# بنية الجسد في تجسيد الشخصية الدرامية

أ.م.د. حارث حمزة عبد اليمة
جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة
Karrar20211990@gmail.com

كرار قاسم خير الله
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
hareth.h@cofarts.uobaghdad.edu.iq

**ملخص البحث:**

اذ يهدف البحث الحالي إلى بنية الجسد في تجسيد الشخصية الدرامية، اذ يتكون مجتمع البحث من (١٠) عرضاً مسرحياً قدمها محلياً المخرجون العراقيون وللحقبة ١٩٩٢– ٢٠٠٨ والتي تشكل بنية الجسد ودلالته في تجسيد الشخصية الدرامية في أساليب إخراجها مرتكزاً اساسياً في تجسيد أفكارها.**بناءً على ما تقدم فقد خرج البحث بمجموعة من النتائج اهمها:**

١– تميز الجسد في توحد بين ذات متشكلة لاحقاً وجسد متشكل سابقاً، وهذا ما يميزه عن بقية الأجساد، فهو جسد فني (مسرحي).

٢– تحقق الوجود الظاهراتي للإنسان من خلال ذات مدركة وجسد حامل لها (الوحدة الكلية) أي لا وجود لتجربة ذاتية خالصة بدون وجود جسد يحققها.

**الكلمات المفتاحية:** الدلالة – الجسد – الدلالة الدرامية – الشخصية الدرامية.

Abstract

The current research aims at the structure of the body in embodying the dramatic character, as the research community consists of (10) theatrical performances presented locally by Iraqi directors and for the period 1992-2008, which constitute the structure of the body and its significance in embodying the dramatic character in the methods of directing it as a basic foundation in the embodiment of its ideas Based on the foregoing, the research came out with a set of results, the most important of which are:

1- The body is distinguished in a union between a later formed self and a previously formed body, and this is what distinguishes it from the rest of the bodies, as it is an artistic (theatrical) body.

2- The apparent existence of man is achieved through a perceiving self and a body carrying it (total unity), i.e. there is no pure subjective experience without the presence of a body that achieves it.

**Keywords**: semantics - body - dramatic significance - dramatic personality.

## الفصل الأول /الإطار المنهجي

**مشكلة البحث:**

لقد عمد الإنسان منذ اقدم العصور للبحث في الظواهر الانسانية الطبيعية والكونية المحيطة به واطلق العنان لفكره باساليب تقترب من ذهنيته ووضع التعابير المناسبة لكل ظاهرة من هذه الظواهر وقد صاغ معظمهم هذه الظواهر الى افكار وهذه الافكار منها ما يلامس الواقع ومنها ما صرح عن الواقع في مخيلة الانسان وبذلك فالنوع الثاني يمكن ادراجه ضمن الاسطورة اذا ما عرفنا ان الانسان قد تشكلت الاسطورة لديه المرحلة الاولى من مراحل تفكيره فالاسطورة في المسرح جاءت من نتاج الاسطورة في الادب، فقد حاول الكتاب القدماء تناول الاسطورة الادبية في اعمالهم القصصية والشعرية وعند ظهور المسرح (٤٥٠ق.م) جسدت هذه الاساطير باساليب قادرة على ارسال فكرة الكاتب الى المتلقي بصورة سهلة وغلب الطابع الديني على الاسطورة وجسدت على المسرح وهي تمثل طابع ديني تتعرض لطقس معين فيجسده من خلال النص المسرحي المكتوب وبمرور الزمن تطورت الاسطورة وفقا للتطور الفكري من حيث المضمون والموضوع فالمواضيع الدينية تحولت لمضامين فكرية اخرى وهي تحمل ابعادا غاية في الرمزية الهدف منها اشراك المتلقي في محاولة ايجاد الحلول تشفيراتها فقد تأثر الكتاب ومنذ اقدم العصور بمحيطهم وبيئاتهم الذي اضفت على ثقافتهم صبغة وطابع يميز هذا الكتاب عن ذاك فكتاب العصر القديم بالضروري تختلف مضامينهم عن كتاب العصور الوسطى.

