البينذاتية ما بين اداء الممثل وعناصر العرض المسرحي

حيدر خلف محمد
أ.د علي عبد الحسين رحمة الحمداني
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

مخلص البحث

يسعى هذا البحث الى دراسة البنيذاتية في اداء الممثل وعلاقتها مع عناصر العرض المسرحي العراقي من خلال السعي الى التعرف على المنطلقات الفلسفية والفكرية التي تحيط بالذات الانسانية في التعرف والانفتاح على الذات الاخرى , اذ يشكل الآخر من ضروريات معرفة الذات عبر العلاقة البينذاتية , فالآخر يمثل للذات من منطلق فلسفي من ضروريات الوجود فقد قام الباحث بتقسيم البحث الى اربع فصول تناول في الفصل الاول الاطار المنهجي مشكلة البحث والحاجة اليه , اهمية البحث , هدف البحث , حدود البحث , تعريف وتحديد المصطلحات. من ثم جاء الفصل الثاني الاطار النظري الذي يتضمن مبحثين الاول المنطلقات الفكرية والفلسفية للبينذاتية والثاني اداء الممثل والعلاقة مع عناصر العرض المسرحي , وبعدها توصل الباحث الى جملة من المؤشرات , ام في الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث وتحليل العينة , من ثم تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات وختم بقائمة المصادر .

اولا : - مشكلة البحث والحاجة اليه

تأخذ العلاقة البينذاتية محددات تكوينها من خلال علاقة الذات بالذات الأخرى / الغير ،كما أشارت رؤى وتنظيرات العديد من الفلاسفة , وما تمثله تلك العلاقة في تقدم صيرورة الانتاج العلمي والمعرفي وكذلك رفد الحياة الاجتماعية والاقتصادية عبر التزود والافادة من معرفة الغير, كرابط يحفز الذات ,اذ لا يمكن الاستغناء عنه في معظم الاحيان , على وفق ما رأى العديد من الفلاسفة كونها وسيلة لمعرفة الذات (الأنا) والآخر (الغير) عبر ما يتجلى من انعكاس كينونة (الآخر) أمام (الأنا) . تهدف العلاقة البينذاتية وفقا للمنطلق الفلسفي , الى القصدية في انتاج الفعل والتعايش مع الآخر لدى هوسرل ، او شرط يتحتم عليه الوجود ولا يمكن التخلي عنه لدى سارتر. بالتالي ان اهم شروط الابداع التي يجب توفرها بالممثل المسرحي , هو قدرته على تكوين علاقة مع باقي عناصر العرض المسرحي, كونه الذات الفاعلة والمتفاعلة التي يرتكز عليه العرض لما يمثله من ذات واعية . وفي الوقت نفسه هو وسيط ناقل تمتزج به ذات المؤلف , و ذات المخرج أمام الجمهور , وعلاقته مع باقي عناصر العرض المسرحي , بدءاً من الموضوع الذي يجسده وانتقالا الى باقي مكملات العرض . وبناء على ذلك لاحظ الباحث ان البينذاتية تشكل عاملا مهما في معرفة الذات الأخرى , من خلال اشتغال الممثل و معرفته الشخصية المسرحية , او ذات الممثل الآخر او المتلقي او غيرها من عناصر العرض المسرحي . ومن خلال متابعة الباحث لحيثيات المشهد المسرحي العراقي , حدد الباحث المشكلة بالتساؤل التالي :**ماهي المنطلقات الاساسية للبينذاتية وكيفية تجلها في اداء الممثل , ضمن العلاقة مع عناصر العرض المسرحي ؟**

ثانياً : أهمية البحث

تكمن اهمية البحث بما يأتي :

تفيد الباحثين والمهتمين في المسرح في التعرف على البنينذاتية كونه دراسة لبنية مجاورة تفيد الممثل في التعرف على العلاقة بينه وبين عناصر العرض المسرحي من مطلقات فلسفية ونفسية واجتماعية .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الى تعرف على المنطلقات الفكرية والفنية لمفهوم البينذاتية , وعلاقة اشتغالها في اداء الممثل وعناصر العرض المسرحي .

رابعاً : حدود البحث

١-**الحدود الزمانية**: ٢٠١١-٢٠٢١

٢- **الحدود المكانية** : العروض المقدمة في المسارح العراقية

٣-**حدود الموضوع** : دراسة البينذاتية في اداء الممثل وعلاقتها مع عناصر العرض المسرحي العراقي .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

خامساً : تعريف وتحديد المصطلحات

*** البينذاتية**

اولا : التعريف اللغوي //

- البينذاتية : البين - في كلام العرب جاء على وجهين: يكون البين الفرقة ، ويكون الوصل ، بان يبين بينا وبينونة ، وهو من الأضداد, وشاهد البين الوصل (١) .

-وقال قيس بن ذريح لعمرك لولا البين لا يقطع الهوى، -ولولا الهوى ما حن للبين آلف فالبين هنا الوصل(٢)

- وفي ذات تقول في جمع ذو: هم ذوو مال، وهن ذوات مال، - ذا وذوات لقيته ذا صباح، ولو قيل: ذات صباح مثل ذات يوم ,وفي التنزيل العزيز: «فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم»؛ قال أبو العباس الحالة التي للبين، وقال أبو إسحق: معنى ذات بينكم حقيقة وصلكم أي اتقوا الله وكونوا مجتمعين على أمر الله ورسوله(٣)

ثانيا : التعريف الاصطلاحي //

تعريف البينذاتية" هي الاتصال («الربط» بين الذات س والذات ص). غير أن الحاجة إلى تحقق بين .ذاتي من الفروض العلمية، في مستوى أقل اساسية، كانت استشعرت منذ زمن بعيد " (٤) .

