الأنا"

([1]) مهدي فضل الله ، فلسفة ديكارت ومنهجه ، (بيروت : دار الطباعة والنشر ، ١٩٩٦) ، ص ١٦٩
([2]) ينظر :عبدالرحمن بدوي ، نيتشه ، (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) ،ص٢٣٩- ٢٤٠
([3]) هشام العلوي ، مصدر سابق، ص٥٧
([4]) إدريس العشاب، إشكالية الجسد: قراءة في الخطاب الفلسفي والسيسيولوجيا ، الجريدة الثقافية طنجة/الأدبية ، المغرب (٢٠١١-١١-٢٤) مقالة منشورة في شبكة الانترنيت على الرابط الاتي : http://ar.aladabia.net/article-8435

[1] اذ يرى (نيتشه) " ان الجسد هو الحياة نفسها فالتفكر هو أسوء حلقة في الفكر البشري، وهو مع ذلك مستسلم للغريزة بل إنها (الغريزة) أقوى منه، فالوعي لم يعمل إلا على اقصاء الحياة والتغيير، وذلك بترسيخ دونية الغريزة لكم من معرض عن الحياة لم ينفره منها سوى الوغد الزنيم، فعافها إذ لم يشأ أن يقاسم هذا الوغد ما عليها من ماء ولهب وأثمار ولكم استثقلت الفكر نفسه عندما رأيت شيئا من الفكر في رأس الوغدالزنيم" .([2])

اما الفيلسوف (فرويد) و(الطبيب النمساوي) يرى أن للجسم الجسم في التطور الليبيدي للفرد، خاصة فيما يتعلق بالأعضاء التي لها علاقة بتلك الطاقة كالفم وغيره. قد لا يجادل المرء في أن الجسد يحقق على الخشبة لذة للمتفرجين، كل حسب ميولاته وقدراته على التذوق الجمالي، للجسد مباهجه ومفاتنه. اذ ان الجسد في العصر الراهن لم يعد يخضع لأخلاقيات التحريم بحدة خصوصا على مستوى الغرائز المكبوتة ، او تؤكد العلوم الإنسانية بان هناك صعوبة بالغة في فصل النفسي عن الجسد ، لأن الممثل يجسد موقفا معينا خلال تقمص الشخصية، أو من خلال الاندماج في الشخصيات المجسدة، و ان الإنسان كائن تتآلف فيه الحاجات النفسية والجسدية كما أن لهما حق واحد أثناء الانتباه والفكر ([3]).

ومن هنا يوضح (فرويد) التشكيل في تكوينات و تحركات الجسد داخل الجماعة التي ينتمي إليها، فالتنشئة الاجتماعية تلعب دورا مهما في اندماج جسد الفرد لقيم المجتمع الذي ينتمي إليه. وبالتالي يصبح المرء يلعب الأدوار التي تحددها الجماعة له ، وبما أن المسرح إبداع، فالجسد يكسر حواجز الجماعة، ويبلور قيم جديدة على أنقاض قيمها الثابتة، وبما ان المسرح حياة بديلة، عبر الجسد ننتقد القيم السلبية وننشر القيم الإيجابية، عبر الجسد نختلف من أجل أن نتآلف من خلال الحضور المادي للجسد، فكلما تطور تاريخ الذهنية البشرية اتسعت الآفاق الدلالية للجسد.([4]).

ومن خلال ما تقدم يتضح ان الجسد لم يعد ذلك العنصر الذي يعاني من النقص لأنه محتقر عند مقارنته بالروح/العقل/النفس، بل أضحى حافلا بالمعاني الرمزية ، والدلالات المعرفية وانه قادر على انتاج نظام من

([1]) ج . بنروبي ، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج٢، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٠)،ص١٤٤.

([2]) فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس، (بيروت : دار القلم للنشر، ١٩٥٨)، ص ٨٢.

([3]) Michael FOESSEL; Notion Corps; In Notions; Encyclopædia Universalist; France 2004; P: 230 بنظر ايضا نقلا عن محمد اشويكة ، الجسد في المسرح: لعبة المعنى والامتداد، مقالة منشورة في شبكة الانترنت على الرابط الاتي : https://www.facebook.com

([4]) المصدر السابق نفسه .

العلامات تؤدي بدورها وسيلة تواصلية كونية يمكنه التجاوب معها من قبل الافراد والجماعات من ثقافات مختلفة .

- **المبحث الثاني : الاداء الجسدي لدى المخرجين المعاصرين .**

كروتو فسكي (Jerzy marian Grotowski) (١٩٣٣-١٩٩٩):

سخر كروتوفسكي الجسد من خلال تجاوزه لكل ما هو مألوف وازالة كل ما يعترضه من معوقات حتى تنطلق روحه " فالعرض عنده لا يسعى الى ايصال مضمون منطقي قدر سعيه الى ايصال شحنة انفعالية . وحتى لو غلب طابع الاسلبة على العرض فأن غايته الاساسية تبقى خلق حالة انفعالية " [١]. ومطالبا بالطابع الاحتفالي الذي يتمتع بالحيوية والنشاط الروحي ويحصل على وعي من خلال تضمين العرض موقف محدد يتعلق بخبرة مشتركة تجسد الانسان بشكل عام ، حتى يصل المتلقي الى التطهير عبر خوفه واحساسه بقدسية العرض المسرحي ، وقد عد كروتوفسكي جسد الممثل العنصر الاساسي للعرض المسرحي ، مما يتطلب منه بذل مجهود اكبر ومسؤولية في التعويض عن العناصر المسرحية الاخرى باعتبارها ثانوية في العرض المسرحي من اجل توظيفها مع فعله الجسدي الذي يحقق التكامل عبر اخضاع الممثل الى التدريب والتكنيك ، اذ عمد كروتوفسكي الى اجراء تمارين جسدية غاية في الدقة للممثل وتحميله الكثير من ردود افعال النفسية والجسدية الارادية واللاإرادية بغية الوصول الى ذلك التدخل بين المتفرج والممثل ، ولقد عمل كروتوفسكي احد تمارينه ان ساهم كل فريق العمل فيها من الممثلين والمتفرجين وكأنهم فريق واحد عبر ازالة الحواجز بين الاثنين وكانوا من روادها (شاينا وكانتور)، ولعل البعد الروحي المتعلق بالأنماط البدائية في عمل كروتوفسكي لا يتجاوز سوى البحث عما هو وراء العادي او وراء المسرح وهو ما وراء الطبيعة كذلك، ومن هنا اصبح لازاما عليه ايجاد صيغ جديدة في التعامل مع الممثل فقد يرى البعض في الفعل التمثيلي محاولة او حيلة سايكولوجية للهروب من الواقع المعيش ، وخاصة في حالة المقارنة بينه وبين احوال الهذيان او الهلوسة او التداعي النفسي على اعتبار الدخول الى المسرح رمزيا هي طريقة شائعة في التهرب من دور فاعل في دوامة الحياة [٢]

([١]) ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ،٢٠٠٦ ، ص٤٤٤.

([٢]) ينظر : سعد صالح ، الاناء الاخر ، (الكويت : مطابع السياسة ، ٢٠٠٤) ص ٤٧.

و على الممثلين ان يظهروا انفسهم على التدريب ويحولوا اجسامهم ووجوههم بالطريقة التي يتطلبها العرض المسرحي " ينبغي ان يخلق الممثل لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات وجهه ، وهكذا خلال المسرحية كلها ترتسم على وجه كل شخصية نفس القسمات . بينما الجسم كله يتحرك وفق الظروف يبقى القناع معبرا عن اليأس والمعاناة وعدم المبالاة " [١] . لقد وجد كروتوفسكي ان براعة الممثل تكمن في قابليته على التحول من شخصية الى اخرى ، وبدون مساعدة خارجية عن طريق السيطرة التامة على عضلات وجهه ودوافعه الداخلية وتطوير قدراته البدنية التي تتجاوز قدرات المتفرج لكي تثير الدهشة لديهم ويحقق تقمصا بأسلوب فني رائع بدون ان يلجئ الممثل الى الحيل المسرحية والمكياج الذي يعده كروتوفسكي مجرد خدعة.

أكد كروتوفسكي ضرورة ان يفجر الممثل طاقاته الكامنة " و ان ما يحققه الممثل يجب ان يكون شاملا ، فالممثل حين يعمل انما يعمل بكامل كيانه . ليس مجرد اشارة الية بالذراع او بالساق او حركة في الوجه تنتج عن طريق المنطق او الفكر . لا تستطيع فكرة ان تقود كيان الممثل بشكل حي . يجب ان تحركه الفكرة وهذا كل ما يمكنها ان تفعله " [٢] . وفي تأكيد هذا يطلب كروتوفسكي من الممثل ان يطلق العنان عن نفسه بدون اي تكلف ، كاشفا عن تجارب الممثل الشخصية في اللحظات التي يشعر انه بأمس الحاجة اليها ، كلحظات الحب حين تلتقي بأعز احبابك ،او لحظات الخوف وانت تواجه الخطر المحدق ومستخدما الاشارات التي تبرر الفعل الذي تروم القيام به ، بكل شخصيتك وبجميع اجزاء الجسد ، اذ يخضع جسد الممثل عند كروتوفسكي لنظام شفرات يحدد بمجموعة من العلامات الصوتية والجسدية تصدر من اعماق الانسان وخياله الجمعي ، فالممثل لديه القدرة بأن يعوض بجسده عن كل حوامل العلامات المستخدمة في العرض المسرحي وذلك بالاعتماد على اسلوب الذاكرة الجسدية بتشكيلاتها وايماءاتها المختلفة والتي تحل محل اللغة المنطوقة [٣] . ان جسد الممثل عند كروتوفسكي يجب ان يمتلك امكانيه تعويض النقص الحاصل لجميع عناصر العرض المسرحي المساندة لأدائه المسرحي ، ليقع على كاهله استثمار اقصى امكانياته الجسدية لتحقيق دلالاته الاستفزازية التي من شأنها اثارة المتلقي وحثه على المشاركة في احداث العرض المسرحي ، يجب ان يتكلم الممثل من خلال جسمه ، يجب ان يكون هذا الحوار واقعي لا يصدر من العقل ،كما اكد كروتوفسكي على امكانية استغلال جسد الممثل لعمل اشكال كتلوية ثابته ومتحركة في رسم الصور

---

(١) جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٨٢) ص ٥٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص٧٩.
(٣) ينظر : مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ – ١٠١.