لقد قدمت المعطيات الإنسانية مفاهيم حول الجمال بصورته الكلية المتأسسة على وفق مرجعيات اختلفت في الإنشاء الجمالي الإنساني عبر كثير من التصورات والمتمايزات في جزئيات الحضارة الإنسانية، إلا أنها توافقت على سمات ارتبطت بالتقبلية الذوقية الإيجابية وتكررت لتأخذ معياريتها في تحسس المدركات الجمالية التي استوعبت تلك السمات الجمالية في

خضم الموجودات الطبيعية والتي انعكست بالضرورة على الصياغات الفنية لاسيما الإسهام الحسي/ البصري الذي تبدو فيه محاولات لتحديد السمات الجمالية باسنادات المعطيات الفلسفية التي يمكن استلهامها أساساً للبناء الجمالي وإبانة أداء الأجساد الإنسانية بصورة مميزة عبر غور حقائق التكشف الجمالي للتشكيلات الجسدية في المنجزات الفنية.

ومن هذا فأن حركة جسد الإنسان وما تحمله من دلالات تشكل لغة أتصالية غير لفظية بين المرسل والمتلقي، فقد استخدمت في البدء ضمن ضرورات الحاجة الإنسانية في الأتصال ثم استخدمت ضمن الطقوس الدينية حتى وجدت طريقها الى المسرح الذي شهد اتجاهات مختلفة نتيجة تأثره بالكثير من الفلسفات المختلفة عبر العصور، بحيث لم تعد النظرة إلى حركة الجسد كما كانت عليه، فبرزت ضرورة البحث الجمالي والتعبيري بصورة أكثر دراسة ودقة عما كانت عليه، مما نوع التجارب المسرحية في التعامل مع حركة جسد الممثل، فلم تعد تعني انتقال الممثل مكانياً على خشبة المسرح بقدر ما هي إعطاء دلالة بصرية صادقة لمشاعر الدور المؤدى ترتبط بصدق وأحاسيس الممثل ، بحيث تشكل مجموعة الدلالات تلك الجو الدرامي العام للمسرحية، مما فرض النظر بوجهة أخرى للعرض المسرحي وفق صورته تلك.

إن الممثل على وفق أنثروبولوجيا الجسد عليه أن (يكون) لا أن (يبدو) أي عليه: أن يتخلى عن التعبير الآلي للعواطف، ويسعى للتركيز الكامل على قواه الروحية والجسدية بما يشبع العلاقة القائمة بينهما تدفع بالأداء المسرحي إلى الارتقاء بمستوى يفوق الواقع اليومي، وينقله إلى حالة أشبه بالحلمية، عالم ممكن، متخيل، فيصبح جسد الممثل موطنه الذي سيشعره بكينونيته، وهنا يتجاوز الجسد أوصافه، كونه لحماً وعظماً، ويسعى إلى أن يكون ذاتاً حرة معبرة عن الحقيقة، في حين نزعت تجارب الكثيرين نحو دائرة الجسد الاجتماعي (أسير التراكمات الاجتماعية) فالجسد المسرحي، ليس سجناً تسكنه النفس كما يرى (أفلاطون) والجسد ليس وحدة وظيفية منسجمة مع النفس كما يذهب إلى ذلك (أرسطو) وليس الجسد امتداداً كما تصور ذلك (ديكارت)، ولا آلة كما افترض (دي لامتري)، ويميز (هوسرل) بين الجسد المادي والجسد الحي المتعالي الذي اختزل ظاهراتياً.

ومن هذا الفهم فقد حدد الباحث ان مشكلته بالتساؤل الاتي: **ما هي بنية الجسد؟ وما هي دلالاتها في تجسد الشخصية الدرامية؟.**

**اهمية البحث:**

تبرز أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على دلالات الجسد وأفضل سبل استخدامها وكيفية توفير الأرضية المناسبة لها ، أما الحاجة إليه فتكمن في ندرة الدراسات التي تتناول هذا الموضوع والذي من شأنه أن يفيد :

- المتخصصون بالمسرح عموماً .
- المتخصصون بالفنون الأخرى والتي تدخل دلالة الجماليات فيها بشكل ملحوظ.

**هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي إلى تعّرف على بنية الجسد في تجسيد الشخصية الدرامية للعرض المسرحي العراقي.

**حدود البحث:**

الحد الموضوعي: بنية الجسد – الشخصية الدرامية.

الحد الزماني: ١٩٩٢ – ٢٠٠٨.