- يعرف الفيلسوف جان بول سارتر (بينذاتية) "لفظ مركب من لفظين: «بين»inter و«ذاتية» subjectivité؛ ويفيد المقطع لأول علاقة بينية أو معية، في حين يعبر المقطع الثاني عن دلالة عودة الذات إلى نفسها، وتفيد كلمة البينذاتية علاقة الذات بذات أخرى أو علاقة بين الذوات لتعبر بذلك عن رفض النزعة الذاتية المحضة أو مبدا عزلة الذات وتعاليها(٠٠) فتتحرر الذات من نزعة تمركزها حول ذاتها بناء على علاقتها مع الآخرين، مما يجعل من البينذاتية افقا مشتركا يجمع بين سائر الذوات في اطار وحدة يتحقق داخلها التفاعل واللقاء بين ذات وأخرى"(٥)

.

- والبينذاتي " يشير هذا المصطلح إلى منزلة كائن قابل لأن يتصل به من قبل عقلين أو «ذاتيتين» على الأقل (وفي العادة، من قبل كل العقول والذاتيات). هذا يستلزم وجود نوع من الاتصال بين تلك العقول، ما يستلزم بدوره أن كل عقل متصل واع ليس فقط بوجود الآخر بل أيضا بقصده تبليغ معلومات للآخر. مفاد الفكرة، عند المنظرين , والبين _ذاتية مفهوم مركزي في العمل الكلاسيكي" (٦)

ثالثا: التعريف الاجرائي //

البينذاتية : هي النشاط الذاتي , و الجهد الفني للممثل المسرحي الذي يقوم به بشكل قصدي عبر المدرك الحسي ,او من خلال المدرك العقلي , لأجل معرفة الغير والذي بهدف الاتصال والتواصل عبر ما يتجلى من الذوات الأخرى من عناصر العرض المسرحي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول :- المنطلقات الفكرية والفلسفية للبينذاتية

يعد مفهوم البينذاتية من المصطلحات التي لمع نجمها في سماء الفلسفة الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر ، و قد ظهر لدى المدرسة الفينومينولوجية/ (*)الظاهرآتية الحديثة عبر مفهوم التذاوت بين الذات والذات الأخرى , اذ اصبحت المعرفة في الفلسفة الحديثة والمعاصرة تتطلب خروج الذات الى الغير, عبر التذاوت بعلاقة بينذاتية أي بمعنى الخروج من الكيجتو الديكارتي والذي تمثل بفلسفته (انا افكر اذن انا موجود) حيث يعرف الأنا كينونته من خلال علاقته بالغير. ظهرت البينذاتية في الفلسفة الحديثة ,على يد الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) (*) (١٥٩٦-١٦٥٠) عبر التأمل بالذات الواعية بوصفها الاساس المعرفي الذي يحدد مفهوم الآخر على وفق منهج الشك الديكارتي والذي يقول " لولا إني انظر من النافذة فأشاهد رجال يسيرون في الشارع، فلا يفوتني أن أقول عند رؤيتهم أني أرى رجالا بعينهم (.....) مع أني لا أرى من النافذة غير قبعات ومعاطف قد تكون غطاء لآلات صناعية تحركها لوالب لكني احكم بأنهم ناس، وإذن فأنا أدرك بمحض ما في ذهني من قوة الحكم ما كنت احسب ، أني اراه بعيني "(٧) نلاحظ ان الذات ازاء الذوات الأخرى لدى ديكارت والتي اشار اليها بالمثل السابق بمفهوم الوعي الذاتي الذي يعد خزيناً معرفياً ذاتياً يحدد ما تستشعر الحواس ، وما هو مدرك وبديهي في الذات الواعية في فهم الآخر عبر الكوجيتو في تحديد ماهية الوجود بحسب منهج الشك الذي يبتغي منه اليقين من خلال التردد والتساؤل الذاتي . يشير هوسرل في المدخل الى التأملات " ان الفينومينولوجيا الناشئة قد تحولت عن طريق دراسة (التأملات) التي كتبها (ديكارت) إلى نموذج جديد من نماذج الفلسفة