الفوتوغرافية التي تحاكي ذهن المتلقي وتجبره على المشاركة في الحدث ، اضف الى ذلك فقد تخلى كروتوفسكي عن مكملات العرض المسرحي كالإضاءة والديكور والمكياج والازياء واتخذ من الجسد المحور الاساسي الذي يحدد العلاقة الوجدانية مع المتلقي " وعلى ذلك اصبح من الممكن ايجاد تنويعات لا حد لها من علاقة الممثل بالجمهور فالممثل يستطيع ان يؤدي وسط الجمهور فيتصل بالجمهور اتصالا مباشرا ويعطيه دورا ايجابيا في الدراما او قد يستطيع الممثلون ان يبنوا بأجسادهم بناء معينا وسط الجمهور وبذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان " [١] .

اما بخصوص البيئة المكانية والفضاء المسرحي ، فقد حاول كروتوفسكي ان يخلق الاجواء المناسبة للمتلقي بمحاولته للسيطرة عليه من خلال محاولة استدراك المتلقي مباشرة او يعرض عليهم ان يلعبوا ادوار لم يتهيؤوا لها حتى يصل المتفرج الى ذروة النشوة . ولأجل تحقيق ذلك يعتقد " كروتوفسكي بأن مستوى الطاقة النفسية الجسدية لا بد ان تكون عظيمة بحيث تجعل المتفرجين غير مرتاحين " [٢] . عبر تصميمات وتشكيلات جسدية حاول دفع المتلقي لاتخاذ دور المراقب .

وعليه لابد للممثل ان يستثير المتلقي ويدفعه الى الاندماج الكامل في بنية العرض المسرحي عبر رشاقته في تأدية الحركات الجسدية المعبرة واستبعاد الحركات الوظيفية التي تحاكي الواقع والتي تفتقر للتعبير مع رفض الايماءات الفردية التي لا تعبر عن كينونته الداخلية وتحويلها الى مجموعة من الحركات التي تعبر عن جوهر الاداء التمثيلي للعرض المسرحي ، ليس لمجرد احتفاء لقدسية المكان لكن تحديا وجوديا للمتلقي الذي كان يهدف منه " ايجاد نوع من الالفة الشديدة التي يصبح عندها فعل الكشف الكامل عن الكينونة ملكة من ملكات الذات لا يدانيها الا ملكة تجاوز الحواجز بين البشر وخلق الحب" [٣].

ينظر كروتوفسكي للمثل على انه " قديسا يبحث عن عناصر ادائه في داخله ، وهذا ما يوصله لان يكشف ذاته وينقل تجربته واحساسه للمتفرج "[٤]. ان امتلاك الممثل القدرة على التعبير يوظف طاقاته الجسدية التي يستخدمها من العقل الباطن للمجتمع ويوفر فرصة للمتلقي في المشاركة من التعمق وفهم الذات

([١]) باسم الاعسم ، تمثيلات الجسد في الخطاب المسرحي العراقي ، مجلة الاقلام ، العدد الاول ، للسنة الثامنة والاربعون ، بغداد : عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣، ص ١٧٣.

([٢]) سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، (جامعة بغداد . مطبعة جامعة بغداد ، ٢٠٠٥)، ص٣١٣.

([٣]) كريستوفر اينز : المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص٢٩٠.

([٤]) ماري أليلس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٤٤٥.

فهو يغني جسمه وبدون ان تكون هنالك مقاومة من النفس ،انها القدرة على كشف الجوهر الداخلي للممثل من خلال والتحرر من كل العوائق التي تقيد انفسنا بغية الوصول الى حالة الالهام .

ونستنتج ان كروتوفسكي استخدم أسلوبه التأثيري الإيجابي في التعبير الدرامي لاسيما في قدرته الإعاضة عن غالبية عناصر العرض الأخرى والاستناد الأساس لأداء الأجساد عبر التأكيد على أهمية بلاستيكية الأجساد وتشكيلاتها التأويلية و نحتيتها فالممثل عنده هو الممثل الطقسي الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز من خلال العقل الباطن للمجتمع ويجسده باداه الجسدي الذي يقوم على اساس جمالي طقسي في العرض.

كما اهتم المخرج البولندي (جوزيف شاينا) احد رواد المسرح التجريبي البولندي من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه . وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان والسينوغرافيا عبر انشائه (مسرح الاستوديو) ، اذ اتسمت اعماله " برؤية بلاستيكية – تشكيلية تعد السينوغرافيا، السمة الغالبة في اعماله، وفيها يبرز تكوينات الافق بعناصر مختلفة من المعلقات ومن المتدليات والخلفية المجسمة، واعتمد فن شاينا في المقام الاول على فن التنسيق التشكيلي التشكيلية البصرية في العرض ، التي استندت على (الممثل الإنسان و السينوغرافيا) وتناسق العلاقة المرئية والبصرية بين كل مفردات العرض المسرحي، اذ تميزت عروضه بالتشكيلات الجسدية بصورة أساسية للوصول الى تعبير يتخطى اللفظ ويهتم بالجوانب البصرية التي تهدف الى الكشف عن بشاعة الحرب العالمية الثانية وبعدها بما احتوت من ماسي تم تجسيدها في عرض مسرحية (اكروبوليس) حيث مشاهد الاعتقال في المعسكرات وما تتضمنه من أجساد واكسسوارات مثلت صور من القمامة تعج بمختلف الأجساد البشرية ذات العاهات مع المعادن والعجلات في تكوين بصرية تم تشكيله بأسلوب (الكولاج) عبر إيجاد ترابط عام بين مختلف التشكيلات الجسدية المتفتتة، التي سحب تفتيتها إلى إلغاء هوية الأجساد ومنحها طابعا شموليا عبر تهميش ملامح وجهها، ومنحها بدل ذلك حركتها وابداعها الخلاق لتأكيد شخصيتها ،مما عزز رمزيتها، فأصبح التفتت مصدرا لشخصية الممثل المتجسدة بصريا، وهذا الأسلوب تطلب توسيع مساحة العرض لتتداخل مع الصالة ، والاستناد إلى نوع من التكوينات المتحركة.[١]

(١) ينظر : فاضل خليل ، . جوزيف شاينا مصدر سابق ، ،ص ص٦٢-٦٣ .

ويكشف التكوين الصوري بالأجساد وسينوغرافيا العرض التي تخضع تكويناته البصرية الجسدية إلى أسلوب التشكيل القابل للتأويل ،كما حدث مثلا في عرض (اكروبوليس) الذي شمل فيه التوظيف التأويلي الكلمة والارتقاء بها إلى المستوى البصري ، فقد أخذ التأثير البصري أهمية مميزة ، إذ تم منحه تركيزا يفوق اللغة اللفظية لتأكيد إمكانية تعدد التأثير الصوري للبعد البصري وتنوع تشكيلاته بأساليب تخدم المسار الفعال في صياغة التشكيل ضمن منظومة البناء الكولاجي الذي يسهم في رفد التشوق و سحب الترقب إلى مستويات التواصل المستمر .

لقد حقق الاداء الجسدي وفق مقومات فنية تم صياغتها بسياق يقود إلى" تعددية التنويع التوظيفي للعناصر البصرية الجسدية وتركيبها ، وهو ما يلتقي مع أسلوب عروض الطليعيين الذي يكشف عن منحى جسدي بصورة تغلب على الحوارية ، وتتيح للممثل استغلال جسده في تفسير دوره المسرحي ،لإيجاد إيقاعات بصرية تسهم في رفد الإيقاع الكلي للعرض عبر الحركات البهلوانية ،واللعب على الحبل، والحركات البطيئة المقاربة للتقنية المستخدمة بالأفلام" [١] .

ان هذه الأساليب المسرحية تثير امكانية التأويل في سينوغرافيا العرض بشكل يحقق مجالا واسعا لمليء خطاب العرض بالعناصر التشكيلية الجسدية ضمن بنية بصرية تحفز الذائقة الجمالية لدى المتلقي بسينوغرافيا معبرة عبر توظيفها كوسيلة أيديولوجية تتكاثف تأويلاتها لتكوين الأجساد وسينوغرافيا العرض التي تخضع لتكوينات البصرية الجسدية والتي تحقيق التأثير الفاعل للمتلقي ،وهكذا ،فإن الاداء الجسدي للممثل يتمتع بالبلاستيكية التعبيرية ووحدة المتباينات الجسدية والتي لا تقتصر على دور الاداء الجسدي فحسب بل العناصر المسرحية الاخرة المكملة للعرض [٢] .

استخدمه شاينا اسلوب التعبيرية في عروضه عبر تجميع المشاعر وتكثيفها لكي يعود المشاهد ليشارك في القضية المطروحة في اثناء وجوده في المسرح، فمسرحه مسرح صورة " كثيف بالأفعال المتراكبة للأداء الممثل الجسدي، ويصبح مسرح الصورة نتيجة فنية للتكامل الكلي لعناصر المسرحية، والمجاميع الصورية " [٣] ، كما ان مسرحه يستخدم الشمولية في التكوينات الجسدية ، مسرح ينجز التنويعات في الاشكال الفنية

---

(١) فيليب اوسلاندر ، من التمثيل الى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة : د. سحر فراج، مراجعة : سامي خشبة ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار، ٢٠٠٢) ،ص ١٧٧

(٢) ينظر : احمد زكي ، المسرح الشامل ،(بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت)،ص٤٠-٤١.

(٣))المصدر السابق ، ص٤٢.

ويضعها ضمن ظروفها المفترضة، وهو مسرح يدل على الفكرة من خلال اشارات فنية، واحاسيس، ويمثل الحياة وافكارها المعقدة شكلا واحساسا.

