لغة الجسد عند الممثل و دلالاته الحاكية عن الواقع في العرض المسرحي

The actor's body language and its connotations of reality in the theatrical performance

أ.م.د اسعد عبدالرضا حسين

Assistant Professor Dr. Asaad Abdel Reda Hussein

جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة

University of Basra, College of Fine Arts

ملخص البحث :

مثلت لغة التواصل الجسدي علامة فارقة للانسان منذو وجوده على هذه الارض .اذ حاولة تشكيل لغة خطابية بصرية قادرة على ديمومة تبادله مع الحياة و الطبيعة , من خلال ادواته الجسدية و التي مكنته من التعبير عن القيم و المشاعر الانسانية بوصفها حركات عيانية تحمل ابعاداً لغويةً تواصليةً . لقد استفادة الانسان / الفنان من هذه الغة الجسدية في ايصال المعني و الافكار في مختلف المجالات الابداعية وخاصة الفنون البصرية . فكان للمسرح دورمهما كونه وسيلة للتعبير الفكري و الجمالي , بما يحتوي من منظومة ابداعية قادرة على ايصال رسائل بصرية تخاطب المتلقي من خلال جسد الممثل و التعبير عن ما يدور من احداث في الواقع خارج خشبة المسرح , وذلك عن طريق التشكيلات الجسدية التي تحمل ابعاداً ذات دلالات و معاني تواصيلية مع المتلقي بهذه القيم و المفاهيم على المستوى الفني و الفكري و الجمالي لهذا الفن , وعلاقتها بالاحداث الجارية في الساحة اليومية . حتى حاول العديد من الممثلين الاستفادة من هذه اللغة وفي تطويع جسده لخلق تلك الدلالات الرمزية المتنوعة و التي تمكنه في التقليل من هيمنة الكلمة على أداءه التمثيلي على خشبة المسرح , باعتبارها لغة انسانية عالمية تتجاوز الحدود الجغرافية فهي لغة متداولة و مفهوميا عند طيف كبير من المجتمعات . و فيها من الامكانيات ما يؤهلها بان تتجاوز رمزية الكلمة اذ قد تكون قاصرة امام هذه اللغة البصرية في البوح و التصريح عن هذه القيم و المعاني و الدلالات و ايصال تفسيرات متعدد القراءات للواقع المعاش وفق رؤية فنية ابداعية .

ومن هنا جاء تصورهذا البحث انطلاقا من موضوعه الموسوم (لغة الجسد عند الممثل و دلالاته الحاكية عن الواقع في العرض المسرحي) حيث يتناول جهود الممثل

في التعامل مع هذه الاداة و وعلاقتها مع الادوات الاخى في تشكلاتها البصرية تماشيا مع المعطيات الفكرية و الجمالية للعرض المسرحي , ولغرض الوقوف على منطلقات وحيثيات هذه الغة الجسدية للممثل و دلالاتها البصرية و اشتغالاتها ضمن المظومة الابداعية بناءاً على هذا النمط من الاداء المسرحي في عروض المسرح العراقي واشكاليته برزت الحاجة لدراسة هذا الموضوع و تلمس الكيفية التي تعامل بها الممثل مع هذه الاداة المهمة على خشبة المسرح العراقي من خلال النماذج المختارة . وقد تضمن البحث اربعة فصول احتوى الاول وهو الاطار المنهجي على مشكلة البحث و اهمية البحث و هدف البحث و حدوده وتحديد المصطلحات . وقد تضمن الفصل الثاني الاطار النظري على مبحثين كان الاول تحت عنوان : لغة الجسد كوسيلة للتخاطب و التواصل الانساني و المعرفي . بينما جاء المبحث الثاني بعنوان : جسد الممثل كلغة بصرية في التجارب المسرحية العالمية . بعدها توصل الباحث الى جملة من النقاط لما اسفر عنه الاطار النظري كانت احد اهم ادوات الباحث في تحليل عينة البحث من اهمها:تعد لغة الجسد في العرض المسرحي عنصرا اساسيا و مهما في بناء الحدث المسرحي للعرض فهي قادرة على تجاوز الكلام المنطوق وتشكيل لغة خطاب تحاكي الحياة خارج خشبة المسرح.

ثم ياتي الفصل الثالث اجراءات البحث و تحليل عينة البحث وفق المنهج الوصفي بعدها ياتي الفصل الرابع والذي تضمن نتائج البحث و قد خلص الباحث الى جملة من النتائج تم مناقشتها و من اهمها :

اعتمد نموذج العينة على الجسد كلغة تواصل و وابصال مع مصاحبة الحركات للمؤثرات الصوتية و الضوئية التي تجاوز بها العرض اللغة المنطوقة و البوح عن القيم الفنية الجمالية و اقيم الانسانية و الفكرية للعرض المسرحي.

بعدها يتدرج البحث وصولا الى الاستنتاجات كانت احدها :

استطاعت لغة الجسد ان ترسم مكونات العرض المسرحي البصرية من خلال تداخل و انسجام هذه المكونات السمعية و البصرية في فضاء العرض من كتل بشرية و مادية و مؤثرات الاخرى مع اجساد الممثلين بتشكلاتها الحركية وفق طريقة منظمة و متوازنة من ناحية الايقاع.

واخيرا احتوى البحث على قائمة باسماء المصادر و المراجع .

الكلمات المفتاحية : لغة الجسد , دلالات , الحاكية , الواقع.

Research Summary :

The language of physical communication represented a milestone for man since his existence on this earth. He attempted to form a visual rhetorical language capable of sustaining his exchange with life and nature, through his physical tools, which enabled him to express human values and feelings as concrete movements carrying communicative linguistic dimensions. The person/artist has benefited from this physical language to convey meaning and ideas at various creative levels, especially the visual arts. Theater was considered one of the most important means of intellectual and aesthetic expression, as it contains a creative system capable of delivering visual messages that address the recipient through the actor's body to express the events taking place in reality outside the stage, through physical formations that carry within them those same dimensions. The connotations and meanings that link the recipient to these values and concepts at the artistic, intellectual and aesthetic levels of this art, and their relationship to current events in the daily arena. Many actors even tried to take advantage of this language and to adapt the body to create various symbolic connotations that would enable him to reduce the dominance of the word in his acting performance on stage, as it is a universal human language that transcends geographical borders. It is a language circulated and conceptually among a large spectrum of societies. It has the capabilities that qualify it to go beyond the symbolism of the word, as it may be deficient in this language in revealing and declaring these meanings and connotations and giving a multi-reading interpretation of the lived reality and with a creative artistic vision .

According to this vision, the research entitled (The actor's body language and its connotations that tell reality in the theatrical performance) deals with the actor's efforts in dealing with this tool and its visual formations in line with the intellectual and aesthetic data of the theatrical performance, and for the purpose of identifying the principles and rationales of the actor's body language and Its visual connotations and the operation of this type of theatrical performance in Iraqi theater performances, and its problematic nature, arose the need to study this topic and examine how the actor dealt with this important tool on the Iraqi theater stage through the selected models. The research included four chapters. The first, which is the methodological framework, contained the research problem, the importance of the research, the goal of the research, its limits, and definition of terminology. The second chapter included the theoretical framework in two sections, the first of which was entitled: Body language as a means of human and cognitive communication and communication. While the second section was titled: The actor's body as a visual language in international theatrical experiences. After that, the researcher arrived at a number of points that resulted from the theoretical framework, which was one of the most important tools of the researcher in analyzing the research sample. Then comes the third chapter, the research procedures, analysis of the research sample, and the descriptive method. Then comes the fourth chapter, which includes the results of the research, and the researcher has concluded with a number of results. They were discussed, and then the research progressed to reach conclusions.

Finally, the research contained a list of names of sources and references .

The most important indicators, results and conclusions:

Indicator:Body language in the theatrical performance is an essential and important element in building the theatrical event in the show, as it is able to go beyond spoken words and form a language of speech that simulates life outside the stage.