الحد المكاني: العراق – بغداد / مسرح الرشيد

**تحديد المصطلحات**

**١-البنية:**

**تعريف (جان بياجه) بانه:**

"باعتبارها نسقًا من التحولات يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي". (فضل، ١٩٨٠، ص١٨٧-١٨٨).

**اما التعريف الاجرائي:** فقد اعتمد الباحث تعريف (فضل) لانه الاقرب الى تحقيق اهداف البحث.

**٢-الجسد:**

**اصطلاحاً:**

"ويعني عند الممثل الاعتيادي، المرونة الجيدة، المطاولة، القدرة التعبيرية، وجمال الحركة". (مصطفى، ١٩٩٢، ص٨٤)

**عرفه الباحث اجرائياً:**

البدن هو الجسم أو الجسد أي المادة التي يتجسد من خلالها وبوساطتها وجود الكائن الحي على شكل يُرى فيه ويُلمس ويُحس.

**٣-الدلالة الدرامية:**

**الدلالة اصطلاحاً:**

هو "علم يرتكز على تحليل والمعنى وعلى اكتشاف اوسع العلاقات بين الوحدات المختلفة ويحاول ايضا اضفاء اكبر قدر ممكن من الموضوعية على دراسة المعنى". (ف. بالمر، ١٩٨٥، ص٧)

**عرفه الباحث الدلالة الدرامية اجرائياً:**

ما تؤديه شخصية الممثل من دلالات درامية داخل عناصر فضاء النص المسرحي لاحتوائها على تقنيات الشخصية في مسار الحدث الدرامي فضلا عن الأسلوب التقني (الأدائي) في الحدث من سرد أو محاكاة.

**٤-الشخصية الدرامية:**

**الشخصية اصطلاحاً:**

"هو الشخص الذي يؤدي الاحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة او على المسرح في صورة ممثلين، وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الاحداث ولا تظهر على خشبة المسرح (التمثيل) فقد يكون هناك ايضا رمز محمد يلعب دورا في القصة" (حمادة، ١٩٧٤، ص١٨٥).

**عرف الباحث الشخصة الدرامية اجرائياً:**

هي مجموعة من الصفات الفكرية والاحتماعية والاخلاقية والنفسية التي تتأثر بها وذلك من خلال البيئة التي تنتمي اليها تلك الشخصية .

## الفصل الثاني / الإطار النظري

### المبحث الاول: مفهوم بنية الجسد:

إنَّ عملية توظيف الجسد المسرحي تتميز في أشتغالات هذا الجسد وآليات توظيف عملية المفاهيم التي يتمظهر فيها، لذلك فأن عملية التجسيد ترسم ملامحها من خلال الجسد في تشكيل الخطاب الدرامي المبني على وفق: لغة الجسد والبناء البصري والصوتي، وإظهار الأختلاف والمغايرة بين الدال والمدلول لتفكيك الخطاب الذي يشرعن للظاهرة الكولونيالية وأخيراً حركة بناء الفضاء والزمن المسرحيين وعلاقة الجسد في عملية التشكيل المسرحي للخطاب الدرامي الذي يكون فيه الجسد المؤدي ركيزة أساسية من ركائز البناء .

فالجسد الإنساني هو مجمع الرموز كلها، وفاعلها وباعث الحياة فيها ومحركها، التي تدلي له بمدلولاتها وانساقها. وقد وعى الإنسان منذ القدم نفسه وجسده كرمز مؤسس وجوهري مماثل للكون، إذ وصفته المعتقدات الإنسانية عبر التحولات الحضارية أوصافاً تنطوي على محمولات مفاهيمية مختلفة وعديدة. اذ إن مفهوم الجسد في أقدم الحضارات الإنسانية البابلية والمصرية، هو مرموز تكويني أسطوري، فملحمة الخلق البابلية ترى أن انبثاق جسد الكون المنظم

من جسد هيولي للآلهة القديمة (حيث يقوم مردوخ بقتل تيامات وشطر جسدها إلى شطرين خالقاً من أولهما السماء ومن ثانيهما الأرض). (عبد الواحد، ١٩٧٩، ص١١٠)