كما اهتم المسرح الامريكي المعاصر بالأداء الجسدي اذ نظر المخرج روني ديفيس مؤسس المسرح الراديكالي بالأداء الجسدي للممثل كعنصر أساسي في محاولة لتأكيد التناغم الحسي مع مكان العرض الذي قد يكون مشغلا أو مرآبا أو كنيسة أو حديقة عامة ولا يشترط أن يكون الكل من الممثلين بل يمكن اختيار أناس اعتياديين ممن لهم بريق على خشبة المسرح ، شرط أن يكون وجه الممثلين أمام الشمس لا المتلقين ، ولكي يحقق هذا المسرح تأثيره اعتمدا على توظيف كافة الامكانيات الموسيقى بحيث يكون الأداء الجسدي بحركات رشيقة وسريعة لا تستبعد التعامل الارتجالي مع أي حدث يمكن توظيفه مسرحيا بحيث يقتبس الممثل كل ممكنات الأداء الحركي ومنها السيرك للوصول الى هدف العرض الكامن في تصوير مصادر قهر الجسد وعذاباته في الأسر والحرب والعنصرية في دعوة واضحة للتغير بأسلوب أخلاقي.[١]

اما (جوزيف شاينا) مؤسس (المسرح المفتوح) أكد على تجاوز الأسلوب التقليدي في العرض المسرحي سعيا نحو تبني وسيلة مؤثرة تطغي على لغة اللفظ، اذ كان الخطاب المسرحي يتم اغلب الأحيان " بوساطة الجسد وحركاته ، وقد طور جوزيف أسلوبا في الإيماءات والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة، عبر أعتماده على الألعاب بجانب التدريب بالطريقة ستانسلافسكي باعتبار أن الألعاب أولا هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول الى الشخصية المسرحية " .[٢] اضف الى ذلك تميزت عروض جوزيف " بالارتجال وتأكيد التكوينات والاداء الجسدي الجماعي كما في مسرحية (روك فيتنامي ١٩٦٦م) إذ تشكل الممثلون بأشكال طفولية تهدهدهم أمهاتهم ، ثم تشكلوا بأسلوب عسكري يلتحق بالجيش ، فكان تشكيل الممثلين أشبه بقطع طائرة هيلوكوبتر معتمدي على التعبيرات الجسدية في تكوين صور ذات دلالات رمزية للحرب من خلال التشكيلات الجسدية للممثلين ".[٣] ،وتظهر ملامح الاقتراب بين المسرح المفتوح واسلوب المسرح الفقير من حيث اعتماد الجسد في تصميم شكل الاداء المسرحي اذ ان الاعتماد على بنية الجسد في تشكيل الصورة المسرحية هو يمثل نمطا سائدا في اغلب عروض هذا المسرح

---

(١) هنسيل، أ.ك، المسرح العضوي، مجلة كواليس، العدد الرابع، الشارقة: جمعية المسرحيين، يوليو، ٢٠٠٠، ص٧٣.

(٢) فرانك جوتران ، مصدر سابق ، ص ٢٧٤ -٢٧٥

(٣) ضياء شمسي حسون، التجريب في المسرح الأمريكي ، مجلة جامعة بابل ، العلوم التربوية ، المجلد٦، العدد٢، ٢٠٠١ ، ص٢٧٢

من الفرق الامريكية التي اهتمت بالأداء الجسدي ايضا فرقة مسرح الهستيريا

لمؤسسها (ريتشارد فورمان) الذي اهتم بالعلاقة المباشرة بين المتلقين والحدث المسرحي انسجاما مع فكرة الوجود التكاملي في المسرح من خلال الاداء الجسدي للممثل، اذ كانت التشكيلات الجسدية تهتم بالمتغيرات الأدائية بما " يضمن انسجامها ضمن المعالجة الإبداعية التوالدية المنفتحة نحو إحالات جمالية تضم متباينات التشكيلات الجسدية ، و تحث على التكاتف وتصعيد الاهتمام الحسي لمدركات التشكيل بعلاقات ترابطية تحدد طبيعة أداء الأجساد بأسلوب جمعي ، ينتج تنويعاتها ، مع تأكيد ارتباطاتها الأيديولوجية و تفعيلها ، بغية إثارة ذوقية المتلقي عن طريق الخطاب البصري الذي يتم فيه تحريض الأجساد نحو مكامن جمالها الذاتي والموضوعي ببعض الممارسات التي تتخطى مألوفية خطابها التقليدي ، عبر تنظيمها بأسلوب يتخطى المتوقع ويحقق الإبهار ، بشكل تتضح فيه علاقة الأبعاد الثلاثة للأجساد مع نحتيتها ، وتكويناتها في وحدة عضوية تمثل المادة الأساسية في بناء الفضاء المسرحي "[١]، عبر تأكيد التشكيلات الجسدية ومستويات المرونة في بنائها البلاستيكي وتجميع أشكالها المؤسلبة المتأتية من التمازج الشكلي بالمضمون لكشف صور جديدة تثبت وجود التجربة التطويرية للأداء الجسدي .

ويتخذ أداء الممثل عند فورمان تحولات نفسية وجسدية ذات أبعاد مختلفة ، ففي عرض (اشباع رغبات الجماهير: عرض يشوه ما يصور– ١٩٧٥) يقدم لنا ريتشارد فورمان سيلا من التشكيلات الجسدية التي تشير الى صور في كولاج اذ ينطق كل منهم بتعبير مغاير عن الاخر وفق كل تكوين جسدي الجسدي يتم توظيفه على وفق معايير تشكيلة والتي تتخذ خصوصيتها من " الانسجام اللوني والشكلي بين تكوينات الأجساد فضلا عن التكوينات الصورية المعقدة وما

تتطلبه من طاقة جسدية تبني الأداء بأقل جهد وأكثر تصعيدا لمستوى الأداء التشكيلي الجماعي ، والذي يستند خيال ظلي لأجساد تشترك معه أو قطع ديكورية تتفاعل شكلا و لونا ضمن منظومة التشكيل الجسدي و التي تسهم في إيجاد السيطرة على محفزات القوة الأدائية بالصورة التي تعمق مضمونها وتأثيرها الجمالي عبر التمسك بثوابت السمات الجمالية ومنحها مرونة التشكيل انطلاقا منها [٢] .

([١]) بونى مارينكا ، مسرح الصور ، مصدر سابق ، ص٢١

([٢]) بونى مارينكا ، مسرح الصور ، مصدر سابق ، ص ٢٢ - ٢٣ .

راجع : تلك كاي ، (مابعد الحداثة والفنون الادائية)، ترجمة نها و صليحة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٧.

يتضح ان فورمان يستند على جملة من المقومات التي من خلالها يكون الصورة المسرحية التي تعتمد على الانسجام الشكلي ومرونة الأجساد وسينوغرافيا العرض ، بما يمنح فرصة لإظهار أجزاء جسدية دون غيرها ، ومن خلال تلك المقومات يضع لنا عدة مستويات من الاداء الجسدي للمثل .

من فرق المسرح الامريكي كذلك فرقة مسرح(بيرد هوفمان) التي أسسها المخرج والكاتب الأمريكي (روبرت ويلسون) وذلك عام (١٩٦٩ م) ، فقد تميزت عروضه بمراعاة العناصر التشكيلية ، فالفعل المسرحي يتشكل ، وينحل ، ويتداخل مع أشياء أخرى ، و يتشظى ويعاد تشكيله ، كما تميزت عروضه باستلهام المواضيع القديمة ، مما جعل العروض توصف بأنها اسفنجة الأساطير ، فضلا عن تمتعها بطابع الترميز الممكن استيعاب بعضها ضمن إطارها الثقافي ،إلا أنها تغدو اقرب للغموض في إطار ثقافي آخر، فكانت العروض اقرب للحلم والهلوسة وبأطر زمنية تشوه طرائق الإدراك التقليدية بسبب مجاورتها للسريالية بغية تجاوز المألوف مع إضفاء طابع تجريدي غريب ، مما وضعها في دائرة الغموض وصعوبة إدراك المعنى، هذا بالإضافة إلى الإيقاع ، وقد اعتمد في مسرحه على إنشاء عروض تبنى بتراكيب تشكيلية / بلاستيكية ، شديد البطء، والتكرارية التي تكشفت بها أغلب العروض [١] .

لقد ظهر في مسرح هوفمان توظيف سيكولوجي يتخذ تحررا تشكيليا تحقق عبر أداء الأجساد وعلاقاتها بأسلوب كشف عن قدرات الممثلين المصابين بالصم والبكم لما يمتلكونه من قدرات جسدية متميزة وذلك لاعتمادهم على اللغة البصرية في إيصال خطاباتهم ، مما سبب الاعتماد على التكوينات التشكيلية الصورية للأجساد ، بشكل تطلب الحرص على دقة أداء كل حركة جسدية ،والتي عكست الاهتمام بفن التشكيل عبر التأكيد على أهمية جزئيات كل حركة وقدرتها الاتصالية الجمالية، مما دعا إلى إتباع أسلوب تشكيل أداء الأجساد بحركات بطيئة، دعما لتلقي الخطاب الجسدي ، يقول ويلسون" يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على أن نكون واعين بها . أن يدرس الممثلون كل حركة ، كل حركة صغيرة للجسد، ورسالتها الدقيقة داخل المساحة المحيطة بالإنسان الذي يتحرك في قلبها. كلما كانت الحركة أبطأ عند تحرك الإنسان، زادت قدرتنا على الرؤية ".[٢] ، وفي الوقت الذي يؤكد ويلسون أهمية الأداء الجسدي وتأثيره بالمتلقي، فانه يسعى إلى تحقيق نوع من المعالجة النفسية التي تمنح فرصة للمتلقي للانفتاح على الانطباعات الداخلية عبر الأداء الجسدي البطيء والتكرار وطول مدة العرض، إذ استغرق العرض المسرحي

---

(١) ينظر : كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي (١٨٩٢ - ١٩٩٢) ، مصدر سابق، ص ٣٩٧ -٣٩٩.
(٢) زيجمونت هبنر ، . مصدر سابق ، ص ٢٥١.

نظرة شخص الأصم الذي قدم عام (١٩٧٠) مدة (٧ ساعات) وتضمن حركات جسدية متتالية بين أم وطفلها وبإيقاع بطيء.

كما اهتم المسرح الفرنسي المعاصر بالأداء الجسدي عبر طروحات (انتوين ارتو) منظر مسرح القسوة فقد اهتم بالاكتشافات الاداء الجسدي للممثل والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها التواءات الأجساد واضطراب حركاتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان أمام نفسه نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي.