المتعالية. وإننا نستطيع أن ندعوها ديكارتية جديدة على وجه التقريب، رغم أنها وجدت نفسها مقتصرة على طرح جميع المضمون المذهبي المعروف عن الديكارتية تقريبا؛ والسبب الذي يدفعنا إلى ذلك، هو أنها توسعت ببعض الموضوعات الديكارتية توسعاً جذرياً"(٨) هذا ما نلمحه من نقد واختلاف بأكثر من صعيد منهجي وتنظيري يقودنا الى فهم التوسع الفلسفي الذي كان يرنو اليه هوسرل في تأسيسه الفلسفة الفينومينولوجيا الحديثة . ينطلق هوسرل في تحديد العلاقة البينذاتية من نقده للكوجيتو في فلسفة ديكارت فهو ينظر الى الذوات الأخرى " ليست مجرد تمثلات وموضوعات متمثلة في ذاتي , او من وحدات مؤتلفة من عملية التحقيق التي تتم في ذاتي ، انهم الآخرون كما هم تماما "(٩) نفهم من النقد ان الذات الواعية العارفة بكينونتها وتفاعلها الوجودي ضمن حيز التفكير الذاتي هي نفس الذات التي اكتسبت المعرفة في تحديد علاقة التشارك البينذاتي. اذ تتشكل ليس فقط من الذات الواعية وحدها, والتي كان يشير اليها ديكارت في الكوجيتو من خلال (انا افكر اذن انا موجود) بل تكمن بالذات الأخرى التي تشترك مع ذاتي. حيث يمكن اختزالها وفقا لمفهوم الفلسفة الظاهراتية الحديثة والتي تعبر عن المغزى والمبتغى في" العبارة الكاملة للكوجيتو عند هوسرل هي : انا افكر في موضوع ما "(١٠) فالذات بدت منطلقة في العلاقة البينذاتية من خلال التفكر بشيء ما يشكل جزء من المعرفة الذاتية ما يخص الكينونة الواعية. يوضح هوسرل مرحلة تطور الحياة الفكرية عبر ضروريات الاتصال والتواصل من خلال العلاقة البيذاتية الحية المتداولة بين الناس, بشكل اكثر طبيعية وواقعية اذ يحدد , سير الكوجيتو في اتجاهين , من الذات الى الواقع , ومن الواقع الى الذات, اذ نلمح ان فلسفة هوسرل تبتعد عن ما كان سائد من نظريات سابقة , فالفينومينولوجية لدى هوسرل ظواهر معاشية في التجربة الحية تتصل وتتفاعل عبر الوعي الذاتي الموجه(١١) والذي يجعل الانسان بشكل قصدي معطى ذاتي وجها لوجه في الحياة , بمختلف مفاصلها المعاشة, اقتصاديا , وسياسيا, وثقافيا , بشكل وصفي ظاهري " وما (الفينومينولوجيا) سوى أداة منهجية لوصف الظاهرة دون تحيزات، حيث يتم التخلي منهجياً عن كل التفسيرات المتعلقة بالأصول الاجتماعية، والنفسية، التي تحاول الاستنباط من مبادئ مفهومه مسبقا"(١٢). يخلص الباحث عبر ما تقدم من رؤى تنظيرية في المنهج الفلسفي لهوسرل والذي اعد الوصف الخارجي في تشكيل العلاقة المنبعثة من الذات الواعية بشكل قصدي ظاهري ما يقارب احدى الاتجاهات المسرحية المتمثلة بالمدرسة الطبيعية التي بها " صرح الطبيعيون أنهم أرادوا أن يضعوا الناس أمام الحقيقة التي فطروا عليها وضعا صادقا مكشوفا لا لبس فيه ولا غموض ولا تعمية وصرحوا بأن غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو أن يفهم المصلحون حقيقة النفس الإنسانية قبل أن يحاولوا إصلاحها"(١٣) دون التعمق بداخلها , لذا ان المعطى الطبيعي والواقعي الذي يجسده الممثل , فوق خشبة المسرح , يقارب بذلك التجلي الظاهري في فلسفة هوسرل الفينومينولوجية, التي نلتمس منها الآليات التي تخضع ضمن التجربة ويتبلور عبرها النشاط الانساني , وما تأثر به موضوعات الطبيعة الواقعية التي يجسدها الممثل بجسده فوق خشبة المسرح من اتصال وتفاعل حدسي متبادل كامن بين الموضوع او بين المتلقي ضمن حيز السلوك الانساني لأنه اذ " كان من الطبيعي ان ينتج ذلك التواصل مع الآخر , علاقات اجتماعية , أفرزت تعايشاً آخر , تمثل بتفاعل الذات الفردية مع الذات الجماعية , وبالتالي ذوبان الذات الفردية في الذات الجماعية , أي ذوبان الأنا بالآخر , والآخر بالأنا "(١٤) والذي يرتبط بالاتجاه القصدي في التجربة الحياتية ضمن السلوك الانساني او ضمن العلاقة البينذاتية الناشئة بين جسد الممثل والمتلقي في الفضاء المسرحي .

المبحث الثاني :- اداء الممثل والعلاقة مع عناصر العرض المسرحي

تُلقي الفلسفة الحديثة بظلالها على معظم المناهج النظرية والتطبيقية بمختلف الميادين العلمية الحديثة , اذ تبلورت في اشتغال وتنظيرات اغلب المخرجين العالمين في اعداد وتدريب الممثل المسرحي , تماشيا مع الفلسفة الفينومينولوجية (الظاهراتية) الحديثة على يد الفيلسوف الالماني هوسرل , في نقده الكوجيتو الديكارتي وتأسيس العلاقة البينذاتية من خلال الانفتاح والاتصال مع الآخر , كونه يمثل جزء مهم في معرفة الذات ومعرفة الآخر بعملية تبادل وتشارك ذات ابعاد نفسية واجتماعية. تجلى هذا المفهوم بشكل واضح لدى العديد من المناهج النظرية والعملية في العمل المسرحي الحديث على يد العديد من المخرجين ،اذ تجاوز هذا الانفتاح والاتصال البينذاتي الى أطر وأفاق جديدة في السلوك الانساني سيكولوجية وسوسيولوجية مختلفة تنتمي الى ثقافات متنوعة وحضارات عدة, تحاكي عمقها الانثروبولوجي و الميثولوجي لدى العديد من شعوب الكرة الارضية . اذ تجرد بذلك كل انعزال عنصري ديني او عرقي مغلق الى علاقة انفتاح واتصال بينذاتي مابين الذات والآخر. اذ نجد ان العلاقة لدى مايرهولد مكتسبه " من مبادئ البيوميكانيك بصدد الفضاء المسرحي المحدد ، إيجاد بؤر الحيوية المطلوبة في التمثيل، عمل الممثل مع الآخر خلال أداء التمارين . كيفية استخدام فنون السيرك وألعاب المهرجين، وغيرها " (١٥) يتضح من ذلك ان العلاقة البينذاتية التي تأسست على معرفة الآخر والتي تعد في الوقت نفسه احدى مبادئ البيوميكانيا لدى مايرهولد من خلال ايجاد