Result: The sample model relied on body language as a language of communication and communication, with the movements accompanied by sound and light effects, with which the show went beyond spoken language and revealed the aesthetic artistic values and the human and intellectual values of the theatrical show

Conclusion: Body language was able to depict the visual components of the theatrical performance through the intersection and harmony of these audio-visual components, and within the performance space of human and material masses and other influences, with the actors' bodies with their movement formations according to an organized and balanced method in terms of rhythm

Keywords: body language, semantics, narrative, reality

الفصل الاول \ الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

تعد الحركة جزأ اساسيا في حياة الانسان ووجوده اذ دفعته الحاجة للحركة و البحث عن الغذاء و الماء و المأوى و التفاعل مع محيطه و طبيعة بيئته . فكانت الحركة عنده هي اللغة الخطابية الاولى التي اعطت ديمومة تبادلية تواصلية مع اقرانه اذ شكلت بمدلولاتها الرمزية حلقة من المعارف في الارسال و التلقي من خلال ما تعبر هذه الحركات من معاني جمة تحققها وتعكسها على شكل افعال غريزية متأصلة في النفس الانسانية و التي لا محيص من ايصالها سواء كانت اردية الهدف منها تحقيق لغة تخاطب مباشرة او ليست إرادية اي لغة تخاطب ما ورائية حالها حال لغة الخطاب اللساني التي تظهر من خلال فلتات اللسان .

فقد امتلكت هذه اللغة مجموعة من الخبرات و الممارسات الجسدية استطاعت ان تمثل سياقات زمنية و مكانية محدد تنطالق منها و تظيف اليها , هذا الجوانب الجسدية التي تعبر عن فهمه للعالم و تفسيره , حتى اتسعت دائرة التعبير للغة الجسدية لتدخل ضمن مجالات و الممارسات الطقسية المقدسة بعد تطور المفهوم المعرفي و تفسيره للظواهر الطبيعية المحيطة به و القوة المسيطرة على هذه الظواهر لتشكل لغة الجسد عنصر تخاطب جديد مرتبط بالبعد الميتافيزيقي فكانت الحركات التعبيرية و الرقصات و الايماءات اضافة الى الاصوات مفردات هذه اللغة الطقسية . وما ان تبلورت هذه الطقوس حتى افرزت صورا مسرحية ذات ابعاد ثقافية و اجتماعية تعتمد على التواصل و الاشارات و الحركات التي تحكي عما يدور في نفسه و محيطه اذ اسهمت هذه الحركات في ايجاد حضور و تواصل في انظمة الفهم الاجتماعي و الانساني .

لقد شكلت لغة الجسد في المسرح عنصرا فاعلا بما فيه من فعالية تمكنها من تحقيق الاثارة و التشويق وشد المتلقين , فكانت اجساد الممثلين بحركاتهم الصادرة ترسم صور ذات دلالات و تعبيرات و شفرات معينة من خلال تلك الاجساد فهي تعطي لغة واسعة الفهم لانها تصل الى اغلب المتلقين مع اختلاف لهجاتهم و ثقافاتهم . حتى انطلقت تجارب مسرحية قائمة على الجسد فحسب , هو مسرح يعتمد على جسد الممثل بتشكيلاته و الحركات التعبيرية الدرامية حيث تساهم هذه الحركات في ايجاد حضور و تواصل بصري مع المتلقين وبالتالي تحقيق رسائل منتوعة باعتبار ان الخطاب هنا يحمل خطابا موازيا تضمره هذه الحركات و التجسيدات من دلالات فكرية و جمالية لامكانياتها في التعبير و التواصل بايقاعاتها التي تعكس عمق الحياة الانسانية .

و لغرض الوقوف على المنطلقات الفكرية و الجمالية للغة الجسد عند الممثل في العرض المسرحي و كيفية اشتغالها كنمط للتخاطب البصري ضمن المنظومة الابداعية في العرض المسرحي العراقي , برزت الحاجة لدراسة هذا الموضوع وتلمس ملامح هذه اللغة البصرية بابعادها الجمالية و الفكرية عند الممثل المسرحي العراقي من خلال النموذج المختار وقد حاول الباحث صياغة سؤال مشكلته و هو (كيف استطاع الممثل المسرحي العراقي ايصال لغته الحركية على المسرح و كيف عكست هذه التشكيلات الواقع على خشبة المسرح و الكيفية التي تم بها توظيفها دلاليا بالابتعاد عن اللغة المنطوقة).

اهمية البحث و الحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث في كونه :

١ – يتناول اداة مهمة من ادوات العرض المسرحي و هي لغة الجسد عند الممثل كاداة تواصل بصري قائمة بذاتها .

٢- كما يسلط الضوء على محاور هذه اللغة والكيفية التي يصوغ من خلالها الممثل ادائه الحركية و اعطائها بعدا فنيا و فكريا لما يجري خارج خشبة المسرح .

٣- كما يفيد الدارسين و الباحثين و المشتغلين في التمثيل و في العلوم المسرحية المجاورة في المؤسسات الحكومسة و الاكاديمية .

اهداف البحث :

يهدف البحث للتعرف على لغة الجسد عند الممثل و دلالاته الحاكية عن الواقع في العرض المسرحي .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : ٢٠٢٢ .

الحدود المكانية : بغداد (مهرجان بغداد المسرحي)

حدود الموضوع : لغة الجسد عند الممثل ودلالاتها الفكرية و الجمالية و دورها في تجسيد الواقع الخارجي لعينة البحث .

تحديد المصطلحات :

الجسد لغويا : " لفظ الجسد مرادف في اللغة العربية للفظ الجسم . و حيث ان الجسد ذو لون فانه لا يطلق على الماء و الهواء " (وهبة , ٢٠١٥ , ص ٢٧٤).

الجسد اصطلاحا: " هو هذا الجوهر الممتد القابل للابعاد الثلاثة : الطول و العرض و العمق . وهو ذو شكل واضح وله مكان اذا شغله منع غيره من التداخل فيه معه ,فالامتداد والتداخل هما اذن المعنيان المقومان للجسم , ويضاف اليهما معنى ثالث , وهو الكتلة ... ويطلق الجسم على الجسد ما قاب الروح "(صليبا , ١٩٨٢ , ص٢٠٤).

و الجسد : " هو وسيلة وركنا للابداع المسرحي , الذي يقع في موضع اخر : في النص او في خيال الممثل , و تاليا , يصبح الجسد خاضعا كليا للحس النفسي او العقلي , او الاخلاقي , وهو يمحى امام الحقيقة الدرامية , و لا يلعب سوى دور الوسيط في الاحتفال المسرحي "(بافي, ٢٠١٥, ص١٤٧).

و الجسد انثروبولوجيا هو" مكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعي و الثقافي , و جزء دائم الحضور , بدرجة تزيد او تقل في كل تفاعل , وقد يكون في الحقيقة كل ما يمكننا ان تتأكد منهى عندما يكون هناك تفاعل او نكون وحدتنا تماما , وهو ايضا بؤرة كثير من المحرمات و التحيزات و الاحكام , و تقرر مكانتنا في المجتمع بالكيفة التي نتحرك بها و نكسوها و نصونها و نهذبها و نتفاعل بها "(مجموعة من الباحثين , ٢٠١٠ , ص٢٣).

لغة الجسد اجرائيا : وهو جسم الممثل الذي يمكنه من التعبير المعاني من خلال الحركة الاشارة و اللايماءة و الرقص و المعرفة الجمالية المتحققة , وهو ركن وجوهر الابداع الفني للممثل و حقيقة التشكيلات البصرية المتمثللة على خشبة المسرح وفقا لبناء الفعل الدرامي .

حاكَى لغويا :

(فعل) حاكى يحاكي ، حاكِ ، مُحاكاةً ، فهو مُحاكٍ ، والمفعول مُحاكًى , حاكاه : شابَهَه في القول أو الفعل أَو غيرهما مصدر حَاكَى , الْمُحَاكَاةُ فِي القَوْلِ أَوِ الفِعْلِ : الْمُمَاثَلَةُ، الْمُشَابَهَةُ، التَّقْلِيدُ .(معجم المعاني الالكتروني , مادة حاكى , www.almaany.com).

التعريف الاجرائي لدلالات الحاكية :

هو تجسيد حركي للمفاهيم اساسه جسد الممثل المتفاعل مع عناصر العرض لخلق ظاهرة طبيعية او شيء مصطنع ينقل معلومات حول العالم الواقعي كونه عرض بصري يتم انتاجها و ادراكها ضمن ظروف مادية و اجتماعية و نفسية مختلفة و تحدد بشكل بصري طبيعة الادراك و الفهم لهذا التجسيد .