ان اللغة المسرحية التي اعتمدها (ارتو) هي " لغة مسرحية سمعية بصرية تعتمد على الصمت والصرخة والاشارة ، بحيث يكون باستطاعة هذه اللغة ان تحول الكلمات الى نوع من التعاويذ السحرية ، عن طريق الذبذبات الصوتية والايقاعات الموسيقية ، والتوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد" [١] لذا حاول ارتو اكتشاف ذبذبات جديدة قادرة على التأثير على الاشياء وتكوينها ، اي ان يصل الممثل الى قمة انفعاله .

طمح ارتو ليكون الجسد قادر على تكوين علاقة بين الممثل والمتلقي مستعينا بوسائل الاداء التمثيلي بحركات جسدية وتمثيل صامت ورقص ، ايمانا منه بقدرته على تكوين علاقة حميمية بين الممثل والمتلقي قادرة على التأثير في حواس المتلقي ، انه يبحث عن المسرح القادر على ان " تسحق الصورة المادية العنيفة فيه احساس المتفرج وتبهره ، وتشد المتفرج الى دوامة من القوى العليا" [٢] .

" ينتج التشنج كرقص الدراويش ، ويخاطب الجسم بوسائل محددة ، وبنفس الوسائل التي تلجأ اليها موسيقى العلاج عند بعض الشعوب" [٣].

استطاع (ارتو) ان يصور العنف الجسدي الذي هو بالأساس طبيعة الانسان البشرية ، والذي يحاول الانسان ان يحتجزها داخل اعماق نفسه ، ثم برزت لدينا حقيقة ارتو ونظرته المادية القاسية في مسرحية (ال شنشي) اذ صور شخصية البطل وقد انبثقت قوى الشر والقسوة من داخل نفسه لتظهر في طبيعته جسده القاسية التي تركت ورائها الحب والرحمة وحتى التقاليد الاجتماعية ، ليظهر بصورة الانسان المتوحش في تجسيده للشر المطلق بإقامته مأدبة الفسق لقادة الكنيسة والدولة ، فيقدم فيها ابناءه كطعام ، كما يقوم

---

(١) مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) ، ص١٧٣

(٢) انتونين ارتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة : ساميه اسعد . (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) . ص٧٣.

(٣) انتونين ارتو، مصدر سابق ، ص ٧٣.

باغتصاب ابنته بياتريس ، التي تندفع بدورها قاصدة قتله ، ثم لا تلبث ان يقبض عليها ويقتلها ، لتنتهي المسرحية بعنف جسدي اخر [١].

وفي نفس الضمار انطلقت المخرجة الالمانية (بينا باوش) من التكوين الجسدي كأساس لجوهر عملها المسرحي وان هذا التكوين قادرا على التعبير عن وحدة الكيان الانساني ، بمعنى وحدة الجسد والعقل ، اذ تتجسد بين المرأة والرجل ، وأن التناقض في مسرحها كامن في ان الجسد متناول على انه ذات وموضوع في ان واحد ، وهو ذات عارفة يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهما ناقدا استنادا الى وحدة العقل والحواس ،وجوهر هذا التغير هو تحرير الجسد والذي يعد العقل جزء منه ، بمعنى ان يكون الجسد اداة للتحرر من القهر والعدوانية في المجتمع .[٢]

وهنا تسعى (باوش) الى تعرية الوضع القائم بكل الابنية القاهرة للجسد من خلال " توجيه النقد اللاذع الى نسق القيم الانسانية وفي مقدمته نسق الانوثة وما يقابله نسق الرجولة من خلال العودة الى خبرات الطفولة التي تبتسم بالبراءة والنقاء ، ان محور تحرير الجسد بطرح شكلا جديدا يعتمد على تكوين اشكال من الكولاج لنماذج وانماط اجتماعية تعتمدها بأسلوب ساخر تراجيكوميدي ويكون الجسد الراقص اداة للتعبير عن هذه الانماط"[٣]

ان مسرح(باوش) هو مسرح درامي يختزل الدراما من خلال التعبير الجسدي الراقص أذ يعتمد على استعراض تاريخ الجسد ورموزه وايماءاته بوصفه عالما معرفيا قائما بذاته وذو كيان مستقل ، اضف الى ذلك قامت بربط الاداء الجسدي بالطقوس البدائية " اذ شكلت المادة الدرامية الخام في التعبير عن مسرح جديد بالاعتماد على الاداء الراقص الذي تكون مادته الكلاسيكية الاسطورية وترجمة الموسيقى الى حركة باستخدام الطاقة الجسدية التعبيرية باعتباره سلسلة من الحركات المتصلة غايته كسر الحواجز بين الانواع الفنية" (٤) .

اعتمدت (باوش) على مبدا المونتاج لتطوير الشكل والمضمون المسرحي بالاعتماد على المقطوعات الموسيقية والتكوينات الجسدية كونها تواصل للحواس ، واعتمدت على العواطف والمشاعر في تعاملها لتكوين

---

(١) ينظر : كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري .(القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٦) ص١٢٥-١٢٦.

(٢) مجدي حمدي القصص ،رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق.(عمان . مطبعة السفير، ٢٠٠٩) ص٢٠٣

(٣) يوخن شميت، نوريرت ،المسرح الراقص،٠ترجمة . مركز اللغات والترجمة (أكاديمية الفنون ٠ القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٥)ص١٢

(٤) يوخن شميت، المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

طاقات موحدة ، اي ان تتصل بالواقع بالاعتماد على بنية اجتماعية مكونة من العواطف والمشاعر يترجمه الجسد عن طريق التكرار والتقليد ليشكل صور حية عن الواقع .([1])

وبهذا تطلب (باوش) في تدريباتها على الخبرات الاجتماعية اليومية للجسد والتي تترجمه وتطوره لتصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية الى الموضوعية ، ويتم توضيح هذه الخبرات اليومية والقيود الجسدية من خلال الوجود الحسي للأجساد الذي يؤديه الممثل بحركة رشيقة وتوازن متكامل ما بين اعضاء الجسد لتكوين صورة حية عن الواقع الاجتماعي للفرد .[2].

ارادت (باوش) من الراقص الجسدي على المسرح ان " يروي قصته من خلال الوجود الحسي للأجساد وان التدريبات والتنوعات عند باوش حولة الفكرة لا تتبع منطق صارم فلاوجود لترابط المعتاد الناتج عن مبدا السببية ،بل تكون الصور والحركات سلسة من التشابهات وشبكة معقدة من الانطباعات التي تربط بعضها ببعض من خلال الجسد الذي يكون الصور المعبرة عن المعاناة الاجتماعية ولتوسيع مجال الرؤية والكشف عن الحجم الاكبر من العلاقات الكائنة في الواقع الاجتماعي فهي تروي تاريخ الجسد عبر الوقائع الاجتماعية للأزواج كما في عرض طقوس الربيع " [3]

يستمد مسرح (باوش) كل شيء من الاشارات الايمائية ودائرة الافعال الجسدية وبذلك يصبح الجسد وسيلة تؤدي الى غاية ، اي ان الجسد يصبح بحد ذاته موضوع العرض .

ان تغريب صورة الجسد اليومية عند (باوش) يعتمد على " الاداء الكوميدي مستعينة بالأدوات السينمائية فتكون مجموعة من الحركات البطيئة والسريعة ومن تغريب المسافات بين المؤدين واظهار الزيف الاجتماعي في الحياة اليومية مستعينة بالتكوينات الجسدية المعبرة عن الواقع " [4] .

يعد الجسد المتحرك الموضوع الرئيسي للمسرح الراقص وقد بدء ذلك من خلال رؤية باوش له في " اطار علاقة متبادلة بين تأثير الحالة النفسية على الاوضاع الخارجية للممثل وكيفية انعكاسه على الجسد ، كما

([1]) ينظر : مجدي حمدي القصص ، مصدر سابق ، ص ٢٠٦

([2]) ينظر : يوخن شميت، مصدر سابق ، ص٣٢- ٣٣

([3]) فليب اوسلاندر ،من التمثيل الى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة : د، سحر فراج ، مراجعة : سامي خشبة (القاهرة . مطابع المجلس الاعلى للأثار،٢٠٠٢)ص٥١

([4]) يوخن شميت، مصدر سابق ، ص٣٤

ارادت من الممثل ان يروي قصته ومعاناته الاجتماعية عنطريق الحركات الجسدية وتعرية الواقع "[١]، اي ان يعبر الممثل عن الواقع بالحركات وبالأدراك والوعي بالجسد .

ان برنامج تدريب الممثل عند (باوش) يهدف الى التعبير عن الدوافع النفسية والواقع الاجتماعي للفرد من خلال الاداء الجسدي والمقطوعات الموسيقية وهنا تقترح (باوش) ان تكون لغة الجسد مرئية بالنسبة للجمهور اي ان تضع حضور الذات في حضور الجسد كأساس من خلال اشراك المتلقي في العرض [٢] .

ودعت (باوش) ممثليه إلى إبداع أشكال تعبيرية على المسرح تتلاءم مع كل حالة سيكولوجية، وافترضت أن الممثل عندما يجد حالته فإنه حتما سيبلغ الاستثارة المطلوبة، التي ستنقل بدورها إلى المتلقي، وهو ما عبرة عنه "باوش بالاستحواذ ويتطلب ذلك من الممثل الاعتماد على الاستعداد للفعل، تحقيق الفعل، رد الفعل الموازي. ولكي يصل الممثل إلى هذا الإنجاز عليه أن يهيئ جسده من خلال ممارسة التمارين الرياضية والأكروباتيك ، والسيرك والجمباز " [٣] .

وعملت ايضا على تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل. لجعل كل حركة أو إيماءة محسوبة ومنضبطة، وغير تلقائية ، كما ارادت من الممثل أن يحس بالمكان الذي حوله ويستخدمه بالقدر المرسوم له، حيث يحدد العلاقة المكانية بينه وبين باقي الممثلين ، اضف الى ذلك ايضا طلبت من الممثل أن يتقن الحركة بأرقى أشكالها وان يعتمد على المشاعر الإنسانية في اداءه ، وان تكون حركته كفيلة بنقل المعنى أو حالة انفعالية معينة.[٤] .

إن إبداع الممثل عند(باوش) هو فن تأصيل الحركة، وليس فن الوسائط الدرامية فحسب، بمعنى ان الابداع " ليس إبداع شخصيات، بقدر ما هو إبداع أشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني، المكاني للعرض المسرحي" [٥] . وهو ما يعنى بطاقة الممثل التي يجب حسابها وتنظيمها، بحسب التمارين المتواصلة.