أما جسد الإنسان فأتى خلقه بالمرتبة الثانية وهو مخلوط بطين الأرض وظيفته خدمة الآلهة) (عبد الواحد، ١٩٧٩، ص١٥٨). لذا فإن الجسد الإنساني إلهٌ فانٍ ، وهذا المفهوم نجده ماثلاً بشكل أكثر تفصيلاً من الناحية الاعتقادية في مذهب (عين شمس)* في الحضارة المصرية القديمة. فالإنسان مخلوق من ثلاثة عناصر هي: (النفس والجسم وعنصر ثالث يدعى –كا– وهو صورة لطيفة للشخص، أو هو شبح أو قرين يولد مع الجسد يلازمه أو يحل فيه ويبقى بجانبه حتى بعد أن يموت ليعتني بالجسد) (مدكور، ١٩٥٣، ص١٧–١٨). ذلك لأن الحفاظ على الجسد – جسد الميت – سليماً من المعتقدات المقدسة، اذ كانت الحضارة المصرية شديدة الاعتقاد بالتجسد والحلول وخلود الجسد. لذا حنط الجسد وحفظ وأقيمت له الأهرامات بوصفها مدافن مقدسة.

تصف الميثولوجيا الهندية جسد جنين العالم المتجلي أو جسد جنين (الفيدا الذهبي) بأنه مبدأ الحياة الأولية. لكن التمثيل والمقاربة الأكثر دقة وغنى، وهي في أصل (فيدي – هندوسي) وهو (أن الرحم في الفيدا هو مقر خلود الجسد والخلاء المركزي للدولاب الكوني. المتمثل في الجنين والنار. فجسد الجنين يضيء في رحم أمه، بوذا) (شعبو، ١٩٨٦، ص٤٠–٤١) وهو مرموز تكويني مقابل لأنو البابلي أو للشمس الفرعونية أو مقابل للسيد المسيح عليه السلام، ويرمز المكان الذي يحتجز فيه (المريد الهندوسي) نفسه حسب – شعيرة دكشا – إلى رحم ولادته وتجسده الجديد بوصفه إنساناً كونياً، ففي (الاتارافا – فيدا – يحمل جسد الإنسان الكوني العالم.. ويدعم السماء والأرض المهددتين دائماً بالتفكك والفساد. وهو بذلك يتوحد في جوهره مع المبدأ الروحي الواحد السامق اوالبراهما). (شعبو، ١٩٨٦، ص٤٨)

أما في الثقافة العربية الإسلامية فالجسد يشكل معطى أولي بوصفه موضوعاً يشكل بؤرة الحياة والحركة والفعل والوعي وهو مكتسب قبلي سابق على كل روح، لذا يعد في التصور مفهوماً مادياً وهو معيار الإنسان الأول في الوجود. ومع أن النص القرآني يقرر أن طابع الروح

* عين شمس من أقدم المدن المصرية كانت العاصمة الدائمية، وبقيت شاخصة حتى العهد الروماني.

طابع إلهي (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي) * ونظرة الإسلام إلى الوجود الإنساني نظرة ثنائية أي أن (الإنسان جسد وروح وهي مؤسسة على ثنائية قسمة الوجود إلى دنيا فانية وآخرة خالدة) (الزاهي، ١٩٩٩، ص٤٣)، إن شعائرية الجسد في الإسلام قد اندمجت في جوهر تقنياته القدسية (الإيمانية) وهي تقنية جسدانية اكتسبها المسلم العربي عبر تاريخه وجعلت من هيئة جسده هيئة خصوصية من الناحية الأنثروبولوجية، بهذا أصبح الجسد، جسداً ثقافياً لا يستجيب لمختلف التأثيرات الثقافية، لكن مفهومه يختلف عن تلك المفاهيم السائدة في الثقافات والحضارات السابقة لا سيما من وجهة نظر الفلسفة الإسلامية. فالمحددات الفكرية والفلسفية العامة لمفهوم الجسد تجده لدى الفلاسفة المتكلمين، هو مفهوم يشكل في جوهره موضوع الحضور. فالإنسان أصلاً يشكل حضوراً جسدياً في الحياة الدنيا ووجوده هذا يتمحور في قوة قدرته على التعبير (فالفارابي) يضع الجسد ضمن قوة النفس وبالذات ضمن القوة (الغاذية) وهذه القوة في نظر الفارابي (تؤدي وظيفتها بوساطة أعضاء الجسد التي تساعد في هضم الطعام وتحويله، مثل الفم والمعدة والكلية والقلب). ويقارن الفارابي بين المدينة الفاضلة والجسد الإنساني فيرى (إن المدينة الفاضلة كالجسد الصحيح التام تتعاون أعضاءه كلها لإتمام الحياة وحفظها). (يور، ١٩٦٤، ص٢٤).