الفصل الثاني / الإطار النظري/ المبحث الاول

لغة الجسد كوسيلة للتخاطب و التواصل الانساني و المعرفي :

لا يمكن تصور ديمومة حياة الانسان من دون لغة تخاطب تمكنه من التواصل مع الانسان الاخر و مع محيطة , اذ سعى لايجاد لغة تساعده على المعرفة و تبادل المعلومات فكانت لغة الجسد اي الحركة بكل تفاصيلها , فكانت لغة الاشارة و الايماءة هي السمة الغالبة في اتمحاورة و التخاطب و التعبير , فهي الوسبلة المتاحة و المتوفرة حينها في التعبير عن انفعالاته و احاسيسه و ألآلمه ناهيك عن ملامحه المعبرة عن الفرح والحزن . اذ كانت هذه اللغة الجسدية قادرة على ان تمرر رسائل مفاهيمية قادرة على ايصال معاني وغايات انسانية جمة " ان الجسد بتاريخه ورموزه و ايماءاتةعالم معرفي قائم بذاته له كيان مستقل . انه يتمحور حول فيزيائية الجسد و تحرره من خلال اطلاق الطاقة الكامنه ... معبرا عن الوحد العضوية و القائمة بين ثنائيتين الجسد و العقل "(قلعةجي ,٢٠٢٢ , ص ١٧٢) .

انها الاداة الاولى في نقل المعلومات و الافكار في المجتمعات القديمة و في بعض الاحيان في المجتمعات الحديثة ايضا , فقد اتخذت هذه اللغة اسلوبا جماعيا كوسيلة للتخاطب و التواصل مع القوى الميتافيزيقية من خلال طقوس الرقص و الحركات الايحائية فكانت نتيجتها تشكيل لغة طقسية جسدية تعبر عن الحالات التي يمر بها الفرد و المجتمع . فهناك لغة جسدية طقسية خاصة تعبر عن الفرح واخرى تعبر عن الحزن او الاستعداد للحرب او الرقصات المعبرة عن حالة اجتماعية او ثقافية " لقد حاول الانسان في بداية حياته ان يصف مغامراته و مشاعرة و معايشاته و آلامه وصراعه بالحكايات , وربما مزج معها الصوت و الايقاع , وجاءت الحركة كوصف يلحق القول بالفعل لايقاظ الشعور لديه من يستمع اليه "(عبود , ٢٠١٤ , ص ١١).

لقد تلقف المسرح هذا النوع من التواصل الجسدي اللغوي فكانت بداياته عبارة عن حركات لطقوس دينية تعبر عن علاقة الانسان بالقوى المتحكمة في الطبيعة . ثم تطورت

هذه الحركات و الرقصات لتصبح جزاء من المنظومة العقدية , اذ كانت هذه الاحتفلات عبارة عن عروض مسرحية يقدم فيها معاني فلسفية ميتافيزيقية لطبيعة فهم الانسان للكون و الوجود , ومحاكاة هذه العلاقة القدرية للنظام الكوني الذي يسير انطلاقا من القدر المحتوم و الفاعل بكل تفاصيل الحياة الانسانية , اذ تمكنت هذه الحركات و الرقصات الطقسية من ربط الفرد بالمجتمع وتنمية الاحساس بالانتماء الى الجماعة " ويعبر الشخص من خلالها عن طاقة اكبر من طاقته , مع ذلك فان الحركات الجسمانية و تعابير الوجه و الخطوط في كثير من الاحيان تختلف من شخص لآخراي ان الاسلوب الفردي يبتدئمن خلال الرقصة الجماعية " (مونتاغيو, ١٩٨٢ . ص٢٠١).

ان هذه الحركات وما تحملة من تعبيرات قائمة على المحاكات و التي تنطلق في تشكلاتها من طابعها الغريزي و غايتها ايصال معاني لهذا الجسد الذي يسعى الى ترجمة هذه المفاهيم ليكون وعاءا منسجما من الحركات الناتجة عنه كاداة متحركة بالارادة و مرتط بهذه الغريزه " فالجسد يمتلك غريزة الحياة و الحركة صورة هذه الغريزة و قد تطورت عبر العصور و اتسمت باهم سماتها و خصائصها محددة بالباعث و الفعل الذي يعمل كمركز للجاذبية و تنسيقه بين الجسم و الروح في مضمار الفن و بالذات فن العرض ... اذ ان التعبير الصحيح لا يمكن الحصول عليه الا من خلال الجسم البشري و تناسقه " (هواتينك , ١٩٧٠ , ص٢٠٣).

لقد سعى المسرح لتسخير هذين الجانبين من خلال ثنائية الجسد و الروح , فهذا الجوهران يكونان الانسان \ الفنان (الممثل) الذي يقوم بعملية مزدوجة و هي مادية حركة و ايماءة و سيكولوجية نفسية وهذين الجانبين يسران بشكل متوازي خلال مدة العرض المسرحي ط فابمجرد ان تصب الايماءة موضوعا لخطاب و ضعي فانها تفقد كل خصوصيتها و تختزل الى مستوى نص و لا تعبر عن حجمها و قدرتها الدلالية و مكانها في الرسالة المسرحية الشاملة " (مجموعة من الباحثين , ١٩٩٦ , ص١٦٤).

ان التطور الذي حدث في مجمل المظومة الابداعية للعرض المسرح والذي شملة المنجز الابداعي لاداء الممثل على خشبة المسرح لم يستغني عن البعد الفني للغة الجسد وقيمتها الدلالية التواصلية في العرض , كون ما تتركه الصورة البصرية للممثل في العرض المسرح بتعبيراتها الجسدية تبقى عالقة في ذهن و ذاكرة المتلقي اكثر رسوخا من لغة الكلام (الحوار) بما تحيله هذه اللغة الجسدية من صور التي تعكس بتجلياتها اسقاطات الحياة الاجتماعية بما فيها قضايا انسانية مختلفة و التي " يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله في عملية ارسالية مركبة تقابلها و تكملها قراءة مركبة يقوم بها

المتلقي ... هي نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة "(دسوقي , ٢٠٠٥ , ص١٧).

ان التواصل اللغوي الجسدي يعطي في بعض الاحيان قدرة غاية في الاهمية على تحريك افعال النفس اثناء عملية التواصل مع المتلقي لهذ ا الخطاب بما تحمل من قيمة جمالية تشكيلية مكثفة نابعة من الحياة اليومية " ولا تكتمل هذه الصورة التشكيلية للعرض الا عبر الحركة , التي تخضع لتصميم الشكل , مستخدمة مبادئ التضاد و التماثل و التوازن , و ربط هذه العناصر بفترة زمنية مساوي لطول فترة المشهد موضحا عن طريق استمرارية تدفف الحركة كفعل بشري تشكيلي قادر على ايضاح المعنى " (عبود ، ٢٠١٤ , ص ٤٨) . ولهذا فان لكل ادوات هذه اللغة و مكوناتها التي تشغل حيزا في العملية التواصلية فهي قادرة على تفعيل الاراسال و التلقي, لذا فان هناك لغة خاصة للراس و للعيون و لليدين و الساقين و ما يتبعها من حركات و اشارات و ايماءات تمكنها من ان تحقق قدرة و فاعلية اكبر على التحول في بناء لغة خطاب عيانية قائمة على التحول و التبدل و الانتقال وفقا لانساق اجتماعية و ثقافية و نفسية .(ينظر: حسين , ٢٠٢١ , ص٢٢٦)

المبحث الثاني

أ - جسد الممثل كلغة بصرية في التجارب المسرحية العالمية :

لعب جسد الممثل في تجارب المسرحية العالمية دورا مهما كادة بصرية لغوية تواصلية على المستوى المنظومة الابداعية , فهي تمتلك كل المقومات في تحقيق رسالة متكاملة على المستوى الفني الجمالي وكذلك على المستوى الفكري الفلسفي وإن تطلب ذلك التخلي عن باقي عناصر العرض المسرحي اي " مسرح يمكن ان يخاطب عواطف المشاهدين من خلال الحركة فحسب " (افنز , ٢٠٠٧ , ١٣٨) , فالحركة و التعبير الجسدي وسيلة مهمة في ايصال الرسائل و الافكار القصدية الكامنه وراء حركات المؤدي و هي كافية بان توصل معناني نص مسرحي من غير استخدام اي عنصر اخر مصاحب لها , فلغة الجسد من شأنها ان توصل للمتلقي ما لم يستطيع الكلام البوح به وايصاله وقد تكون لغة الاشارة في المسرح هي الابلغ في التعبير اذ تحمل مدلولات اوسع كونها تمثل الخزين المعرفي للثقافة الشعوب المختلفة . فالتشكيلات الجسدية قادرة على ان تكشف عن الصور المسرحية التي تحمل دلالات و معاني ثقافية و اجتماعية و نفسية , وبالتالي يمكن للمتلقي من فك شفرات هذه اللغة حسب وعيه و تجربية الانسانية ليسقطها على ناحية من نواحي حياته او مجتمعه باعتبار ان " الجسد في علاقة تفاعلية

تأثيرة بين المرسل و المستقبل ... تلك المنظومة الاتصالية تقوم على التبادل , وقد اطلق على هذه العلاقة العديد من المسميات , مثل الاشتباك , الالتحام , المشاركة , التلاقي . وجميعها يعني النظر الى العرض المسرحي على انه وحدة واحدة تمثل تجربة مشتركة بين الممثل و لاسيما حسده و التفرج " (النقراشي , ٢٠٢٢ , ص ١٧٤).