تحدد (باوش) الصلة بين ما هو جسدي وما هو روحي، لغرض تحديد ما هو روحي وسحري وشاماني وهي دعامات العرض المسرحي التي تبدو وكأنها مرتجلة وغير متوقعة ، لذا فإن أية حالات انفعالية يستشيرها النص، لا بد وأن تترجم إلى لغة جسدية مادية. فهي تشجع التعبير الحر، من خلال الحركات

---

(١) فليب اوسلاندر، مصدر سابق ، ٥٢ .
(٢) مجدي حمدي القصص ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥
(٣) يوخن شميت، مصدر سابق ، ص٣٤
(٤) ينظر : مجدي حمدي القصص ، مصدر سابق ، ص ٢٠٣-٢٠٤
(٥) يوخن شميت، مصدر سابق ، ص ٢٢٣

والإيماءات والنبرات بشكل دقيق ويدرب الممثلين عليها. فعند إخراجها لعرض مسرحي، يعد الإخراج فيه نوعا من الاستبطان، فقد بدا وكأنه يسترق السمع لما يلقنه إياه عقله الباطن، وفي البروفة كانت باوش تحوم حول خشبة المسرح مستخدما صوتا رفيعا، وكان يتلوى بجسده ويعوي ويصارع كل منطق ونظام، وكل منهجية محددة محكمة، وعندما تستشعر أنها وجدت الحقيقة – تلك الحقيقة التي أفضت بها إليه رحلتها الداخلية، كأنها تقرها وتثبتها بكل دقة ويدرب الممثلين عليها .ان العناصر الأساسية لمسرح التجربة عند باوش تبدو متناقضة في مفاهيمها الأساسية، فهي عندها في بعض الأحيان عرض للنشوة الروحية، وفي أحيان أخرى، قرينة العنف الاجتماعي في الحضارة الأوربية. [1]

ان استثارة الانفعالات الكامنة عند الممثل تقوم على تدريبات تشكيلية، يحرر فيها العقل الباطن، ويظهر ذلك من خلال مستويات معينة من الاداء الجسدي التي تترجم الفعل الجسدي إلى صيغة باطنية وجدانية لتبرز بنية المعاناة الجسدية التي تؤدي الى تحرر الطاقة الروحية الكامنة من خلال تعذيب الجسد واظهار المعاناة الانسانية ، ويستخدم الممثل الشخصية مجرد أداة لدراسة ما تخفيه الأقنعة الحياتية اليومية، وهو ما يمثل الجوهر الداخلي الذي تنطوي عليه الشخصية لغرض كشفه وفضحه، ويستخدم الممثل المونتاج كلما وجد أشياء جديدة في شخصيته.

إن قيام الممثل بانتهاك المحرمات(العلاقات الزوجية) ، وفي كشفه النقاب عن ذاته بتجريدها من قناعها اليومي، في قيامه بهذا كله، إنما يطرح على المتفرج إمكانية قيامه بعملية اختراق الذات بشكل مشابه، وان الممثل هنا لا يكشف عن جسده ، حينما يميته ويحرقه، ويحرره من كل مقاومة، تعوق أي رد فعل روحاني . إن الممثل هنا يصبح أقرب ما يكون إلى حالة القداسة، في محاولة لخلق طقس روحاني علماني في المسرح، وتحويل الروح إلى جسد.[2]

تقوم(باوش) عبر التدريبات الجسدية المؤدية إلى ابتداع سلوكيات جسدية جديدة، قادرة على تجسيد الحضور المسرحي قبل مرحلة (تفسير) الشخصية الدرامية. ولا تحدد باوش هنا نظاما معينا ينضبط فيه الممثل، بل تعتمد على الدافع الذاتي لها في البحث، اي ان الممثل هو الأنا الحاملة لقيم معينة وناقلة لها عبر الزمن. ويتم ذلك عبر التدريبات الجسدية لزيادة الطاقة، وهنا لا تعني الطاقة القوة والنشاط والفاعلية، بل تعني الحميمية التي تنبض في حالات الفعل والحركة، شأنها في حالات السكون والصمت بهذا المعنى تكون

(1) ينظر : مجدي حمدي القصص ، مصدر سابق ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩
(2) ينظر : يوخن شميت، مصدر سابق ، ص ٢٢٦-٢٢٧

الطاقة قوة متحققة في الزمان وليس في المكان بالضرورة. إن ما يصل إليه الممثل حقيقة هو طاقة معينة لفرد بعينه ترى (باوش) ان تقنيات التدريب الجسدي هي طاقة محفزة من الداخل وصولا إلى التقنية التعبيرية المطلوبة، والتي تمثل دراسة سلوك الإنسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي منظم ، حيث استخدام الإيماءات والأوضاع وتعبيرات الوجه التي تشبه القناع، وذلك بغرض تحويل الانفعالات التلقائية إلى حالات خاصة من الخوف والألم والرغبة وذلك بغرض تطوير شكل غربي جديد لصياغة الأسلوبية الجسدية . وهكذا فقد ركزت باوش نشاطها على التحليل الفسيولوجي – العصبي لحضور الممثل.[١]

ويركز الممثل في مسرحها على اكتساب المهارات، ومن ثم تطويرها ويتعلم الممثل تلك المهارات من الباليه، والحركات الرياضية، والمحاكاة الصامتة، والكروباتيك، والارتجال، بدءا من البسيط وصولا إلى ما يشبه الطبيعة، ومبدأ الممثل في ذلك هو اكتشاف أساليب جديدة لاستخدام الأيدي والأرجل والصدر لتجسيد عوامل مادية معينة، ولقد أرست علاقة سببية تربط بين المثير الخارجي والعمليات الداخلية، والتجسيد. ويتم ذلك كله عبر الصياغة التركيبية لسياق الأحداث بوساطة الحركات بقدرة الممثل على وضع جسده بوعي في قالب مشوه، يكون غنيا بالإيحاءات والتداعيات . أن التركيز لم يكن على الحركات نفسها، بل على الأشكال والصور الرمزية التي يتم تحقيقها من خلال تلك الحركات، ويتكون من خليط من التداعيات السيكولوجية/ الجسدية، ومن التحكم الدقيق في الجسد. [٢]

كما تميز المسرح البولوني المعاصر باستخدام الاداء الجسدي اذ اعتمد المحرج هنريك توماشفيسكي في منهجه على " أداء الأجساد وتشكيلاتها بوصفها لغة ادائية تعمل على تحويل النص المسرحي إلى تشكيل بصري حركي يستند على التشكيلات الحركية بوصفها لغة عالمية الفهم يتمكن الشخص من خلاله فهم القصة المسرحية ، ودور الجسد أن يظهر بصورة تتفق مع طبيعة الدور المسرحي الذي يؤديه" [٣] .

واستفاد (هنريك توماشفيسكي) في عروض من حركات " البالية والإيماء حيث صار مسرحه مسرح للحركة ، خلق عالما للمخيلة تمتزج فيه اليقظة بالواقع " [٢] .

---

(١) يوخن شميت، مصدر سابق ، ص ٢٢٧ -٢٢٨

(٢) ينظر : مجدي حمدي القصص ، مصدر سابق ، ص٢٠٩ – ٢١٠

(3)richmond shepard , mime the technique of silence , an illustrated work book ,illustrated by e.m.louise sandoval . drama book specialists (publishers) new york ,1971.p.3,5

اعتمد توماشيفسكي في مسرحه (مسرح فروتسلاف) على أهمية تبني التعبير الجسدي وسيلة أساسية للاتصال جعل من الضروري التأكيد على توفر مستلزمات التحرر الجسدي لإيصال المعطيات السيمائية ولا يقتصر ذلك على الحضور الفردي، بل يشتمل تشكيل الأجساد ،فقد كان توماشيفسكي " يفضل الأخذ بالعمل الدرامي الجماعي وعلى العكس من منحى فنان البانتوميم الفرنسي (مارسيل مارسو) الذي عرف بأدائه المنفرد " [١] .

ان اهتمام الفرق البولندية بالعلاقات العضوية لوحدة الاداء الجسدي في خطاب يتطلب شعورا عاليا بالمسؤولية ضمن أداء الأجساد وتشكيلها وهو ما اكد عليه (ليشك مونجيك) بقوله " ان على المسرح التخلص من ثرثرة الكلام ومنح مفردات العرض المسرحي قيمتها الفنية من خلال اجساد الممثلين اي احياء فنون التشكيل فوق الخشبة والاستعانة بالمنظور الجمالي لا ثراء عين المتفرج وعقله وروحه في ان واحد " [٢] وعليه ، فإن (مسرح البلاستيكي) الذي اسسه مونجيك معتمد على التكوينات الجسدية للبحث عن الذات الأدائية واسهاماتها في الإنشاء الكلي المتمركز على العلاقات التبادلية ويحافظ على إيجاد صياغات جسدية وتشكيلات متنوعة استلهمت "مواضيع بصفة إنسانية شمولية وباتجاهات ثقافية متباينة تكشف فيها إيجاد أطر وظيفية مستعين بعالم الاضداد التي تكون الصورة الفنية الخالصة في فضاء العرض التي تأخذ طابعا رمزيا مميزا ،كما تميزت العروض عموما في هذا المسرح بتنوع أساليب توظيف الاداء الجسدي للممثل فضلا عن التوظيف السيميائي للديكور بإسناد فاعل لتقنيات حركية الأجساد" [٣]

اما المسرح البولوني المعاصر فقد اهتم بالأداء الجسدي اذ يعد المخرج (تادووش كانتور) من اهم منظريه الذي اعتمد على الاداء الجسدي بالاتجاه التحليلي المعاصر المتصل بحالة التحرر فالممثلون " هم مجموعة من الفنانين التشكيليين المشهورين وجماعة من البشر العاديين غير المتعلمين ومن خلال هذا التكوين البشري يحقق مسرحه حرية الحركة والفعل عند الممثل وفق رؤية حداثوية تجعل من الجسد يتناغم مع الفضاء السينوغرافي لتكوين صورة تشكيلة " [٤] ،ومن خلال هذا التجميع اسس فرقته التي اسماه الكريكوت.