القاسم المشترك الا وهو جسد الممثل , اذ يكمن تأسيسها من خلال التمارين البدنية وطواعية الجسد عبر الانسجام في تأدية الحركات المتبادلة بين اللاعبين (الممثلين) والتي اشركها مايرهولد في التدريب على الحركات البهلوانية . يسلط مايرهولد الضوء الى علاقة أخرى تكمن بين ذات الممثل والجمهور من خلال استثارة خيال المتفرج وتحفيز العلاقة المتبادلة ذلك " أن العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال . ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال دائما بالضبط ان يحفزه ، لا أن يتركه عاطلا "(١٦) يقرن مايرهولد ذلك في علاقة المتفرج في عناصر العرض , الذي يعد الممثل اهم عناصرها المؤدية للفعل المسرحي , اذ يثير لدى المتلقي ويحفزه في اطلاق أفق الخيال لديه , بمصطلح اسمه الشرطية التي " تفترض في المسرح وجود خالق رابع ، بعد المؤلف والمخرج والممثل ، هذا الخالق هو المتفرج . فالمسرح الشرطي يخلق عرضاً يضطر فيه المتفرج لأن يكمل ابداعيا رسم التلميحات التي تقدمها خشبة "(١٧) المسرح بعملية تستثير وتحرك المياه الراكدة في خيال المتفرج من خلال زج المتفرج في العملية المسرحية والتفاعل البينذاتي . تظهر العلاقة البينذاتية بين الممثل والمتفرج بشكل جلي عند استخدام مايرهولد تقنية (الهانا ميتش) لاجل تفعيل العلاقة بينهما من خلال " الممر الوردي , تقاربا خاصا وحميما بين الطرفين، ويمنح الممثل فرصة تطوير الشخصية التي يؤديها وحالتها ووضعها الانفعالي. ومن جانب آخر، يمنح الفرصة للجمهور أيضا للتركيز على شخصيات بمفردها وتأسيس علاقة "(١٨) تبادلية تشرك المتفرج بطريقة قصدية في تأسيس حياة مسرحية بينذاتية عبر ردم الجدار الفاصل بين الممثل والمتفرج في اثارة وبناء حياة جديدة, لمتفرج واعي منتج ومتفاعل , ذلك " ان المسرح الشرطي أعطى دائما الاهمية للتغيرات الاجتماعية الجديدة مطالبا الجمهور المتفاعل ان يمتلك وعيا جديدا ويساهم بشكل اكثر فعالية وديناميكية في العرض المسرحي" (١٩) في تقدم صيرورة الانتاج الثقافي الذي يهدف الى تفعيل النسيج الاجتماعي عبر ما تقوم به ذات الممثل من علاقة بينذاتية تحفز وتستثير خيال المتفرج بالشكل الايجابي في المجال اللفظي ضمن محددات الفعل الخارجي للممثل نجد ان مايرهولد يطلب من الممثل "أن يكون للصوت ركيزة دائما (قرار) وان لا يكون الصوت ممطوطاً . وإن الارتعاش الصوفي أقوى من حيوية المسرح القديم في التلويح بالايدي والضرب على الصدر والارداف ... ينبغي أن يكون الخفقان الداخلي منعكساً في الاعين والشفاه والصوت ، وكذلك عدم اعطاء الحيوية الداخلية حرية الانطلاق الا بعد التمكن من الشكل. وعدم الالقاء السريع , وانما بسكينة تامة "(٢٠) ليشكل هذا الفعل وبشكل ملحوظ في الاداء الصوتي للممثل المسرحي عن طريق بعث الروح المتدفقة مع الكلمات بشكل منسجم مع الاحساس الداخلي , الذي بدوره يولد علاقة مع الذوات الاخرى كالمخرج او الممثل الآخر او المتفرج . وبذلك يشير مايرهولد الى ما يسمى بالمسرح المستقيم وفقا للعلاقة البينذاتية اذ "يحمل المخرج الذي استوعب في ذاته المؤلف إبداعه الى الممثل (المؤلف والمخرج مندمجان) والممثل بعد أن يستقبل أبداع المؤلف عبر المخرج ، يصبح وجها لوجه أمام المتفرج (المؤلف والمخرج خلف الممثل) فيكشف عن روحه بحرية ، ويزيد بذلك من رهافة الفعل المتبادل بين عنصرين أساسيين في المسرح : الممثل والمتفرج "(٢١) لترتسم العلاقة البينذاتية بأكثر من ذات يحملها الممثل لاجل ابرازها امام المتفرج ذات المؤلف في رسم الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية , وذات المخرج وخياله في رسم الفضاء المسرحي . لذا يشير مايرهولد بصدد هذه العلاقة عندما تناوله مؤلفات ميترلينك بقوله ان " ما نحاول أن نتوصل إليه في أدائنا لميترلينك ، هو بعث السكينة في روح المتفرج كما أراد المؤلف . ان مسرحية ميترلينك هي مسرحية من نوع ميستيريا ، او لحن اصوات لا تكاد تسمع ، وكورس دموع هادئة ، وشهقات مكتومة ، وارتعاش آمال كما في (موت تينتاجيل) ، أو نشوة روحية عارمة تدعو إلى العمل الديني الشعبي "(٢٢) فالصوت الهادئ الروحي للممثل الذي يقارب الصمت يهدف لدى مايرهولد الى التفاعل الحسي مابين نص المؤلف وخيال المخرج في اداء الممثل في المسرح المستقيم وفقا للعلاقة البينذاتية . في الجانب الآخر اولى كردون كريغ (*) اهتمامه الكبير في توظيف عناصر العرض المسرحي غير الحية والتي تمثل الديكور والإضاءة والازياء من خلال علاقتها بالأداء التمثيلي عبر التجانس والانسجام البينذاتي ما بين اداء الممثل وعناصر العرض المسرحي , اذ كان كريك " يطلب من الممثل ان يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى من ممثلين ومناظر واضاءة وعندما عجز عن العثور على الممثل ، تمنى ان يختفي الممثلين وان تحل محلهم الدمى والعرائس والماريونت " (٢٣) اذ كان يمثل هذا الانسجام البينذاتي بالغ الاهمية في اشتغال كريغ ما بين الممثل وباقي العناصر الاخرى ,بهدف تجلى المضمون النصي في ترجمة الصورة المرئية عبر الاداء التمثيلي وابراز العلاقة التشكيلية التي تساهم في خلق العرض المسرحي . عملت النظرة الحداثية في المسرح العالمي على إدماج جسد الممثل داخل الرؤية البصرية في مادة صورة العرض المسرحي , بحيث يصبح عنصراً تشكيلياً مثله مثل العناصر المادية من ديكور واضاءة وموسيقى وازياء في رسم تكوين المنظر المسرحي العام(٢٤). يضيف الممثل عبر العلاقة مع باقي العناصر المادية غير الحية , الروح والحياة , اذ تتبلور لغة من خلال العلاقة البينذاتية ما بينه وبين العناصر المادية فوق خشبة المسرح تكون ذات دلالات ورموز محملة بأبعاد تاريخية واجتماعية تعكس مضمون النص ورؤى المخرج المسرحي . تاخذ العلاقة البينذاتية لدى كريج وفقا لمفهوم التشكيل الحركي (الميزانسين) اكثر جمالية ودقة من خلال قياس العد الزمني والتحديد المكاني في تكوين الصورة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المسرحية والتي " يعني وضع المشهد على الخشبة بمعنى البحث عن طريقة بنائية انشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبر بها بصرياً عن مضمون العمل الدارمي وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل فيها الزمان والمكان "[٢٥] يرتسم بها حركة الممثل في الفضاء المسرحي وفقا لمحددات مكانية وزمانية ترتبط بانسجام وتناغم بعلاقة بينذاتية مابين الممثل وعناصر التشكيل من ديكور وازياء واضاءة وغيرها من العناصر في تشكيل الصورة الفنية وعلاقتها بالجمهور.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١-توفر البينذاتية الى الممثل المسرحي القدرة على تكوين علاقات مع باقي عناصر العرض، كون الممثل الذات الفاعلة والمتفاعلة الذي يرتكز عليه العرض لما يمثله من ذات واعية