**المبحث الثاني: تطور بنية الجسد في المسرح المعاصر:**

يتحدد الجسد في المسرح أيضا عبر لحظة مشاهدة وجودية باذخة: إن إغلاق فضاء العرض، والتأثيرات الضوئية والهندسات الركحية والماكياج والتموجات الموسيقية والملابس عوامل تؤدي إلى تحقيق الحلم عبر المشاهدة من خلال "لعبة نظر" موجهة صوب اتجاه واحد: جسد الممثل، إن هذه الوساطة الفنية الملتبسة التي يقدمها الجسد من خلال التمثيل، هي التي تشخص قيمة الفرجة المسرحية. الجسد مرحلة عبور وتلاق عبر جسد الممثل يتألم المتفرج وينتشي، يتمدد وينكمش، ثم يعبر عبر التصفيف –في لحظة بوح عفوية، شعورية أولا شعورية– ليعبر عن لحظة الاندماج الكلي مع المشهد. وهذه هي لحظة تحقق المتعة المسرحية.(غلوم، ٢٠٠٢، ص١٩٦).

* ينظر: القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٨٥.

عندما نتحدث عن المسرح الاستعراضي، الذي يكون فيه السرد غالبا غير حكائي، لا يتطلب الأمر تحديد هوية، بل تأملا من نوع آخر: الجسد والموت، الجسد والعري، الجسد الراقص، الجسد الآخر الغريب... ينضاف المسرح إلى فنون بصرية أخرى (سينما، تصوير فوتوغرافي، نحث، تشكيل...) ليحتفي بالاستعراضية بكل تلاوينها: أن تضع نفسك أمام الآخر الغريب... وفي التواءات الفرجة تلك، يتسلل عنف العين إلى الدواخل فيتعرى الإنسان!

تمنح المفارقات المرتبطة باستعمال القناع في المسرح، غنى دلاليا مُهِما للجسد، فالقناع يعني قناع الجسد أولا، وقناع الفرد ثانيا، لأننا لا ندرك الفرد إلا من خلال سحنات وجهه عموما، والقناع مجموعة من الدلالات المتاحة لجسد/وجه واحد قصد التعبير عن هوية وانتماء وهو نسق تعبيري يدفع المتلقي صوب الانفتاح على رمزية الجسد المغطى للدلالة على حامله. القناع بهذا المعنى، يفيد نمطا من العيش، "ويشير إلى جسد معين (جسد أنثى، جسد إفريقي، جسد عليل، جسد طليق، جسد جريح). للجسد المقنع أشكال وألوان متعددة، تتبدل من سياق سوسيو–ثقافي وحضاري إلى سياق آخر فهو يضفي طابع التعالي على الشخص الذي يحمله من جهة، كما يدخل نوعا من الالتباس على الجسد الحامل له من جهة ثانية: من يتكلم؟ هل الحامل أو المحمول؟ أين تبدأ العلاقة بينهما وأين تنتهي؟ لإظهار الالتباس أكثر، نحيل إلى مسرح العرائس والدمى" (غلوم، ٢٠٠٢، ص١٩٠)..

لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث " بالرغم من أن الإغريق تميزوا بإستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته ، إلى جانب امتيازها بالبدائية، اذ كانوا يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما .. تأويل وصولا إلى المسرح الحديث، إذ نجد ان الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات فأصبحت (لتعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة..." (غلوم، ٢٠٠٢، ص١٩٦).

فإن التشكيلات الجسدية تمتعت بالبلاستيكية التعبيرية ووحدة المتباينات الجسدية ، "فضلاً عن التداخل المتباين بين مكونات العرض والذي سمح به الكشف الكولاجي الذي منح صورة جمالية لوحدة المتباينات وإمكانية سيميائية لتعدد المدلولات بسبب أسلوب التشكيل القابل للتأويل ،كما حدث مثلاً في عرض (اكروبوليس) الذي شمل فيه التوظيف التأويلي الكلمة التي تم