([١]) مجموعة من نقاد المسرح البولندى، ليشيك مونجيك ومسرحه ، ترجمة: د هناء عبدالفتاح ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار،٢٠٠٠، ص٥

([٢]) مجموعة من نقاد المسرح البولندى، ليشيك مونجيك ومسرحه ، مصدر سابق ، ص٨

([٣]) هناء عبدالفتاح ، مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة القاهرة . العدد ٦٠ ، لسنة ١٩٨٦ . ص ١٧

([٤]) المصدر نفسه ، ص١٨.

ان القراءة الاستدلالية للأداء الجسدي عند كانتور ماهي الا " صيغ تشغل فضاء التشكيل وتزوده بمقومات التقابلات للأجساد واستكشاف تغيراتها وشبكة علاقاتها الداخلية ورصد تناقضات بنيتها القائمة على الترميز في حضورها الأيديولوجي وتشكيله الجسدي الموحي بالرمز بوصفه حضورا لمضمون خفي وهذا الالتقاء بين الحضورين يسند نسق الحضور المزدوج للفعالية الجمالية في الإرسال والتلقي" [١] ، اي ان كل بنية تشكيلية للأجساد في عرض (مسرح كريكوت) تحيل نظامها إلى كينونة للتلاحم مع مستويات التشكيل الكلي ضمن التطور الاستدراكي لمراحل نمو الفعل الأدائي ، مع الأخذ بنظر الاعتبار تدعيم أنظمة العلاقة بين زمن وفعل الخطاب المسرحي وبين التشكيلات وتقاربها مع معطياتها السيميائية التي تفتح مجالات التأويل عبر فعالية التضمين بأطر جمالية متنوعة يتشكل منها خطاب العرض بصورته النهائية ، لذلك ينطلق خطاب(مسرح كريكوت) من " تشكيل نوعي للأجساد يكمن فعالية الإدراك من خلال تكوين الأجساد وتكريسها في بنيويته التشكيلية واستحضار التصور الذهني ومقارباته في الثقافة السيسيولوجية التي تنم عن اتحاد تكاملي بين التكوينات الجسدية ومضمونه الفاعل ، وتكشف ذلك بوضوح في خطاب مسرحية (موت الفصل الدراسي) الذي تميزت صورته المسرحية بتقشف واضح اقتصر على بعض قطع الديكور البسيطة بينما نال أداء الأجساد الحصة الأكبر في تشكيل فضاء العرض سواء بالثبات أم التحرك بأسلوب يحفز خيال المتلقي وتأويله" [٢] .

أن المقومات تكوين الاداء الجسدي في (مسرح كريكوت) تكون ضمن نسيج تشكيل صورة العرض الكلية التي يكون للجسد الدور الأساسي في تكوينها ، مع تكثيف باقي مفردات العرض. أن التكوينات الجسدية الفاعلة التي اعتمدها كانتور تؤكد دورها في كشف المضمون المسرحي الذي يتحقق وفق التشكيلات الجسدية التي تضمن شمولية خطابها الإنساني ، وتؤكد ضرورتها في قيادة ترجمة لغتها الإيمائية البصرية ، إلا أن حصر هذه اللغة الجسدية لا ينفي مقابلاتها من مفردات العرض ، لكن هذه المفردات ليست سوى إمكانية محدودة اتجاه علاقتها بدور الاداء الجسدي وامكانياته الشمولية للتواصل .

---

(١) توماشيفسكي اندريه هاوسبراندت، التمثيل الصامت البولوني المعاصر ، ترجمة: رياض عصمت ، مجلة الحياة المسرحية العدد (٤-٥) ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٨ ، مصدر سابق ،ص٤١.

(٢) عبد الفتاح قلعه جي ،المسرح واتجاهات ما بعد التجريب ، جريدة الأسبوع الأدبي، مصدر سابق ، ص٣٠.

مؤشرات الاطار النظري .

١- يستند الممثل على جملة من المقومات التي من خلالها يكون الصورة المسرحية التي تعتمد على الانسجام الشكلي ومرونة الاجساد وسينوغرافيا العرض .

٢- يستمد المسرح كل شيء من الاشارات الايمائية ودائرة الافعال الجسدية وبذلك يصبح الجسد وسيلة تؤدي الى غاية ، اي ان الجسد يصبح بحد ذاته موضوع العرض .

٣- تستعين صورة الجسد في الاداء الكوميدي بالادوات السينمائية فيتكون مجموعة من الحركات البطيئة والسريعة ومن تغريب المسافات بين المؤدين واظهار الزيف الاجتماعي في الحياة اليومية مستعينة بالتكوينات الجسدية المعبرة عن الواقع .

٤- ابداع الممثل ليس ابداع شخصيات وحسب وانما هو ابداع اشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني والمكاني للعرض المسرحي .

٥- يتعلم الممثل اكتساب المهارات وتطويرها من البالية والحركات الرياضية والمحاكاة الصامة والكروباتيك والارتجال بدءا من البسيط وصولا الى ما يشبه الطبيعة .

٦- ان تركيز الممثل لم يكن على الحركات بل على الاشكال والصور الرمزية التي يتم تحقيقها من خلال تلك الحركات ويتكون من خليط من التداعيات السيكولوجية الجسدية ومن التحكم الدقيق في الجسد .

٧- الصورة الفنية الخالصة المتكونة في فضاء العرض حيث تأخذ طابعا رمزيا مميزا وكما تميزت العروض عموما في مسرح البلاستيكي بتنوع اساليب توظيف الاداء الجسدي .

الدراسات السابقة .

دراسة حنتوش(إطروحة دكتوراه | بابل | ٢٠٠٦) (السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي المعاصر) .

احتوت الإطروحة على أربعة فصول ، عني الأول منها بالأطار المنهجي للبحث.

- مشكلة البحث : حددها الباحث بالوقوف على أبرز السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ومدى توظيفها في نسق العرض المسرحي العراقي المعاصر.
- هدف البحث : الكشف عن السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية ومديات توظيفها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أما الفصل الثاني فاحتوى على ثلاثة مباحث هي :

المبحث الأول : السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في الفكر الفلسفي العالمي.

المبحث الثاني : أساليب تشكيل الأجساد جماليا في المسرح الغربي

المبحث الثالث : السمات الجمالية للتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي .

أما الفصل الثالث : فجاء فيه تحليل لإربعة عروض مسرحية عراقية منتخبة قصديا ، وهي (مسرحية مكبث للمخرج صلاح القصب و مسرحية نار من السماء للمخرج علي طالب و مسرحية الأصلع للمخرج أنمار طه و مسرحية تحت فوق فوق تحت للمخرج طلعت السماوي)

وبعد استعراض الباحث لكل تمفصلات إطروحة حنتوش وجد أنها تبتعد ابتعادا جزئيا عن الدراسة الحالية المتركزة حول التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي العراقي ، كما وجد أنها تبتعد من حيث المشكلة والهدف والمباحث و النتائج التي توصل اليها الباحث. فضلا عن استخدام الباحث في دراسته الحالية للمصادر والمراجع الحديثة التي لم يتسن للباحث السابق استخدامها وتوظيفها في بحثه .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- منهج البحث .
- اداة البحث .
- تحليل عينة البحث .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

- **مجتمع البحث :**

قام الباحث بإحصاء مجتمع بحث والذي يتكون من عروض مسرحية عراقية تتسم بالتشكيلات الجسدية ،حيث اشتمل مجتمع البحث على (٣) عروض مسرحية ضمن حدود الدراسة .

- **عينة البحث :**

تم اختيار عينة (مسرحية توبيخ) للمخرج (انس عبد الصمد)، بالاعتماد على الطريقة القصدية بوصفها عينة للبحث ، وفقا للمسوغات الاتية :

١- توافر شروط العرض بما ينسجم مع هدف البحث .

٢- توفر المعلومات الكافية التي تساعد الباحث في دراستها .

- **منهج البحث :**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث كونه المنهج الانسب لغرض تحقيق هدف البحث .

- **اداة البحث :**

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري كأداة لتحليل العينة .

- **تحليل عينة البحث :**

اسم العرض المسرحي :- توبيخ*

قصة المسرحية :

يقدم عرض (توبيخ) صور مشهدية متنوعة ومختلفة لصيغ حياتية معاصرة تعكس هموم الإنسان وقلقه إزاء فكرة الحرب والوظيفة والغرائز عبر سرد صوري وسمعي متقطع ضمن سلسلة من الحركات الجسدية والأداءات المكررة ضمن خصوصية المشهد الواحد والمتراكب مع مشاهد لاحقة تظهر أنساق أدائية يومية بصورة كولاجية مفعمة بالتأويل وعرقلة المعنى يكتنفها بالغالب صمت يكسره فقط المنتج الصوتي الذي توافق متطلبات الكولاج والذي بدأ منذ لحظة الإنشاء الضوئي على شكل بقع ضوئية أربعة متشظية تحمل كل منها صيغة إنسانية يجسدها أحد المؤدين وبطرق أدائية مختلفة.

تحليل المسرحية :

يعد العرض المسرحي (توبيخ) للمخرج (أنس عبد الصمد) من العروض المسرحية التي اتسمت بفاعلية عالية في أسلبة الرمز وإنتاجه، والابتعاد عن كل ما هو واقعي حياتي، وإن كان العرض المسرحي قد عالج العديد من المفاهيم الواقعية التي تدخل بشكل رئيسي في حياتنا اليومية مثل: الرتابة، والملل، والروتين، والتكرار، والغباء، والغش، والفساد، وهدر الوقت، والموت، والحياة، والقتل، الولادة ، الجنس إلا أن المخرج ذهب إلى تقديم عرض مسرحي رمزي برؤى بصرية تشكيلية متنوعة ومختلفة قائمة على مفهوم الأسلبة، وفي جميع عناصر العرض المسرحي من تأليف النص إلى الرؤية الإخراجية وأسلوب التمثيل، فقد اجتهد مخرج العرض (أنس عبد الصمد) في تقديم عرض مسرحي ضم العديد من الإشارات والدلالات الفكرية التي ساهمت في إنتاج مساحة جمالية لدى المتلقي ومعززة لديه قراءات مغايرة لا نهائية من الصور المؤسلبة التي تشكلت لدى وعيه ومداركه.