ان التشكيل الحركي ينتج منظومة من الصور و المعاني التي يرسمها الممثل من خلال جسده , فما زالت بعض المسارح ملتزمة بهذا النهج كما هو الحاصل في المسرح الشرقي التي تعتمد بدرجة كبيرة على جسد المؤدي الذي تقع على عتقه خلق اداء نابع من تلك الطقوس و القيم و الثقافات التي يعكس اصلها و طبيعة مجتمعاتها حيث يعتبر هذا النوع من الاداء عبارة عن ثروة فكرية ونتاج ممارسات طقوسية و فلسفية متميزة اذ لا يختلف احدهم على ان المسرح الشرقي امثال الكابوكي و النو و الكاثاكالي " قد جذب اليه عشق العديد من المسرحيين الغربيين انفسهم لما يمتلك من خاصية اساسية تتمثل في حفظه على ذاكرته و اتصالة الشدديد بتقليده الفرجوي ذي الاصول الطقوسية المقدسة و الشئ الذي جعل كلا من برشت و ارتو و غيرهم من المسرحيين المرموقين عشاقا له و لجمالياته . بل كان مجالا خصبا لانعاش الانثربولوجيا " (شكير , ٢٠٢١ , ص ٥٩).

ان المعادلة التي سعت لها التجارب المسرحية العالمية هي خلق علاقة جديدة تختلف عما كان سائدا في التجارب السابقة , و تشكيل مسارات جديدة عنوانها لغة الجسد و هي معادلة انطلقت في طريقة تلمس الممثل لكل تفاصيل جسده الداخلية منها و الخارجية باعتباره القب النابض في العملية الابداعية بجابيه الروحي و الجسدي المادي و التي بدأت بوادرها عند اراء الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو) الذي عدة الممثل بجسده الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي و كذلك امثال اللغوين امثال (دوسوسير و بيرس و رولان بارت)الذين اعتبرو الجسد بتشكلة الخارجي عبارة عن " نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافي للامة التي ابتدعتها حضارتها " (بارت , ١٩٩٣ , ص ٧), و بالتالي حاول المنجز الابداعي استثمار هذه القيمة و وضعها ضمن قالب فرجوي واع . فمنهم من رأى ان ذاته هو الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي و و منهم من رأى ان الجسد ذاته هو الموضوع الرئيسي الذي تبدو فيه اعمال الشفرات الايديولوجية الخادعة و الصعبة على التحليل , و منهم من رأى بان الجسد في العرض يقتصر على الجسد نفسه كونه اداة للتعبير قادرة على توظيف الدلالة الاشارية للغة الجسد في اعادة صياغة الانسان و صياغة المعاني .(الكعبي , ٢٠٢٢ و ص ١١١).

فالجسد بتشكيلاته الحركية على خشبة المسرح ياخذ بعدا لغويا تتركز فيها مفاهيم فلسفية , اما مثالية قائمة استردال الباعث الداخلي بباعث خارجي , اي ان كل هذه الحركات على الخشبة خاضعة لدوافع منطقية تنبع من جهة نظر الشخصية بوصفها ذاتا يكشف من خلال مظهرها الخارخي و عن هوية غير قابلة للذوبان في هوية الاخرين " فالجسم في حالة الحياة هو شيئ اكثر من جسم يحيا , فالجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل و ادراك المشاهدين " (اخرون , ١٩٩٨ , ص ٢٩٣) . بينما اعتبر الماديين حركة الجسد على الخشبة بانها لغة قائمة على الجدل و على تراكمات كلية او تجمع بين الفعل و الفعل المضاد وصولا الى موقف عملي مغاير لما هو مألوف باعتباره مدفوعا ببواعث منطقة مع كونها بأصلها بواعث غير منطقة , اي دافع من حيث مظهره الخارج عن ذات الشخصية لا بوصفها ذاتا من لحم و دم ولكنها نموذجا لصفة اجتماعية . فجسد الممثل هنا اذ يشخص الدور يحاول استبدال الدافع الاجتماعي للشخصية التي يعيد انتاجها او تصويرها امام الجمهور بمثيل لها من عصره بعد ان يزيح عنها دوافعها التاريخية و التراثية و يحل مكانها دوافع عصريا من مجتمعه فيصبح الجسد الشخصية " اما وسيلة لاخفاء المشاعر الحقيقية الدفينة اكثر من كونها وسيلة لابرازها و اظهارها او وسيلة لخداع الاخرين او وسيلة للتعبير الفني ... فاننا نقر بعمومية لتعبير او التراءي و التجلي الذي يزداد تعقيدا كلما ارتقينا سلم الاحياء ليصبح وسط العمل المسرحي اكثر ايجابية " (اخرون , ١٩٩٨ , ص ٤٦) .

فقد اعتمد اداء الممثل عند ستانسلافسكي من خلال منهجة الواقعي النفسي على رسم حركة الممثل وفقا لميزان سين قائم على نقل و محاطاة التعبيرو الانفعالات الانسانية الموجودة في المجتمع و الحياة اليومية بادق تفاصيلها من ناحية الشكل و المضمون . فالشكل هيئة الممثل الخارجية و ما يؤدي بها من حركات و اشارات و ايماءات التي يستمدها من النص المسرحي . اما البعد الثاني و هو المضمون فالممثل علسية ان يفسر افعال الشخصية و دوافعها سواء كانت هذه الدوافع ارادية عن وعي و قصد , او لا ارادي اي ولا شعورية وصولا الى مرحلة تقمص الشخصية بكل تفاصيلها وتصرفاتها , و التعرف الدقيق لحياتها النفسية و انفعلاتها الداخلية والخارجية , و التي تشكل انعكاسا موضوعيا للغة الجسد عند الممثل و بالتالي ان تجسيد شخصية انسان اخر على خشبة المسرح تجبره التجربة المسرحية على ان يخع نفسه في خدمة جسسد و عواطف هذا الانسان وفق عملية التقمص ليعيد افعال جسدية لانسان اخر و كانها افعاله (ينظر: ستانسلافسكي , ١٩٨٦ , ص ٢٨).

ان الجسد كلغة خطاب بصري في هذ المنهج المهم في التجارب المسرحية كونها اصبحت منبعا لتجارب مسرحية عالمية اخرى , تنطلق من الذات الى الاخر اي انه يكون منفتحا و ليس مغلقا على ذاته بل يتسع لما هو خارج خشبة المسرح ليشمل مواقف الاخر او الشخصية الاخرى او الظاهرة الاخرى او الصورة المغايرة , بحيث يكون مركز الجمال فيه هي الافعال المؤادات لان " تنامي لغة الطاب الجسدي تنبع و تتطور من الفعل الداخلي (النفسي) و الفعل الخارجي (الجسدي) عند الممثل فلا يمكن لاحدهما العمل بمعزل عن الاخر اذ ان كل شيء يفعلة الممثل يتطلب جهدا نفسيا و تحكما في التفكير و العضلات الجسدية و العطفية " (الحمداني , ٢٠٢١ و ص ١٠٦) , فطبيعة الجسد على خشبة المسرح بصفته اداة لغوية تتحرك و فقا لنوازعها النفسية تؤثر على هذا الاداء بالزمان و المكان و هنا سوف يعكس الجسد مايحيطه من قيم فكرية و جمالية على المستوى المادي و الروحي .