الارتقاء بها إلى المستوى البصري، فقد أخذ التأثير البصري أهمية مميزة، إذ تم منحه تركيزاً 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 وسحب الترقب إلى مستويات التواصل المستمر .لقد حققت تشكيلات الأجساد في (مسرح الأستديو التجريبي) مقومات فنية تم صياغتها بسياق يقود إلى تعددية التنويع التوظيفي للعناصر البصرية/ الجسدية وتركيبها" (حسون، ١٩٩٩، ص٤٦٦)، وهو ما يلتقي مع أسلوب (المسرح الشامل) "لذي يتكشف في عروض الطليعيين التي تتخذ منحى جسدي بصورة تغلب على الحواري، وتبيح للمثل استقلاله في تفسير دوره المسرحي ،بغية إيجاد إيقاعات بصرية تسهم في رفد الإيقاع الكلي للعرض عبر الحركات البهلوانية واللعب على الحبل،والحركات البطيئة المقاربة للتقنية المستخدمة بالأفلام". (زكي، د.ت، ٤٠-٤١)

وفي (المسرح المفتوح) تم التأكيد على تجاوز الأسلوب التقليدي لخطاب العرض المسرحي سعياً نحو تبني خطاب الأجساد وسيلة مؤثرة تطغي على لغة اللفظ "... فلم يكن اتصال (المسرح المفتوح) بالجمهور لفظياً فقط (لفظ حوار)، بل كان في اغلب الأحيان بوساطة (الجسد) وحركاته، وقد طور (جوزيف تشايكن) أسلوباً في الإيماءات والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة وهي أقل جلبة من تلك التي كانت في (المسرح الحي) وكان يعتقد سلفاً بأن طريقة واحدة لتدريب الممثل لا تكفي لذلك أعتمد الألعاب بجانب التدريب (بالطريقة) الستانسلافسكية باعتبار أن الألعاب أولاً هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول الى الشخصية المسرحية ..." (حسون، ١٩٩٩، ص٢٧٢).

وقد تميزت عروض (المسرح المفتوح ) بالاستناد إلى الارتجال ، مع تأكيد التشكيلات الجسدية الجماعية ونبذ الفردية (الممثل النجم)عبر توظيف الأداء 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 هليوكوبتر .

**المبحث الثالث: الشخصية الدرامية:**

على مدى العصور منذ الإغريق وصولاً إلى الدراما الحديثة حيث كانت بداية المسرح عند الإغريق بداية دينية ليس الغرض منها في بداية الأمر غرضاً درامياً وإنما كانت تقام الاحتفالات وما يعرض خلالها من مسرحيات احتفالاً بالآلهة ومنجزاتها التي كان الاعتقاد بأنها التي تجلب الخير وتدفع الشر لذلك كان لدى الإغريق احتفالان ، أحدهما يقام في الربيع والآخر يقام في الخريف . ولكن لم تكن هذه الاحتفالات منظمة في بادئ الأمر ولكنها ذات شأن عظيم لأنها عدت البدايات الحقيقية الأولى لظهور المسرح ومن تلك الاحتفالات ظهرت أنواع المسرحية المعروفة حيث لم يعرفوا غير نوعين منها. فهناك نوع يدل على المرح والسعادة والآخر يغلب عليه طابع الحزن والأسى.

ومن خلال تتبع تاريخ الاحتفالات يستطيع الباحث من ملاحظة الاختلاف بين النص الكوميدي والنص التراجيدي وذلك من خلال طابع الفرح بالنسبة للكوميديا وطابع الحزن بالنسبة للتراجيديا الأمر الذي يتطلب اختلاف في ترتيب الحبكة من بداية ووسط ونهاية ففي التراجيديا يمهد الكاتب من نقطة البداية إلى مرحلة النهاية لكي تكون سعيدة في الكوميديا ويمهد بالنهاية الحزينة في التراجيديا لذلك يجب ان يكون اختلاف في العنصر الثاني من عناصر النص وهو الشخصيات فشخصيات الحزن تختلف عن شخصيات الفرح وكذلك الحوار يختلف في الكوميديا عنه في التراجيديا أما فكرة المسرحية فهي أيضاً يحددها نوع النص إذا كان كوميدياً أو تراجيدياً (المحامي، ١٩٦٦، ص١٠).