---

*) تأليف وإخراج:- أنس عبد الصمد ، سنة العرض: - ٢٠١٨م ، مكان العرض:- بغداد - خشبة المسرح الوطني - الايام الثقافية العراقية التونسية .

عرض (توبيخ) هو عبارة عن مشاهد متنوعة لصيغ الحياة المعاصرة التي عكست الإنسان والقلق الذي يسكنه من مواضيع ومفاهيم عديدة، عبر أداء جسدي صوري تعبيري مؤسلب. حيث يمنح جسد الممثل في (توبيخ) أبعاداً دلالية غير مألوفة أو غير واقعية، فجميع الحركات الجسدية التي قام بها الممثلون في العرض هي إيماءات وتعابير جسدية ساهمت في إنتاج الإشارة المؤسلبة في الأداء التمثيلي الذي خلا من أي لغة كلامية منطوقة واتجه إلى استنطاق الجسد.

يبدأ عرض (توبيخ) بشخصية جالسة يمين أعلى المسرح، ويحمل كاميرا فوتوغراف ونلاحظ أن هذه الشخصية ترتدي زياً بدائيا، وبدا للباحث أن هذا المزج بين التكنلوجيا الحديثة التي تمثل (الكاميرا) والزي البدائي يعطي مؤشراً أولياً مؤسلباً أنتجه الممثل من خلال فعل الإكسسوارات (الكاميرا) والزي الذي ارتداه حيث أنتج به رمزية عالية لشخصيته في العرض. فالممثل يؤشر ويرمز في أدائه إلى أكثر من عصر تعود لهما الشخصية، وهما عصر التكنوجيا الحديثة والعصور البدائية. إن الأسلبة في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل على هذا الواقع أو ترجع إليه. وهذا ما قام بتوظيفه مخرج العرض من خلال إنتاج عرض مرن، قائم على التقنين والاختزال والتجريد والمغايرة، أما الشخصية الأخرى (محمد عمر) التي كشفت أجهزة الإضاءة عنها، فهي شخصية ترتدي زياً رسمياً (بذلة رجالية) ونلاحظ خلفه شاشة (سايكودراما) تظهر لنا منضدة أشبه بالمناضد المعتمدة في الدوائر الحكومية، ويحمل في يديه بعض الملفات. ومن ثم تنفتح بقعة ضوئية أخرى كاشفة عن الشخصية الثالثة (سولاف جليل) حيث كانت شخصية نسائية ترتدي زياً رسمياً وتحمل ملفات أيضاً، ومن ثم بقعة ضوئية تكشف لنا عن الشخصية الرابعة (أنس عبد الصمد) الذي كان شبه عارٍ حيث اكتفى بسروال داخلي فقط.

وعند اكتمال الشخصيات في المشهد الأول من خلال تركيز بقع الضوء عليها بدأ المخرج بتحريك أدواته (أي الممثلين)، فالممثل الذي كان شبه عارٍ وبعد قيامه بالسير بحركة بطيئة جدا وفق إيقاع حركي منظم وهو يسير ذهاباً وإياباً يبدأ بالاتجاه نحو الملابس الملقاة على الأرض ويقوم بارتدائها، وهي ملابس رسمية (قميص أبيض وبنطلون أسود)، وفي نفس الوقت بدأت الشخصية النسائية بخلع الملابس التي كانت ترتديها، وهنا نستطيع القول بأن الشخصيتين عارٍ(الذكورية والأنثوية) قاما بأسلبة الزي فمن (إلى إرتداء الملابس) فالعري هنا هو أسلبة الإنسان.

حيث عملت السنوغرافيا بالتنسيق مع عناصر العرض المسرحي وبالخصوص الأداء الجسدي للممثلين (أنس عبد الصمد وسولاف جليل) مع وجود عرض داتاشو على المسرح يصور عملية جنسية بين نحلتين مع وجود المؤثر الصوتي (الطنين) هذا كله للدفع بثيمة رئيسة للمسرحية يبديها الأيحاء الأيروكي الأ وهو البحث عن اللذة والمتعة الجنسية التي لم يستطيع الممثل الخلاص منها حتى نهاية المسرحية وهذا دليل على مصاحبة الشهوة والغرائز لتفكير الفرد مهما اختلفت ثقافته.

حمل عرض توبيخ عدة مشاهد حيث امتزجت بين الأداء الصامت (البانتومايم) والكيروغراف وطغى التعبير الأدائي الجسدي لدى الممثلين بالرمزية من خلال تشكيل العديد من اللوحات البصرية التي غذت العرض وساهمت في ابتعاده عن الأشكال التقليدية التي تعتمدها أغلب العروض المسرحية، فقد ذهب مخرج العرض إلى تأسيس عرض مسرحي امتزجت فيه العديد من أشكال الفنون، حيث استعان بالأشكال البصرية والصوتية غير اللغوية واتجه نحو فنون الدراما دانس الرقص، والكيروغراف، والكروباتك، وهي محاولة منه لإنشاء تعابير ودلالات مؤسلبة تضفي على العرض الإجتهاد في الأداء وفي تقديم الرؤى البصرية المكتضة بالعلامات والرموز، من خلال أسلبتها وتقديمها بقراءة مغايرة إلى المتلقي حيث تساهم في إثارة الأسئلة لديه. إن عرض (توبيخ) هو عمل بصري قائم على بنى جمالية الهدف منه هو الإثارة الفكرية، حيث يبث العرض العلامات والدلالات المؤسلبة والمضمرة وفق أداء مغاير قائم على حركة الممثل التي تبدو للوهلة الأولى حركة بطيئة وأحياناً حركة سريعة، وقد جاءت هذه المغايرة نتيجة الأداء التعبيري الناتج عبر لغة الجسد الراقصة، والتعبير الصامت (البانتومايم).

يعد الجسد أحد أهم أدوات الممثلين في عرض (توبيخ) إضافة إلى الإيماء الذي يصنعه الممثل من خلال ملامح وجهه، فالجسد وحركته ورمزيته حاضرة وكما يرى (مايرهولد) بأن إبداع الممثل ينبثق من جسده داخل فضاءات المسرح، فالمسرح هو فن إزدهار وتفتح الجسد.

حيث يستند التقلي في هذا العرض الى احكام مسبقة التي اختزلها المخرج في مسرحية توبيخ ويستند العرض اهميته من تجربة العرض المستمر التي فرضها المخرج وخروجها عند دائرة العرض المعتاد مثلما يحدث في الشعر والرواية ومثل ما يتجسد في النقد الأدبي والفني فأن المسرح يتفاعل مع تلك المتغيرات بل هو الذي يقوده الى عالم الأبداع ولهذا نجد ان هناك مسافة معينه تضل تلازم العلاقه ما بين ما نطلق عليه السرد وبين المسرح ربما يتم فهم هذه العلاقه بحاله من الغموض في ماهية المسرح وهذا يتطلب التغيير في

الكثير من الحالات الدرامية المسرحية هكذا يبدو في النص المقدم الذي يحدث في عملية السرد تشابك للعديد من الأفعال فالعرض بخروجه عن المألوف ذهب الى تقديم حالة من الأغتراب داخل البناء السرد هذه المدينة المكان الرمزي الذي يستخدم في العرض لا يحكمها ترابط منطقي انها جملة من الشفرات التي تعمل على توطيد المعنى بالحركة فهي لا تنتمي لمكان محدد بقدر ما هي تعكس حالة الاغتراب في الحالة السردية الصامته التي تكشف كل ما هو قبيح وبغيض في تلك العلاقات القائمة البناء الذي اعتمد عليه العرض يشكل عنصراً مهماً من التقاطعات من في داخل البنية الأجتماعية فهو لم يأتي عبر البناء السردي الصوري فحسب بل جاء على شكل رحلات متنوعه تنتقل من حكاية لأخرى قابلة للتأويل ربما تكون صعبة بالشرح والتفسير فمشهد الأستنساخ ومشهد المهملات ومشهد العري الذي يوحي الى أصل الأنسان و التي فيها قسراً تساوت الملفات المهملة التي ترمى كنفايات مثلما هو الانسان الذي يرمى هناك ايضاً اعتمد العرض على العزل المكاني وتشضيه في فضاء مسرحي واسع يمنحنا بعداً فكرياً وجمالياً فهذه التوزيعات المكانية للحدث تتقارب مع التوزيع الموسيقي الفاعل للعرض الذي اوجد ترابطاً انسانياً من خلال الوسيط الشكلي الفاعلة في تضمينها الرمزي كل هذه العناصر تتكرر على شكل اعادة مريرة للحياة البائسة كما جاء في نهاية المسرحية تأكيداً على ان الأمور كانت قاسية مؤلمة وهي ذاتها تتكرر مع الأجيال القادمة(مشهد الطفل وهي حالة استنساخ للرجل)...

هنا نجد ان السرد البصري يعمل على اخراج الصورة ضمن سياقها المسرحي وان هذا يتحقق بوجود متلقي قادر على تحويل الصورة من شكلها البصري كلغة الى الشكل الذي تتجسد فيه بشكل عرض صوري على المسرح وأرى شخصياً أن هذه الرؤية هي فعل ترميمي ينتمي لذاته وبتعبير اخر ينتمي لذات الكاتب وهو في الأساس حالة من الأرتياب الذي تعصُف في الانسان كلما اشتدت عليه الصعاب وفقد الأمل هو رمز من رموز الأخفاق الحاصل في بنية المجتمع ان هذه الرؤية الداخله في داخل الحكاية الأساس لأن المكان أصبح فيها تأكيداً على ذروة الصراع وموقفاً لأنطلاق الشخصيات في تقديم ما لديها من طرق أنسانيه وغير أنسانية من أجل تحقيقها فالمكان هنا فاعل مثل الشخصية حتى وان إبتعدت المسافات بعيدة عن المتفرج وهذا يعود الى تلك المهارات والتخطيط بتحرك وانتقال الشخصيات التي منحت المكان اهمية خاصة هنا نشير الى الدقة المتناهية بتبويب وتقسيم مكان العرض ضمن حالة سردية صورية على الرغم من الحكايات الفرعية تختفي ناقصة في مدياتها التعبيرية الأ انها رافد مهم في بناء العرض وان هذا التشضي الذي كان متسيد على العرض هو اقرب الى تشضي الوضع القائم في البلاد التي انعكست في حواراتها

ومشاهدها البسيطة المقدمة ذهب بها الى تفكيك الكثير من الرموز الموجودة بالعرض وهنا يأتي على شكل مشاهد نطل منها على مدينة تضطرب وتلتهب فيها الأحداث الدموية وتعاني من ازمات متعددة تقدمها شخصيات العرض سواء كانت بأسم أو صفة رسمية او بأسم او صفة تقليدية هي شخصيات تقترب منها وتبتعد عنها في آن واحد هي تريد ان نقاسمها المأساة في المكان من دون ان تنطق حرفاً واحداً ما عدا الصراخ المكبوت صراخ ناتج عن قمع صراخ يريد ان يقول ما فيه ذاته صراع يحمل في ذاته قوة تعبيرية انسانية صراع يريد الخروج من داخل الوحش المذهل الذي يطن في العقول والذي يريد التحكم بكل الأشياء صراخ يأتي عبر عرض بصري محاطاً بالكثير من الأسئلة سواء كانت اسئلة وجودية او اسئلة الصمت والرفض معاً.