٢- تهدف معرفة الآخر وفقا للبينذاتية جانب مهم في تقدم صيرورة الانتاج المادي والفكري ,التي تتجلى في المضمون المسرحي عبر الاداء التمثيلي وعلاقته مع باقي عناصر العرض المسرحي

٣-تنطلق العلاقة البينذاتية مابين الممثل ومابين الآخر من خلال نقد الكوجيتو الذي يمثل انحسار الذات الى الانفتاح والتوجه القصدي في التجربة والتعايش مع الآخر.

٤- العلاقة البينذاتية في اداء الممثل لا تقتصر على الذوات الواعية والحية بل تتسع العلاقة لتشمل ايضا الذوات الجامدة او الميتة من ديكور واكسسوارات واضاءة وموسيقى

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا :- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي شكل مفهوم البينذاتية احدى تجلياتها في الاداء التمثيلي , وعلاقته مع باقي عناصر العرض المسرحي والتي تم عرضها في مسارح العراق من عام ٢٠١١ الى عام ٢٠٢١

ثانيا:- عينة البحث

اختار الباحث انموذج العينة بشكل قصدي , بوصفها تدخل ضمن مجتمع البحث , وتطابق ما جاء من مؤشرات الاطار النظري .

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض
اشتباك	حازم عبد المجيد	حازم عبد المجيد	٢٠٢١

ثالثا :- اداة البحث

١.مؤشرات الاطار النظري .

٢.توفر التسجيلات السمعية والمرئية للعروض المسرحي .

٣.كونها تحمل في داخلها عناصر التحليل التي تتلاءم مع هدف البحث.

رابعا : - منهج البحث // المنهج الوصفي التحليلي

خامسا :- تحليل عينة البحث

مسرحية اشتباك(*)

حكاية المسرحية

تتمحور حكاية مسرحية (اشتباك) حول زائر الليل , الرجل الذي يدخل بيت امرأة عجوز وحيدة تسكن في (وطنها , بيتها) والاشتباك معها بحوار يؤسس مفهوم فلسفي , تكون منطلقاته الرب والشيطان, الأنا و الآخر , الانثى والذكر, الخير والشر , تلاقي الارواح, اشباك الحي مع الميت , ارد المخرج والكاتب (حازم عبد المجيد) في آن واحد ان تشتبك كل تلك المنطلقات مع افق خيال الآخر المتلقي , عبر تأسيس فكرة تحتمل التأويل بأفاق متعددة ومتفرعة , كون الزائر يحمل صفة الغريب , الذين يريد ان يستولي على الوطن ويصبح هو مالك الوطن , او العكس صاحب البيت هو الضيف الثقيلين ،او يمثل الرجل (الذكر) الذي يريد فرض السيطرة واعلاء ذاته والانتقاص من ذات المرأة

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(الانثى) , كل تلك المتناقضات والصراعات التي بلورها الكاتب والمخرج هي لاجل تجلي مفهوم لدى المتلقي عن الآخر زائر الليل الذي شكل في المجتمع مفهوم الاحتلال والدخلاء على السلطة الذين اعثوا في البلد الخراب والدمار.