وهكذا أصبح لدى الإغريق احتفالات تقام كل عام في مواسم معينة ولكل منها ظروفه الخاصة به أما عن عناصر أو خصائص كل نوع لم تكن معروفة في ذلك الوقت وإنما تكونت شيئاً فشيئاً فبعد اكتشاف الممثل الأول من قبل (اسخيلوس ثيسبس)* الذي كان له تأثير على طبيعة النص والعرض في الوقت نفسه إذ حظي النص المسرحي والدراما بصورة عامة بعدة تطورات مهمة والتي سوف نتحدث عنها بالتفصيل وذلك لأهميتها في ظهور ملامح النص المسرحي لدى كتاب المسرح الإغريقي الذين أخذوا بالكتابة للمشاركة بالاحتفالات التي أشرنا إليها فيما تقدم . (المحامي، ١٩٦٦، ص١٠)

وقد أدى ظهور الممثل الأول إلى تطور عناصر الدراما التي منها ظهور شخصية رئيسية وهذه الشخصية ليست صامتة وإنما تحتاج إلى لغة تتحدث بها لذلك اتجه الاهتمام نحو

الحوار المسرحي. أصبحت الاحتفالات أكثر تأثيراً وذلك لتدخل الدولة في الإشراف عليها وأصبحت هناك احتفالات تقام في الربيع وأخرى في الصيف واحتفالات تقام في المدينة وأخرى في الريف، من خلال ما تقدم يرى الباحث ان هناك عدة عوامل كانت تحث الكاتب المسرحي في ذلك الوقت على كتابة نصوص مسرحية لكي تعرض في تلك الاحتفالات حيث يكرم الكاتب على إبداعه في حالة حصول نصه على الجائزة الأولى. (التكريتي، ١٩٨٥، ص٨٥)

ترجع المظاهر الدرامية الأولى للمسرح العربي في جل بوادره إلى الاحتفالات الشعبية، والمظاهر الاجتماعية، بما فيها من شخصيات ضمها الأدب الشعبي لتكون جزءاً من التراث والفلكلوري، فمن تلك الشذرات يرتسم الوعي الدرامي في المسرح العربي فيما بعد مستلهماً وموظفاً للموروث في الصورة الدرامية للمسرحية العربية وشخصية (المهرج) الشعبي، هي محاولات تأصيل للمسرح العربي وفي هذا الشأن تكمن دراسة شخصية (المهرج) في نصوص المسرح العربي كونها شخصية تراثية، ومن الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها هي ولادة مسرح السامر عند الكاتب (يوسف إدريس)، الذي يظهر بشخصية (الفرفور) الدرامية، ومن تجارب المسرح العربي أيضا للكاتب (محمود دياب) في مسرحية (ليالي الحصاد)، وكذلك الكاتب (سعد الله ونوس) في مسرحية (رأس المملوك جابر)، فضلاً عن محاولات تأصيل المسرح العربي والرجوع بشكله الاحتفالي الكرنفالي الذي يحتفي بالشخصية الشعبية.

**الدراسات السابقة:**

يعالج البحث موضوعاً على مسرح الدراسات والبحوث إذ أن دراسة بنية الجسد، او أنثروبولوجيا الجسد خصوصاً جاء في ضوء الاتجاهات الحديثة للتيارات المسرحية واعتماد الممثل الركيزة الأساسية في العرض المسرحي وبالذات التداخل الحضاري والثقافي للجسد واكتسابه حركات من حضارات إنسانية عديدة وفي كيفية التفاعل والتعامل معها في ضوء معطيات الجسد البلاستيكية والطاقة الهائلة التي يمتلكها والقدرة التعبيرية العالمية التي يجسدها. لقد عالجت جميع الدراسات التي سبقت هذه الدراسة موضوع الجسد على وفق محدد حضاري واحد، فهي لم تذهب إلى المقاربات والمحايثات التجسيدية، عليه، فقد غطت هذه الدراسة موضوع بنية الجسد، وهو ما لم تذهب إليه بقية الدراسات سابقاً.