فالعنوان المستفز للعقل يجعل المتلقي يتسأل ما هو المقصود بالتوبيخ وما علاقته بالعرض المسرحي هل هذا مبني على مجموعة من التجارب او انه يعتمد على تجارب خيالية خارجة عن الواقع الحياتي للأنسان فهو يجذب انتباه المتلقي من اللحظة الأولى للعرض وحسب المديات العقلية للمتلقي في نهاية العرض يمكن ان نصل الى تحليل مشابه لما تمت مشاهدته هل هذا كان توبيخ مجتمع على خطيئة او توبيخ فرد على خطيئة يمكن الأستفادة في تحليل هذه النقطة بالرموز والعلامات المقدمة ومعاني ودلالات الصور الذي يتم عرضها، ودراسة الضروف والملابسات التي دفعت الى ذلك الخطأ.

الفصل الرابع

- نتائج البحث .
- استنتاجات البحث .
- التوصيات .
- المقترحات .

الفصل الرابع

- **نتائج البحث .**

١- التشكيل الجسدي للممثل في العرض الجماعي (توبيخ) له دلالته المختلفة في رسم صورة العرض المسرحي..

٢- الفعل الجسدي للممثل يشكل منطقة التأويل لدى المتلقي والتي تحيله بدورها الى استنتاج القيم الجمالية والفكرية لذلك الفعل .

٣- قصدية (التشكيل الجسدي) في عرض (توبيخ) وذلك عبر إدراك فاعلية الجسد التي يعتمدها العرض وتجسيداً واقناعا وتوصيلا للفعل المسرحي.

٤- استند التشكيل الجسدي الادائي على الأداء الجسدي للممثل في أن يشكل منظومة عرض متكاملة لإيصال الشفرات والرموز التي يقوم بأدائها بعمليه الترميز.

٥- اقتراب الاداء الجسدي الأدائي للممثل من الواقع أفرز بعدا جماليا بعكسه وترجمته الحدث اليومي الواقعي وتفعيل التواصل المادي والوجداني والذهني مع المتلقي.

٦- شكل (الاداء الجسدي) للممثل في عروض المسرح الصامت لغته الخاصة فهو في حالة تحول دائم مع كل تفصيله من تفاصيل العرض.

- **استنتاجات البحث .**

١- يعتمد العرض المسرحي الحديث على فاعلية التشكيلات الجسدية لما يمتلكه الاداء الجسدي للممثل من مقومات بصرية تستطيع أن تغنينا عن اللغة المنطوقة .

٢- يشكل الفعل الجسدي للممثل منظومة من العلامات والدلالات والمعاني والرموز التي تساهم في بنية الصورة المسرحية .

٣- تعتبر الايماءة والحركة لجسد الممثل مدلولات لدى المتلقي يعتمدها في فك شفرات العرض .

- **التوصيات :**

يوصي الباحث الآتي:

١- إقامة معارض فنية تهتم بتشكيلات الجسد كونها أداة لتفعيل الاهتمام بالإنسان على اختلاف اشكالهم والوانهم واديانهم.

٢- تفعيل دور المكتبة الورقية او الالكترونية في إيصال دور الفنان للمتلقي في تمثيل الخطاب الجمالي للجسد باعتباره قيمة لا يمكن تعويضا.

٣- الاهتمام بالتقنيات العالية والحديثة التي تدعم الجسد في العروض المسرحية العراقية .

٤- ضرورة اعتماد التشكيلات الجسدية كونه لغة بصرية تعمل على رسم جمالية العرض المسرحي عبر جسد الممثل في عروض المسرح العراقي .

- **المقترحات .**

يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :

١- دراسة فاعلية الجسد في عروض مسرح ما بعد الحداثة.

٢- دراسة سيميائية الجسد في عروض المسرح العراقي المعاصر.

المصادر

اولا : القران الكريم .

ثانيا : المصادر العربية .

١- إبـراهيم الزهـرة، الأنتروبولوجيـا والأنثروبولوجيـا الثقافيـة، وجـوه الجسـد،(بيـروت : دار النهضـة ، ١٩٨٠).

٢- ابن منظور ، لسان العرب ، مج ١٥ ، ط١ ، ج٣ ، بيروت : دار صادر ، ب ت .

٣- احمد زكي ، المسرح الشامل ،(بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب. ت).

٤- انتونين ارتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة : ساميه اسعد . (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣).

٥- اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، مج ١ ، تعريب خليل احمد خليل ، اشراف احمد عويدات ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط٢ ، ٢٠٠١ .

٦- باسم الاعسم ، تمثيلات الجسد في الخطاب المسرحي العراقي ، مجلة الاقلام ، العدد الاول ، للسنة الثامنة والاربعون ، بغداد : عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣.

٧- بناني عز العرب حكيم ، الجسم والجسد والهوية الذاتية، (مجلة عالم الفكر)، العدد ٤ المجلد(٣٧) ، أبريل- يونيو ٢٠٠٩.

٨- تلك كاي ، (مابعد الحداثة والفنون الادائية)، ترجمة نها و صليحة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٧.

٩- توماشيفسكي اندريه هاوسبراندت، التمثيل الصامت البولوني المعاصر ، ترجمة: رياض عصمت ، مجلة الحياة المسرحية العدد (٤-٥) ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٨ .

١٠- ج . بنروبي ، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج٢، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٠).

١١- جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٨٢) .

١٢- رينة ديكارت ، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الاولى ، تر :كمال الحاج ،(بيروت منشورات عويدات، ١٩٨٨) .

١٣- سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، (جامعة بغداد . مطبعة جامعة بغداد ، ٢٠٠٥).

١٤- سعد صالح ، الاناء الاخر ، (الكويت : مطابع السياسة ، ٢٠٠٤) .

١٥- ضياء شمسي حسون، التجريب في المسرح الأمريكي ، مجلة جامعة بابل ، العلوم التربوية ، المجلد٦، العدد٢، ٢٠٠١ .
١٦- عبدالرحمن بدوي ، نيتشه ، (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) .
١٧- عودة عبد الله ، الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الأخرين في ضوء القرآن والسنة ، في مجلة المسلم المعاصر ، ع : ١١٢ ، (القاهرة : ٢٠٠٤) .
١٨- فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس، (بيروت : دار القلم للنشر، ١٩٥٨).
١٩- فليب اوسلاندر،من التمثيل الى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة : د، سحر فراج ، مراجعة : سامي خشبة (القاهرة . مطابع المجلس الاعلى للأثار،٢٠٠٢).
٢٠- كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري .(القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٦).
٢١- لوبروتون دافيد، أنتربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة : محمد عرب ، (بيروت : دار النشر مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع،١٩٩٧ .
٢٢- لويس معلوف ، المنجد في اللغة ، منشورات ذوي القربى ، ايران ، ط ٣٧ .
٢٣- ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ،٢٠٠٦ .
٢٤- مجدي حمدي القصص ،رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق .(عمان . مطبعة السفير، ٢٠٠٩) .
٢٥- مجموعة من الباحثين ، الدليل الشامل في التعبير والتواصل مع الاخرين ، شعاع للنشر والعلوم ، دمشق ، ٢٠٠٦.
٢٦- مجموعة من نقاد المسرح البولندى، ليشيك مونجيك ومسرحه ، ترجمة: د هناء عبدالفتاح ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار،٢٠٠٠.
٢٧- محمد نصار ، الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار الكتاب للنشر، ١٩٩٣) .
٢٨- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .
٢٩- مهدي فضل الله ، فلسفة ديكارت ومنهجه ، (بيروت : دار الطباعة والنشر ، ١٩٩٦) .
٣٠- نجم عبد حيدر ، واخرون ، دراسات في الفن والجمال ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .

٣١- هشام العلوي ، الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، (دمشق: منشورات الزمن العدد ٤٤ ، ٢٠٠٤) .
٣٢- هناء عبدالفتاح ، مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة القاهرة . العدد ٦٠ ، لسنة ١٩٨٦ .
٣٣- هنسيل، أ.ك، المسرح العضوي، مجلة كواليس، العدد الرابع، الشارقة: جمعية المسرحيين، يوليو، ٢٠٠٠.
٣٤- يوخن شميت، نوربرت ،المسرح الراقص،٠ترجمة . مركز اللغات والترجمة (أكاديمية الفنون ٠ القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٥).
٣٥- يوسف كرم ، تأريخ الفلسفة اليونانية ، (بيروت : دار القلم ، ب ت) .

ثالثا : المصادر الاجنبية .

1- Michael FOESSEL; Notion Corps; In Notions; Encyclopædia Universalist; France 2004.
2- richmond shepard , mime the technique of silence , an illustrated work book ,illustrated by e.m.louise sandoval . drama book specialists (publishers) new york ,1971.

رابعا : المواقع الالكترونية .

١- إدريس العشاب، إشكالية الجسد: قراءة في الخطاب الفلسفي والسيسيولوجيا ، الجريدة الثقافية طنجة/الأدبية ، المغرب (٢٠١١-١١-٢٤) مقالة منشورة في شبكة الانترنيت على الرابط الاتي : http://ar.aladabia.net/article-8435
٢- محمد اشويكة ، الجسد في المسرح: لعبة المعنى والامتداد، مقالة منشورة في شبكة الانترنت على الرابط الاتي : https://www.facebook.co