تحليل العرض المسرحي

يرتكز العرض المسرحي في مسرحية (اشتباك) على اداء افعال الممثل والاتصال مع الآخر , منذ بدء العرض المسرحي , اذ نجد تجلي العلاقة البينذاتية مابين الممثل وعناصر العرض بشكل واضح وجلي ، ذلك ان المخرج (حازم عبد المجيد) اراد من العرض ان يكون التشكيل الحركي منسجم بنسق منتظم مع الموسيقى , والغناء الحي , والديكور , والازياء , والاضاءة مع افعال الممثل الداخلية والخارجية, بهدف انتاج معنى استراتيجي يثير خيال الآخر (المشاهد) ويجعله بدائرة التفاعل اللاوعي عبر المقطوعات الموسيقية , و العزف , والغناء العذب , اثناء الفواصل او في التحولات او عبر الحوار. يبدأ العرض بدخول الممثل(علي عبد الحسن) الذي جسد شخصية زائر الليل وهو حامل على ظهره كيس ، يؤدي حركات جسدية يتفحص البيت وينفث الأتربة العالقة على كتل الديكور يعبر بذلك عن المكان المهجور, يتجلى في بدء حواره تأسيس فلسفي اراد المؤلف ابرازه على لسان الممثل امام الآخر المتلقي , رافق ذلك موسيقى العود الحية التي ابدع بها الفنان (علي نجم مشاري) اذ انسجمت مع عتمة الليل والمكان المقفر. من ثم تظهر المرأة العجوز صاحبة المكان والتي جسدت شخصيتها الممثلة (سجى ياسر) وهي تضحك بصوت عالي في بدء الدخول المسرحي , اذ جاءت المنطلقات الدرامية تأخذ منحى التأسيس الفلسفي في المستوى الفكري في البينذاتية نحو صراع ما بين الأنا والآخر ما بين صاحبة المكان وزائر الليل. ارتكز الاداء على الافعال الخارجية للجسد والحوار باللغة الفصحى , اذ اخذ الحيز الاكبر عند بدء العرض , جاء الحوار مفتاح في الصراع والتحولات ما بين (الممثل , والممثلة ما بين الأنا والآخر) لكل من الممثل والممثلة اعتمد بذلك تفعيل الذاكرة الانفعالية , التي تعد احدى القنوات الحسية ، اذ جاء ذلك بسبب التجلي الفلسفي في الحوار والصراع الجدلي ما بين الممثل والممثلة .

الممثل : من انتِ

الممثلة : انا صاحبة المكان

الممثل : لم تعدي صاحبة المكان .. اقصد لم يعد بيتا انه حطام

الممثل : بسببك

يحيل الممثل سبب الحطام في الابتعاد عن الرب وعدم اتباع اوامره بالضد من المرأة التي تتمسك بقولها وهو ان الآخر السبب الرئيسي أي الدخلاء الذين نصبو انفسهم علينا وكلاء , وان الرب جميل وسبب الخراب ,ان الدخلاء يقولون بأقوال الرب ولا يفعلون . ان هذا التجلي الفلسفي في الصراع ما بين الفكرة ونقيضتها وما بين الممثل والممثلة يمثل وفقا الى البيذاتية المستوى الفكري , ويعد ايضا احد المنطلقات الفلسفية , لذا تداخل البعد الفلسفي مع مستوى اداء الافعال الممثلين في انعكاس يلحظ تجلي شخصية ذات المؤلف والمخرج في الاداء افعال الممثلين , كون (عبد المجيد) يعد احد اساتذة فلسفة الجمال الاستاطيقيا في اكاديمية الفنون الجميلة. وظف المخرج العلاقة البينذاتي ما بين الممثل وعنصر الغناء والعزف الحي بمعظم مشاهد المسرحية وفقا في العلاقة البينذاتية مع عناصر العرض المسرحي , اذ لاقت هذه العلاقة ما بين الغناء والعزف استحسان الآخر المتلقي , بالإضافة الى ذلك اعطى بعداً جمالياً في علاقة الممثل بالعزف والغناء عبر الانسجام مع المعطى الدرامي ففي الحزن وظف الغناء بشكل متناغم مع الحدث بصوت حزين بعد نهاية الاداء التمثيلي ,وفي الصراع جاء الغناء بشكل حماسي يوكد التصاعد والاشتباك البينذاتي ما بين الممثل والممثلة, كالذي تجلي في مشهد الحوار والاداء الجسدي بشكل دائري وجها لوجه الممثل مقابل الممثلة .

الممثل : انا رجل

الممثلة : انا قدرك .

من ثم يعلوا الغناء كعنصر مرتبط بينذاتيا مع تصاعد الصراع في البناء الدرامي ما بين الممثل والممثلة , وتفاعل المتلقي ايضا مع تصاعد الحدث وعنصر الغناء عن طريق التصفيق والاشتراك في الغناء , كالذي جاء في مشهد الذي يليه بأغنية **(اهديتك قلبي)** التي ادتها بكل تميز الممثلة (فاطمة) والعازف (علي) . بالرغم من ان العزف والغناء وظف بشكل حي فوق خشبة المسرح , إلا ان الحضور الجسدي في العلاقة البينذاتية كان غائب ما بين المؤدي والممثلين ولمتلقي اذ اعتمد الاداء على الفعل الخارجي الصوت , دون الحضور الجسماني للمؤدين العازف والمغني . بالاعتماد على اطار خشبي وقماش يسلط عليه الضوء .مع هذ إلا ان التواصل البينذاتي جاء بشكل ايجابي لدى الآخر المتلقي عبر