ان الاسلوب الذي تبناه الممثل في تجارب المخرج المسرحي مايرهولد هي تجربة مغايرة لما سارت عليه تجربة استاذه ستانسلافسكي . فقد حاول مايرهولد عكس المعادل الموضوعي للواقعية النفسية فبدلا من ان تكون لغة الجسد نابعة من دوافع نفسية داخلية للشخصية المسرحية وترجمتها الى حركات و افعال خارجية عيانية كنتيجة حتمية لهذه النوازع و المحركات الداخلية و غير مايرهولد هذا المعدل الموضوعي لهذه النظرية وعكسها تماما , فقد اسس منطلقات لغة الجسد عند الممثل من نظرية فيزبائية الحركة و ميكانيكيتها اي ان اساس الحركة على خشبة المسرح تبدأ من الخارج الى الداخل , اي من الدوافع و المحركات الخارجية للشخصية المسرحية التي توصلنا الى فهم الدوافع و الافعال الداخلية " ان الجسم يبقى متحركا ما دامت تعمل عليه قوة تحركه بصورة مباسرة فان توقف تلك القوى عن العمل , او فقدان الجسم اتصاله بها , توقف الجسم " (مطلب , ١٩٨٥ ,ص ٦) . اذ استفاد مايرهولد من مفهوم علم البيوميكانيكا و حاول اكتشاف قوانينه و صياغاته الرياضية و تطبيقه ضمن لغة الجسد عند الممثل و الذي ادى الى نشوء السببية للحركة للمؤدي التي كانت في اغلب الاحيان مادية ميكانيكة " ان الحركة لا توجد وحدها بل تحتاج الى قوة . فالقوة تعنى تاثيرا اذا سلط على جسم ما سبب تغيرا في حالته الحركية " (نصيف , ١٩٧٢ , ص ٧). و من هنا فان تقنيات الممثل الحركية تنطلق من خلال الابتعاد عن عمليات التوهم و التحرر من العوائق للدور و الاستناد على قدراته الجسدية التعبيرية التي تتخطى اللغة المنطوقة او طبيعة الشخصية السيكولوجية . فقد اكد على ان يمتلك الممثل قوة ادائية منظمة تخضع لقانون فيزيائية حركة الجسد التي تنطلق من مبادئ قوانين ميكانيكية و فسيولوجية اي الآلية الحيوية للحركة الجسدية للممثل و التي تلعب دورا في بناء الدلالات و المعاني للغة

الجسد , فالتشكيلات الجسدية بكتلتها المادية تسير وفق " هندسة الحركة الجسدية للمثل و الذي يقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الانساني و القوانين الحركية له و التي تلعب دورا في بناء الدلالات و المعاني المقصودة ايصالها " (اردش , ١٩٧٩ , ص ١٢٧).

ان اللغة التي تتشكل في مسرح مايرهولد تتولد من خلال جسد الممثل فهو عنصرا مولدا للشفرات البصرية على خشبة المسرح و استخدام فراغها مستفيدا من ابعادها الثلاثية , فقد تدخل في هذه الحركته الرياضة البدنية و المشي على الحبل و العاب السيرك لمساعدته على بناء علاقة بينه و بين الفراغ و الزمن و الايقاع لتحقيق حركات منضبطة نحتية بلاستيكية تسهم في رسم صورة العرض المسرحي وذلك سعي " الممثل نحو استغلال كامل لطاقته التمثيلية من خلال اطلاق العنان لاندفاعاته الجسدية " (الجاف , ٢٠٠٦ , ص ٢٧).

لقد لعبت مسرحيات التي لا تتالف احداثها الا من الحركة الخالصة للاشكال , اللون و الضوء دورا مهما في عشرينيات القرن الماضي و التي اطلق عليها بمسرح " الباوهاوس " وذلك على يد جملة من مصصمي الرقص امثال المخجة و الراقصة الامريكية(مارثا كراهام) و مصممة الرقص الروسية(الوين نيكوليه) التان تركتا بصمة مهمة في التعامل مع جسد الممثل وصياغة لغلة حوارية قوامها الرقص . فكانت مارثا كراهام رائدة الرقص الحديث و لانها " راقصة , مخترعة تكنيك الرقص الحديث الذي غير الفن تغيرا لا رجعة فيه , مصممة رقص , ممثلة , كاتبة مسرحية فانها كانت في طريقها لتصبح اول امرأة في تاريخ المسرح تسهم اسهاما كبيرا و مذهلا من خلال العمل المتنوع فبي المسرح " (افنز , ٢٠٠٧ , ص ١٣٧) . فقد قامت بابتكار لغة جديدة للرقص و الحركة و استخدامتها للتعبير عن مجموعة واسعة من العواطف و التجارب الانسانية , مثل العاطفة و النشوة و الغضب . اذ يعتبر عملها (رثاء) من بين اكثر اعماله شهرة حيث كان بمثابة تجربة تعبيرية متطورة و متكرة , قائمة وفق منطلقات فلسفية نيتشوية , فقد قامت بتشكيل لغة جسدية بصرية من خلال التركيز على القيم الرمزية للتعبير عن الحزن و الالم و الفقدان , و عليه فان عمل الرثاء في هذه الحالة ليس مجرد شكل من اشكال التذمر او الحداد بل انه يشكل مصدرا للمعنى العاطفي و النفسي و الجسدي . فقد قدمت غراهام هذا العمل للجمهور موضحة من خلاله على عبقرية الجسد البشري , من خلال سلسلة من الحركات و التركيبات الرمزية و الحسية و البصرية التي استطاعت ان تعكس اصالة لغة الجسد الحركية " و التي تظهر حياة الشعوب و ثقافتهم كما انها تدلل على جغرافية الامكنة و طريقة تداول الحياة الاجتماعية

و الاقتصادية و و الانسانية و تستدل عليها من خلال جغرافية الجسد و حركاته اللارادية ضمن توظيف الجسد الارادية " (اسماعيل , ٢٠١٦ , ص ٤٧ .) . و من هنا فهي حاولت و من خلال الجسد و تحكي عن الواقع بلغة بصربية نابعة من قيم و معاني انسانية , لان جميع هذه القيم و المعاني المتدفقة من العرض المسرحي لا يمكن تجسيدها و ايصالها الا عن طريق الجسد بتشكيلاته الحركية و التي لا يمكن انتاجها باي شكل من الاشكال سواء تواجدت مع الفعل او مع ردوده فهي صور حقيقية للواقع المجسد و انعكاس رؤية فنية عن العالم و الواقع باحداثة و تناقضاته و قضاياه " و جدير بالذكر ان الواقع الحقيقي استطاع دائما ان يجد انعكاسه في اي عمل من اعمال الفن و حتى اكثر الصور الفنية و اللوحات اتصافا بالخيال " (التكريتي , ١٩٩٠ , ص ٢١٩) .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- تعد لغة الجسد في العرض المسرحي عنصرا اساسيا و مهما في بناء الحدث المسرحي في العرض فهي قادرة على تجاوز الكلام المنطوق وتشكيل لغة خطاب تحاكي الحياة خارج خشبة المسرح.

٢ – ياخذ جسد الممثل في العرض المسرحي دور المرسل كلغة خطاب بصري , فهو قادر في البوح عن القيم الفنية الجمالية و القيم الفكرية للعرض المسرحي.

٣ – تاخذ لغة الجسد عند الممثل طابع الانفعالات النفسية العاطفية الشعورية منها و اللاشعورية كلغة مهيمنة على مجمل مفاصل العرض المسرحي الواقعي.

٤ – تعتمد لغة الجسد عند الممثل التي تدخل ضمن مضمار العروض فيزيائية الحركة الميكانيكا في خطابها البصري على الشكل الخارجي لهذه اللغة المجسدة كاداة تواصل فني معرفي بعد تجريدها عن كل ابعادها النفسية و الانفعالية وهي لغة تبدأ من الخارج الى الداخل وفقا لميكانيكية حركة الممثل .

٥ – تعد الايماءة و الاشارة و الحركة و التشكيلات الجسدية عناصرها الاساسية و مفرداتها التخاطبية للعرض المسرحي .

٦ – اعتمدة بعض انواع العروض المسرحية على لغة الجسد كاداة خطاب لغوي لعروضها المسرحية و هي المسرحيات التي لا تتالف احداثها الا من الحركة .