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

التفاعل والمشاركة مع المؤدية بالغناء والتصفيق , اذ اضف على الاداء بعد جمالي من خلال التركيز والاصغاء الى جوهر العلاقة في الغناء عبر استماع الآخر المتلقي الى خام المادة المرسلة وهي الصوت المنبعث من قبل المؤدية . في المشهد قبل الاخير يتجلى الصراع البينذاتي في البعد الفسيولوجي وايضا في البعد العقلي بأستداعاء الممثلة الى الممثل بالصراع والاشتباك العقلي ,اذ تمظهر هذا الصراع باستخدام كيسين , متصل الاول بالثاني بحبل يوضع على رأسيهما تعبيراً عن الاتصال والتواصل, وفي نفس الوقت عن الصراع العقلي . في المشهد الاخير تأخذ العلاقة البينذاتية منحى آخر وجديد , يظهر عن طريق علاقة الممثلة بدمية تشبه تقاسيم ووجه الممثل (علي) الذي تجلى شكله في المشاهد السابقة عبر التحول الاول الشبح , ومن ثم الانسي , وفي الختام دمية. تبرز بذلك علاقة الممثلة مع شخصية الدمية , اذ تمسك الممثلة الدمية وتحاورها وتتمايل معها بحركات جسدية , تحيل بذلك خيال الآخر المتلقي الى مضمون تحولات الشخصية المسرحية ومدى الترابط الفلسفي مابين الصراع والتجسيد الحي لشخوص الحية والغير الحية , يتداخل بذلك البعد الفكري مع العناصر الغير حية , من خلال تجلى الفعل الخارجي لجسد في نهاية العرض بحركات جسدية معبرة ذات دلالات محملة بأبعاد اجتماعية انسانية بأداء صامت (بانتو ميم) انسجم مع الغناء الحي والعزف الحي الذي اشد من اواصر التواصل البينذاتي وصولا الى ذروة العرض مما جعل الآخر المتلقي يتفاعل ويشترك في الغناء والتصفيق .

الفصل الرابع

النتائج //

١- تميزت العلاقة البينذاتية في مسرحية اشتباك بالاعتماد على عنصر الغناء والعزف الحي في تفعيل القنوات الحسية مابين المؤدين والجمهور , الى حد الاشتراك مع المؤدين في الغناء والتصفيق .

٢ - اقتصرت العلاقة البينذاتية مابين المؤدين في الغناء والعزف الحي على الصوت بغياب الحضور الجسدي للمؤدين , الذي جاء في الاعتماد على اداء الغناء والعزف خلف قطع الديكور.

٣- شكلت مفردة الديكور عامل مساعد وفعال في العلاقة البينذاتية مابين الممثل و الشخصية.

٤- الاتصال والتواصل والمشاركة في العلاقة البينذاتية مابين الممثل والمتلقي اعتمد على التفاعل الحسي عبر العناصر السمعية الغناء والموسيقي

ثانياً : الاستنتاجات //

١.استطاعت البينذاتية اثبات ضرورة وجود الآخر في الوجود الانساني و في تقدم صيرورة الانتاج الفني وعمل الممثل المسرحي .

٢. ترفض البينذاتية عزلة الذات وتؤمن بالانفتاح والتشارك مع الآخر بأكثر من علاقة انسانية وفنية في العمل المسرحي .

٣.لعبت الموسيقى والغناء دور مهم في تعزيز تشكيل العلاقة البينذاتية في عمل الممثل في الاتصال والتواصل مع الآخر ممثلا كان او متلقي

ثالثاً : التوصيات // اقامة الورش لتعرف على ابرز اشتغالات المخرجين في الاداء التمثيل المسرحي من خلال التأكيد على الاساليب والتمارين في الاتصال بالآخر وفقا للبينذاتية ممثلا كان او مع باقي عناصر العرض المسرحي .

رابعاً : المقترحات // يقترح الباحث دراسة عملية تحت عنوان : (المعوقات والحلول للعلاقة البينذاتية في اداء الممثل المسرحي العراقي)

أحالات البحث

١.ابن منظور : لسان العرب, الجزء الاول (مصر : دار التوفيق لطباعة , ب ت) ص٦٨٧ .

٢.ابن منظور: المصدر السابق , ص ٦٨٨

٣.ابن منظور : لسان العرب الجزء الخامس (مصر : دار التوفيق لطباعة , ب ت) ص١١ .

٤.تدهوندرتس : دليل اكسفورد للفلسفة , ترجمة : نجيب الحصادي (ليبيا : المكتبة الوطنية للبحث والتطور , ب ت) ص١٩٤ .

٥.جان بول سارتر : الوجودية والعدم (لبنان : التنوير لطباعة والنشر , ٢٠١٢) ص ٦٤ .

٦. تدهوندرتس : دليل اكسفورد للفلسفة , مصدر سابق , ص ١٩٤.

*) الفينومينولوجيا : تعني دراسة الوعي وافعاله وموضوعاته المختلفة كما تظهر الى العقل من خصائصهما الجوهرية ، أي دراسة تظهر الموضوعات مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الادراك ومكوناتها : ينظر سماح رافع محمد ، المذاهب الفلسفية المعاصرة القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣) ص ٩٥.

[*]) ولد الفيلسوف ديكارت بمدينة لاهاي بإقليم التورين بفرنسا ، ينتمي ديكارت الى سلالة فرنسية برجوازية عرفت بنبلها وشرفها ،بعد ان تجاوز الثامنة عشر من العمر التحق بجامعة بواتييه وحصل على درجتي البكالوريوس والماجستير في الحقوق . مصطفى غالب : في سبيل موسوعة فلسفية ، مصدر سابق ، ص ١١- ٢٦.

٧.ديكارت : التاملات في الفلسفة الاولى , ترجمة : عثمان امين (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميري , ٢٠٠٩٠) ص ١٠٨.

٨.ادمون هوسرل : تاملات ديكارت المدخل الى الفينومينو لوجيا , ترجمة :تيسير شيخ الارض (بيروت :دار بيروت لطباعة والنشر , ١٩٥٨) ص٢٤.

٩.ادمون هوسرل : تاملات ديكارت المدخل الى الظاهراتية , ترجمة :نازلي اسماعيل حسين (مصر :دار المعارف , ١٩٧٠) ص٢١١-٢١٢.

١٠.ادمون هوسرل : المصدر السابق , ص٣٢ .

١١.ينظر : يحيى هويدي : قصة الفلسفة الغربية (القاهرة : دار المعارف , ٢٠١٦) ص ٧٩ .

١٢.عقيل مهدي يوسف : الذات الجمالية (بغداد : دار عدنان , ٢٠١٢) ص٧٨.

١٣.دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية (مصر : مكتبة الادب المطبعة النموذجية , ب ت) ص ١٣٣.

١٤.علي عبد الحسين رحمة : التواصلية في اداء الممثل المسرحي العراقي , اطروحة دكتوراه , اشراف: عبود حسن عبود (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة , ٢٠١١) ص ١٠ .

١٥.فاضل الجاف : فيزياء الجسد , مصدر سابق , ص ١٩٤.

١٦.فسيفولود مايرخولد : في الفن المسرحي الكتاب الاول, مصدر سابق , ص ٥١ .

١٧.فسيفولود مايرخولد : المصدر السابق ,ص ٨٦ .

١٨.إيريكا فيشر ليشه : من مسرح المثاقفة الى تناسخ ثقافة الفرجة , ترجمة : خالد امين (العراق : دار الفنون والادب والنشر , ٢٠٢٠) ص١١٥.

١٩.فاضل سوداني : البيوميكانيكا وجماليات مايرخولد , مجلة الحياة المسرحية, العدد ٣٦ (سورية : مطابع وزارة الثقافة , ١٩٩١) ص٣٣

٢٠.عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل , مصدر سابق , ص ١٥٧.

٢١.فسيفولود مايرخولد : في الفن المسرحي الكتاب الاول , مصدر سابق ,ص٧١ .

٢٢.فسيفولود مايرخولد : المصدر السابق , ص ٧٣ – ٧٤.

[*]) أدور كوردن كريغ : ١٨٥٢- ١٩٣٤مخرج ومصمم ديكور انكليزي ، امه الن تيري من أبرز ممثلات المسرح الانكليزي , وقد كان ابوه الممثل الكبير ادورد وليم . صاحب كريك امه في كثير من رحلاتها الى امريكا وأوربا مما ساعده ذلك للأطلاع على خصائص المسرح في هذه الدول : ينظر سامي عبد الحميد ,ابتكارات المسرحيين , مصدر سابق , ص٥٤.

٢٣.عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل , مصدر سابق , ص١٨١.

٢٤.ينظر : صالح سعد : الانا _ الاخر , مصدر سابق , ص ١٤٨.

٢٥.عبد الكريم عبود : بحث وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي ,شبكة المعلومات الانترنيت https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https

[*]) مسرحية اشتباك قدمتها جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية في مهرجان العراق الوطني للمسرح و الذي اقيم في بغداد ، وهي من إخراج وتأليف الدكتور حازم عبد المجيد ومساعد المخرج الدكتور معيبد والتأليف الموسيقي والعزف الدكتور علي مشاري تمثيل كل من (سجى ياسر حسين) (علي عبد الحسن ضهد) وغناء (فاطمة علي).

قائمة المصادر والمراجع

اولا :- المعاجم والقواميس

١- انوود (ميخائيل) : معجم مصطلحات هيجل , ترجمة : امام عبد الفتاح امام (الكويت : المجلس الاعلى للثقافة ,ب ت).

٢- باني (باتريس): معجم المسرح , ترجمة : ميشال ف . خطار (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ,٢٠١٥).

٣- صلبيا (جمال): المعجم الفلسفي , الجزء الثاني (بيروت : دار الكتاب اللبناني , ١٩٩٢) .

٤- طرابيشي (جورج): المعجم الفلسفي , ط٣(بيروت , دار الطليعة, ٢٠٠٦) .

٥- مدكور (ابراهيم) : المعجم الفلسفي (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون الطابع الاميرية , ١٩٧٩٥.

٦- سعيد (جلال الدين) : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية (تونس : دار الجنوب للنشر , ب ت).

٧- الياس (ماري) القصاب (حنان) : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون, ٢٠٠٦).

ثانيا :- الكتب

١-ديكارت: مبادئ الفلسفة، ترجمة : عثمان أمين(القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر،١٩٧٥).

٢- ديكارت , التأملات في الفلسفة الاولى , ترجمة : عثمان أمين (القاهرة :مكتبة الانجلو

٣-مايرخولد (فسيفولد) : في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، الكتاب الاول (بيروت :دار الفارابي ،١٩٧٩) .

٤-هوسيرل (امونـد): تأملات ديكارتية المدخل إلى الظاهريات ، ترجمة: نازلي إسماعيل(القاهرة : دار المعارف ,١٩٧٠)

٥- هوسيرل (دموند): الفلسفة علما دقيقا، ترجمة : محمود رجب(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢)

٦-هوسيرل(ادموند): فكرة الفينومينولجيا، ترجمة: فتحي القزو(بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٧)

٧- هوسيرل (ادموند): أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، ترجمة: ابو يعرب المرزوقي(بيروت : جداول، ٢٠١١)

٨- مهدي (عقيل): نظرات في فن التمثيل (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب ت).

٩- كريك (ادورد كوردن) : في الفن المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة (مصر ، مكتبة الاداب،١٩٥٦).

١٠- هويدي (يحيى) : قصة الفلسفة الغربية (القاهرة : دار المعارف , ٢٠١٦) .

١١- خشبة (دريني): اشهر المذاهب المسرحية (مصر : مكتبة الادب المطبعة النموذجية , ب ت).

١٢- مهدي (عقيل) : الذات الجمالية (بغداد : دار عدنان , ٢٠١٢) .

١٣- الجاف (فاضل): فيزياء الجسد (سورية : دار المدى للثقافة والنشر , ٢٠١٢).

ثالثا . الرسائل والبحوث

١ علي عبد الحسين رحمة : التواصلية في اداء الممثل المسرحي , اطروحة دكتوراه , اشراف: عبود حسن عبود (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة , ٢٠١١)

٢- عبد الكريم عبود : بحث وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي ,شبكة المعلومات الانترنيت https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https