٧ – يعد جسد الممثل في العرض المسرحي اداة لغوية حية تستمد مفرداتها التعبيرية من الحياة اليومية انطلاقا من بعادها الانسانية الاجتماعية و الثقافية و الدينية وباقي القيم الاخرى حتى اكثر الصور الفنية اتصافا بالخيال.

٨- تقوم هذه اللغة البصرية على نقل الصفات الوظيفية لجسد الممثل من حالة الحركة الى حالة التعبير على خشبة المسرح .

الفصل الثالث \ اجراءات البحث

اولا – مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في مهرجان بغداد الدولي الثالث لعام ٢٠٢٢ و الذي يتكون من (٢١) عرضا مسرحيا و الت يقدمت على مسارح العاصمة .

ثانيا – منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في اطاره النظري و على طرية (تحليل الحالة) كاحدى طرق تحليل العينة .

ثالثا – عينة البحث :

توصل الباحث الى اختيار عينة بحثة بشكل قصدي على وفق الاسباب التالية :

١ – ان نموذج العينة المختارة يتوافق مع اهدف البحث .

٢ – اشتمال النموذج المختار على المعايير الواردة في ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

٣ – يحتوي العرض على مجموعة من اللوحات التشكيلة الجسدية للممثلين كلغة تواصلية للعرض .

٤ – تاريخ تقديم العرض المسرحي(٢٠٢٢) وهي من العناصر المهمة في تحليل العينة كون التجربة لم يمضي عليها فترة طويلة و تمثل ظاهرة و تجربة مهمة في المسرح العراقي .

رابعا – اداة البحث : ان الادوات التي اعتمدها الباحث في تحليل العينة هي :

١ – ما تمخض عنه الاطار النظر من مؤشرات .

٢ – مشاهدة العرض المسرحي من خلال الحاسبة اكثر من مرة .

٣ – الدراسات النقدية و التحليلية المتوفرة عن العرض المسرحي .

٤ – الاستفادة من اللقاءات الصحفية التي اجريت مع المخرج .

خامسا – تحليل نموذج العينة :

مسرحية طلقة اعدعد واخراج محمد مؤيد :

افتتح مهرجان بغداد الدولي بدورته الثالثة (٢٠٢٢) بعرض مسرحية طلقة الرحمة , التي اعتمدت على لغة الجسد منذو بدايتها حتى النهاية , اذ حاول المخرج ان يصور لنا شخصياته و هي تعبر عن قيم و مفاهيم انسانية وهي تحاول ان تتجاوز حدودها الجغرافية من خلال لغة الايماءة و الحركة الجسدية , لتصل الالجميع بغض النضر عن اختلاف هوياتهم ومرجعياتهم و ثقافاتهم الاجتماعية . ففي سؤال وجه الى مخرج العمل حول فكرة العمل و ما هو الهدف في تقديم اهكذا عرض مسرحي قائم على لغة الجسد و الاستغناء عن كل مايمت بصلة للنص الادبي للمسرحية كان جوابه : ان منظمة الصحة العالمية عام ٢٠١٢ اجرت ابحاثا على الدماغ البشري و توصلت الى ان الدماغ يعمل لمدة سبعة دقئق بعد موت صاحبه , و في هذه الدقائق يمر شريط الذكريات عند الانسان منذ الولادة و حتى لحظة مماته , اذ تسمى هذه الذاكرة ب (الذاكرة الجمالية) . لكن الفرد العراقي عند موته لاتسمى تلك الدقائق بالذاكرة الجمالية عنده , بل تسمى بذاكرة المأساة .هذه الدقائق السبع عند الفرد العراقي هي طلقة الرحمة .

ومن هنا حاول المخرج ان يعبر عن تلك الدقئق بشريط من الصور عبر لغة الجسد و كأن المتلقي يشاهد هذه الدقائق وهو المحتضر الذي تترأى له ذاكرة الاحداث التي مر بها في حياته , وهذا مايفسر اعتماد المخرج و المعد على توظيف لغة الجسد كمعادل موضوعي عن الحوار في هذا العرض المسرحي فهي من المسرحيات التي لا تتالف احداثها الا من الحركة المصاحبة للؤثرات الصويتة . اذ كانت التشكيلات الجسدية تنطلق من (الثنائيات) ثنائية اللوحات في القيم الجمالية و الفكرية . فهو يناقش ثنائية الجسد و الروح ,الحياة و الموت , الذكر و النثى , العالي و الداني , الابيض الاسود, و القاتل و المقتول , و الحاكم و المحكوم ...الخ من الثتائيات التي تتخللت ثنايا هذه اللوحات المشكلة من اجساد المؤدين في هذا العرض المسرحي .

يبدأ العرض مستهلا ظهور المؤديات اي العنصر النسوي في العرض و الاتي يشكل لوحة بصرية ابعاد تناسقية ميكانيكية من خلال تزامنية الفعل الجسدي من خلال رسم خط مستقيم مائل يتوسط خشبة المسرح وهي لوحة مشكلة وفق ترتيب و نظام هندسي خطي دلالي ضمن وحدة ايقاعية غايتها الافصاح عن ومضات عما تحمله هذه الشخصيات من الآلم و العذابات و الكبت الذي يعتريها بحركاتها الغير منتظمة مع بعضها البعض فلكل شخصية عالمها الخاص بها و هي تجسيد لدور المرأة في المجتمع و التي تحاول التخلص من ما يعتريها من خلابل هذه الحركات الغير منسجمة مابينهن و ما يصاحبها من صرخات و أهات تعكس مدى تاثير هذه الشخصيات بالاعراف و القيم الثقافية التي جعلت المرأة تسلك هذه السلوك الجسدي و الذي يوصلنا على التعرف على البعد النفسي لهذه الشخصيات النسائية و هو قريب من فكرة المحرك الخارجي للشخصية الذي يعكس لنا دواخل هذه الشخصيات و هي عبارة عن حركات بلاستكية ألية قائمة على تكرار الفعل بعد وقوع الفعل عليها من الخارج و الذي يقترب من مفههوم مايرهولد عن الحركة على خشبة المسرح في افعالها و صراخها و ملابسها .

ان لغة الجسد عند المؤدين في الوحة الثانية تنحو باتجاه البعد الفلسفي لثنائية الموت والحياة و التي ترتبط بوجو الانسان مع القوى المتحكة هذا العالم المادية منها او الميتافيزيقية و مدى تاثير هذه القوى على علاقة الانسان مع الانسان الاخر و عملية اسغلال هذا الانسان لاخيه الذي يشاركه البقعة الجغرافية التي تحتم عليهم العيش سوية ضمن مبادئ المساواة و الاعدالة الاجتماعية . اما اللوحة الثالثة فتناقش حيثيات علاقة الرجل بالمرأة , وفيها تتضح هذه علاقة التي طالما اثارت جدلا واسعا حول طبيعة هذه العلاقة ليس اولها العلاقة الزوجية و هي صور تحكي عن واقع هذه العلاقة في المجتمع العراقي و العربي . افمن خلال التشكيلات الجسدية التي تتقوم على امتزاج الحالة العاطفي للمرأة مع الحركات التصادمية مع الرجل و التي تحاول التخلص منها و من قيودها كونها الاضعف في هذه المعادلة و في هذه اللوحة التشكيلية فتحاول جاهدة ان تكسر هذه القيود بحركاتها الهستيرية و السعي للخلص من هذه الدوامة التي تعيشها وهي دوام الاسغلال الجسدي , وهو استغلال لهذا الكيان بما يحمل من معاني انسانية , انها المرأة التي تظهر بشكلها النقي و الجميل و الذي يعكس شفافية الروح لهذه المرأة , الى ان دخل الشخص المناقض لها و هو الرجل لهذا المضمار و هو خشبة المسرح (مضمار الحياة) حتى نشأة قصة تحمل في طياتها معانات ازدواجية القيم و المفاهيم و الصراع من اجل السيطرة . هي حركات جسدية نابعة من الواقع المعاش للفرد العراقي وبالتالي فالمحرك الاساسي لها هو العاطفة وهي لغة تقترب من لغة الجسد التي تحركها

انفعالاتها الداخلية و التي تنعكس على شكل افعال و حركات خارجية اي لكل فعل ردة فعل وهو طابع الانفعالات النفسية العاطفية الشعورية منها و اللاشعورية .

اما اللوحة التالية يتفاعل المؤدون مع بعضهم البعض ليكونوا رسالة غير منطوقة و انما مرسومة رسما مرئيا لتصورات عالم تحتدم فيه الصراعات السياسية ثنائية الحاكم والمحكوم و خلق تكوينات جمالية للعرض المسرحي ليرسموا باجسادهم النتقاطعة و الملتحمة بنقطة المركز على شكل حرف X تارة ثم يتفككوا تارة اخرى لايصال رسالة تجعل المتلقي ياخذ جولة بصرية تجذب النظر و تعد لغة تخاطب بصري لمضمون هذه اللوحة الفنية و بطريقة ثورية احتجاجية قائمة على فكرة جمالية للوعي بضرورة التغيير و الثورة و الاحتجاج على عملية القتل المتعمد و محاولة الاستلاء على السلطة بهذه الطرق الغير مشروعة وهي انعكاس وردة فعل ضد ما يمارس في المجتمع العراقي منذ سقوط بغداد ليومنا هذا , وهو اداء يتقرب بطريقته التعبيرية من اسلوب غراهام باستخدامتها الجسدفي التعبير عن مجموعة واسعة من العواطف و التجارب الانسانية , مثل العاطفة و النشوة و الغضب وهي بمثابة تجربة مسرحية ذات لغة جسدية بصرية من خلال التركيز على القيم الرمزية للتعبير عن الحزن و الالم و الفقدان .

لقد مزج الاداء الجسدي التشكيلي للمؤدين على خشبة المسرح في تحولاتها الحركية ما بين الخيال و الواقع و ربطها بالقيم الانسانية و المفاهيم الدينية و العقدية و بين الموروث الاجتماعي و الثقافي و التي تقسمت الناس الى طبقتين ضمن ثنائية العالي و الداني فكانت نسبة كبيرة من هذه التشكيلات الجسدية قريبة من الارض و التي تمثل الطبقة الدنيا من الناس و التي غالبا ما كانت لصيقة بالارض فهي نائمة و تتتحرك بحركات التعبيرية تعكس الهموم و العذابات التي تقاسيهاو تسيطر عليها و ما تعانيه هذه الشخصيات نتيجة الظلم التي تعرضت له وهي تحاول النهوض للخلاص منه ولكن من دون جدوى ما دام هناك اشخاص هم في مستوى اعلى منهم على خشبة المسرح وفي مسرح الحياة اليومية فهذه الصور الخيالية المجسدة من خلال اجساد الممثلين ما هي الا اداة لغوية حية تستمد قوام مفرداتها التعبيرية من الحياة اليومية بابعادها الانسانية الاجتماعية و الثقافية و الدينية وباقي القيم الاخرى حتى اكثر الصور الفنية و تشكيلاتها البصرية اتصافا بالخيال.

فقد عبرت هذه الثنائيات بتشكيلاتها الحركية و ما يصاحبها من مؤثرات صوتية و مؤثرات الاضاءة على ايصل لغة جسدية تبوح بالقول على احادية المصير المشترك لكل هذه الثنائيات و هو الفناء و الانتحار او الموت لكل حيثيات هذه الثنائيات القوي منها و الضعيف و الذكر منها و الانثى , و العالي منها و الاسفل ...الخ فهما حاول

الانسان الهروب من هذه الاحادية لابد ان يلقي هذا المصير المحتوم في نهاية المطاف . فقد مزجت لغة هذه الاجساد بحركاتها العديدة من الاشارات و الايماءات عن طريق الانسجام مابين الاجساد التي كانت متناقضة في دخولها و خروجها مشتركة احيانا بين الجنسين و اخرى منفردة مع تداخل هذه اللوحات المتناقضة في في الاشكال و المفاهيم ولكنها بمرور الزمن و الاحداث تكون بناءا منسجما لخلق صورة بصرية معبرة مفادها بان الانسان مهما عاش في سجن هذه الثنائيات لابد ان يتخلص من هذه الثنائية و يصل الى نهاية النفق ليرى نو الحقيقة . فالاجساد متعبة محملة بأعباء ثقيلة يعتريها ملامح العذاب النفسي و التعذيب الجسدي و هي تسعى جاهدة لتخلص من سيطرة هذه القوى المادية المتمثلة بالشبابيك الحديدية او نزع العباءة التي ترتديها الممثلات او الجلوس على طاولات دائريى و نتظار امر ما او تعامل الممثلين مع السلم الحديدي و كانه عملية حمل تابوت . اما على المستوى النفسي و المتمثلة بقيود الاعراف و المعتقدات الدينية و الاجتماعية و الثقافية من خلال رسم حركات طقسية ذات دلالات انثوبولوجية تؤكد على تمسك الفرد و المجتع بها حتى و ان كانت هذه المعتقدات لا تغير من الوضع شياء , كحركات السجود و الركوع و حركات التضرع و الدعاء او حركات اللطم من قبل المؤديات بعد لف العباءة على الخصر .

ان لغة الجسد التي يقوم بها هؤلاء الممثلون تعطي فكرة عن ان هذه الرواح لا يمكن ان تتحملها هذه الجساد في تسعى للتخلص و الاطلاق نحو علم المثل عالم الرواح , عالم الماوراء وهو عالم الحرية اذ لايمكن لها ان تنطلق نحوه ما لم تعاني و تقاسي الالام و المصائب , حتى ياتي الخلاص او المخلص و التي رمز لها مخرج من خلال الشخصية التي ترتدي الباس الابيض و الذي يجعل من باقي المؤدين بان يسلكو يطريقه الذي يرسمه لهم و هو طريق الخلاص الابدي لكل ما تعانيه هذه الاجساد البالية السجينة بعد ان عجزت عن التوسل من بعضها البعض , محاولة كشف الزيغ و الكذب الذي يسود المجتمع . فقد صورت هذه الاجساد رتابة الحياة اليومية من خلال التكرار الآلي الحركي لهذه الافعال ولكن بشكل هستيري جنوني غايتها تعرية هذه القيم التي تسود المجتمع التي تبعده عن القيم الانسانية فضلا عن القيم الدينية ضاحكة على هيمنة لغة الموت الممنهجة .

ان دخول الشخصية ذات الرداء الابيض هي نقطة التحول في مفهوم العرض المسرحي على المستوى الفني و الفكري فالتشكيلات الجسدية بلغتها الحركية توحي بانها تعيش ذليلة بائسة تعاني الضياعو و الاغتراب و التهميش و , حتى ظهور هذه الشخصية المنقذة و التي غيرت اللغة الطابية للعرض و جعلت من هذه الاجساد البالية

و الممزقة و المتفرقة بان تتلاحم و تتزاوز و تسير بتجاه خط واحد ومصير محتوم و هو خط الخلال من هذه المعانات . لقد عكست هذه الاجساد بلغتها البصرية الحركية معنا المعانات و معنى المصير المحتوم الذي سوف يلاقيه الانسان نهاية المطاف و فلم يستخدم العرض المسرحي ولا كلمة منطوقة واحدة عن المعنى او المحتوى و ترك ذلك للمتلقي في فهم و تفسير هذه اللغة الجسدية معتمدا على الهمهمات و الصرخات المصاحبة للتعبيرات الجسدية الميكانيكية لتفصح عن الانسان هذه الكائن الغريب الذي بيده صنعت الحضارات الانسانية و بيده هدمت هذه الحضارات , فهو يعيش حالة الاحتضار و الموت و حالة الأفول فاذعتن هذه الشخصيات بخطابها الحركي الى صوت القوى الغيبية بعد ملاقاتها المصير المحتوم و الخلاص من هذه العذابات و هذا ما كان واضحا في المشهد الاخير من خلال الحركات الكروباتيكية .

الفصل الرابع \ نتائج البحث و الاستنتاجات

النتائج و مناقشتها :

١ – اعتمد نموذج العينة على لغة الجسد كلغة تواصل و وابصال مع مصاحبة الحركات للمؤثرات الصوتية و الضوئية التي تجاوز بها العرض اللغة المنطوقة و البوح عن القيم الفنية الجمالية و اقيم الانسانية و الفكرية للعرض المسرحي.

٢ – هيمنة لغة الانفعالات النفسية العاطفية الشعورية منها و اللاشعورية على الحركات الجسدية للممثلين على مجمل مفاصل العرض المسرحي .

٣- يعتبر العرض المسرحي في مصاف المسرحيات التي لا تتالف احداثها الا من الحركة الخالصة للأشكال ومن خلال الثنائيات المتناقضة المصاحبة لحياة الانسان المادية او المعنوية .

٤ – تناول العرض لغة الجسد عند الممثل ضمن منطلقات عروض فيزيائية الحركة الميكانيكا في خطابها البصري على الشكل الخارجي لهذه اللغة المجسدة كاداة تواصل فني معرفي بعد تجريدها عن كل ابعداها النفسية و الانفعالية وهي لغة تبدأ من الخارج الى الداخل وفقا لميكانيكية حركة الممثل.

٥ – اقترب العرض المسرحي بلوحاته الفينة و تشكيلاته الجسدية من عملية الاختزال و التكثيف و توضيح المعانات النفسية لهذه الشخصيات و الذي يقترب من في بعض اللوحات من عروض الواقعية النفسية .

٦ – اقترب العرض كثيرا بلغة الحركية الجسدية من واقع الحياة اليومية للفرد العراقي فهو يحكي معانات هذا الفرد و ما تعرض له بعد سقوط العصمة بغداد و ما تلاها من احداث بابعادها الانسانية الاجتماعية و الثقافية و الدينية و السياسي و ان اتصفت هذه اللوحات و تشكيلاتها البصرية اتصافا بالخيال .

٧ – اوصل العرض رسالة فحواها ان للجسد لغة خطاب قائمة بحد ذاتها و هي لغة تتجاوز الحدود الجعرافية تعد الايماءة و الاشارة و الحركة و التشكيلات الجسدية عناصرها الاساسية و مفرداتها التخاطبية للعرض المسرحي اذ تعد الايماءة و الاشارة و الحركة و التشكيلات الجسدية عناصرها الاساسية و مفرداتها التخاطبية لهذه اللغة .

٨ – استطاع العرض المسرحي ان يبث خطابات صورية قادرة على ان تثير النزعة الاحتجاجية لدى المتلقي كونها تحكي عن الواقع عن طريق رسم حركات جسدية لمجموعة الممثلين وفق رؤية فنية نابعة مهموم الانسن العراقي من خلال تحقق توازن المنظور التشكيلي لمستوى الرؤية لدى المتلقي للعرض المسرحي و بمساعدة المؤثرات الصوتية و الضوئية و ما يجري خارج خشبة المسرح .

الاستنتاجات :

١ – يعد جسد الممثل في العرض عبارة عن مصدر لتدفق العلامات في العرض المسرحي و نقطة التقاء للنظم الفكرية و الجمالية فهو مصدر مهما للثقافات باختلاف الزمان و المكان المسرحي, مكونا خطابا بصريا متداخلا عبر منظومته الحركية الاشارية للمنجز الابداعي .

٢ – استطاعت لغة الجسد ان ترسم مكونات العرض المسرحي البصرية من خلال تداخل و انسجام هذه المكونات السمعية و البصرية وضمن فضاء العرض من كتل بشرية و مادية و مؤثرات الاخرى مع اجساد الممثلين بتشكلاتها الحركية وفق طريقة منظمة و متوازنة من ناحية الايقاع .

٣ – حققة لغة الجسد عملية التواصل الفني والفكري في العرض مع ما يجري من حداث هامة خارج خشبة المسرح من خلال عكس افكر و رؤى و تطلعات الفرد اللوحات الثنائية المرسومة و ايصال تلك الافكار عب التشكيلات الكروباتيكية المنظمة و بمساعدة باقي مفردات العرض المسرحي .

٤ – عكست لغة الجسد مدى استفادة الفنان العراقي من التجارب المسرحية العالمية و مدى امكانيته في التعامل مع ادواته الفنية و تحقيق معالجة فنية ذات دلالات و مضامين فكرية و ثقافية و فلسفية تجانست فية موروث وثقافات مختلفة لرسم صورة العرض المشهدية .

٥ – عكست النتائج مدى فاعلية الجسد كلغة قادرة على تجاوز اللغة المنطوقة في العرض المسرحي ونجاحها في ايصال مضامينه المتعددة من خلال جسد الممثل الثقافي و توضيحها على شكل حركات جسدية و تحقيق رسالة ايدلوجية و صحة الشكل و المعنى .

المصادر و المراجع:

١- اسعد عبدالرضاحسين : تداولية الخطاب البصري بين المسرح و السينما نماذج من مسرحيات شكسبير , مجلة فنون البصرة (البصرة) العدد ٩ , السنة ٨ , ٢٠٢١ .

٢- اشلي مونتاغيو : البدائية , ترجمة : محمد عصفور , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , سلسلة عالم المعرفة (٥٣) , ١٩٨٢ .

٣- ألين استون و جورج سافونا : المسرح و العلامات و ترجمة : سباعي السيد , القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار , ١٩٩٦ .

٤- اوجينبو باربا و اخرون : مقالات في انثروبولوجيا المسرح و ترجمة : د. سهير الجمل, القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار , ١٩٩٨ .

٥- باتريس بافي : معجم المسرح , بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ,٢٠١٥ .

٦- حازم عبد المجيد اسماعيل : استرتيجية الاخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل , البصرة : دار الفنون والاداب للطباعة و النشر , ٢٠١٦ .

٧- جميل اصليبا : المعجم الفلسفي بالافاظ العربية و الفرنسية و الانكليزية و اللاتينية و الجزء الاول , بيروت : دار الكتاب اللبنانية ,١٩٨٢ .

٨- جميل نصيف التكريتي : المذاهب الادبية , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٩٠ .

٩- جيمز رووز افنز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك , ترجمة : انعام نجم جابر , بغداد : دار المؤمون للترجمة والنشر , ٢٠٠٧ .

١٠- رولان بارت : مدخل الى التحليل البنيوي للقصة , ترجمة : د. منذر عياشي , بيروت : مركز الانماء القومي , ١٩٩٣ .

١١- سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر , الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب , مطابع اليقضة , سلسلة عالم المعرفة (١٩) , ١٩٧٩.

١٢- عبداللطيف هاشم علي الكعبي : تدريب الممثل في ورشة الدمى للتمثيل الصامت , مجلة فنون البصرة (البصرة) العدد ٩ , السنة ٨ , ٢٠٢٢ .

١٣- عبد الفتاح رواس قلعة جي : المسرح الحديث الخطاب المعرفي و الجماليات التشكيل , البصرة : دار الفنون و الاداب , ٢٠٢٢ .

١٤- عبد المجيد شكير : جماليات المسرحية التطور التاريخي و التصورات النظرية , البصرة : مركز انانا , ٢٠٢١ .

١٥- عبدالرحمن دسوقي : الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح , القاهرة : دار الحريري للطباعة , ٢٠٠٥ .

١٦- عبدالكريم عبود : الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية و الرؤيا التطبيقية , البصرة : دار الفنون و الاداب , ٢٠١٤ .

١٧- علي عبد الحسين الحمداني : ثنائية المتخيل و المتحقق في الفلسفة و العلم و الفن و بابل : مؤسسة دار الصادق الثقافية , ٢٠٢١ .

١٨-عبد علي نصيف : البيوميكانيك , بغداد ك وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد , ١٩٧٢ .

١٩- فاضل الجاف : فيزياء الجسد مايرهولد و مسرح الحركة و الايقاع , الشارقة : وزارة الثقافة و الاعلام ,٢٠٠٠ .

٢٠- فرانك . م . هوايتنك : المخل الى الفنون المسرحية , ترجمة : كامل يوسف و اخرون , القاهرة : دار المعرف للنشر , ١٩٧٠ .

٢١- فريد النقراشي ك الجسد المقدس – تأملات الممثل الحدثاني و الجيزة : ادباء للنشر والتوزيع , ٢٠٢٢.

٢٢- قصطنطين ستانسلافسكي : فن المسرح , ترجمة : لويس بقطر , القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة و النشر , ١٩٦٨ .

٢٣- محمد عبداللطيف مطلب : الفلسفة و الفيزياء , ج ٢ : بغداد : دار الشؤون الثقافية . الموسوعة الصغيرة (١٩٦٣) ، ١٩٨٥ .

٢٤- مراد وهبة : المعجم الفلسفي , القاهرة : مطبعة مصر , ٢٠١٥ .

٢٥- معجم المعاني الالكتروني : https://wwwma.alany.com/ar/dict/ar-ar

٢٦ - هيلين توماس و جميلة احمد : الاجساد الثقافية – الانثرغرافيا النظرية : اسامة الغولي , ط ٢ , القاهرة : المركز القومي للترجمة , ٢٠١٠ .