**ما أسفر عنه الإطار النظري.**

١- يمثل الجسد الإنساني مفصل العلاقات الطبيعية والكونية.
٢- الجسد حامل للنفس والمشاعر والأحاسيس وهو قبر الروح على الرغم من اختلافه التركيبي بين المذكر والمؤنث.
٣- يختزل الجسد مجمل الدلالات الإنسانية الحية في استعارته لها من محيطه الذي يعيش فيه فهو يمثل بؤرة الحياة والحركة والفعل والوعي، فهو شبيه بالمدينة الفاضلة، تتعاون أعضاؤه كلها لإتمام الحياة وحفظها.
٤- يعدُّ الجسد معياراً لتحديد شخصية ما وبيان تفردها وتميزها عن باقي البشر (الهوية).
٥- يتميز الجسد الفني (المسرحي) بوصفه مرموزاً تكوينياً أثنولوجياً.
٦- يكشف الجسد في كل وظيفة من وظائفه عن مجمل حركة الوجود والعالم.
٧- الحركات المكتسبة تمنح الجسد قدرة بلاغية في التعبير وتعمق فعل تأثير الحركات والإشارات تواصلياً مع المتلقي.
٨- يحث الجسد البدائي على المشاركة والاستسلام المطلق للتواصل، معبراً عن (كنزية) المجتمع والفرد من خلال بنية الأداء الجسدي الجماعي. لأن الفن المسرحي ليس مجرد إعادة إنتاج لواقع اجتماعي ولكنه بمثابة عرض لنسق آخر خاص بواقع فوق طبيعي، وهو ما يكسب غير المرئي أو السحري الكهنوتي البدائي صفة مرئية تحل في المادة والجسد.

## الفصل الثالث / إجراءات البحث

**مجتمع البحث:**

يتكون مجتمع البحث من (١٠) عروض مسرحية قدمها محلياً المخرجون العراقيون وللحقبة ١٩٩٢- ٢٠٠٨ والتي تشكل بنية الجسد ودلالته في تجسيد الشخصية الدرامية في أساليب إخراجها مرتكزاً اساسياً في تجسيد أفكارها، وبحسب الجدول الاتي(١).

**جدول (١) يوضح مجتمع البحث.**

| ت | اسم المسرحية | المؤلف المعد | المخرج | سنة العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | قفشات التمثيل الإيمائي | منعم سعيد | منعم سعيد | 1992 | المسرح الوطني |
| 2 | امسية صامتة للشيخ الصامت | طلال هادي | طلال هادي | 2001 | مسرح الرافدين |
| 3 | الصمت كالبكاء | سينوغرافيا انس عبد الصمد | انس عبد الصمد | 2003 | مسرح الرافدين |
| 4 | تحت فوق فوق تحت | طلعت السماوي | طلعت السماوي | 2004 | المسرح الوطني |
| 5 | القلق | منعم سعيد | منعم سعيد | 2007 | مسرح الرشيد |
| 6 | حلم في بغداد | انس عبد الصمد | انس عبد الصمد | 2008 | مسرح الرشيد |
| 7 | شارع وحياة | انس عبد الصمد | انس عبد الصمد | 2008 | مسرح الرشيد |

**عينة البحث:**

اختار الباحث عينة البحث، وكما مبينة في الجدول رقم (٢)، بالطريقة القصدية، وللمسوغات الآتية :

١- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى .

٢- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية لهذه العينة مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والاضافة والحذف عليها .

**جدول (٢) يوضح عينة البحث.**

| ت | اسم المسرحية | المؤلف- المعد | المخرج | سنة العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | القلق | ( منعم سعيد ) | منعم سعيد | 2007 | مسرح الرشيد |

**أداة البحث:**

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، اذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها- ويتكرر لدى عروض اخرى .

**منهج البحث:**

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصف العروض وتحليل بنية الجسد.

**تحليل العينة**

**مسرحية القلق**

**تأليف وإخراج: منعم سعيد**

تؤسس المسرحية أحداثها العامة على فكرة القلق ، فقلق الإنسان يزخر بمتغيرات ومواقف لا حصر لها كالحروب والحوادث وتعقد الحضارة لان الإنسان يعيش اليوم في عالم سمته التغير السريع سواء أكان التغير الاجتماعي أو النفسي من نفسه الداخلية .فضلا عن صعوبة تحقيق

الرغبات الذاتية وكثرة إغراءات الحياة وضعف القيم الدينية والخلقية مما خلق صراعاً مؤثرا في حياتهم النفسية والفكرية وأسلوبهم مما ينجم عن ذلك خلق شخصية غير متزنة ومشبعة بالقلق.

فالعمل المسرحي (القلق) كان محاكاة إنسان لقلقه الداخل لأنه يعيش حياة لواقع مرير والإحداث اليومية مستنسخة فيه لا فرق بين يوم وآخر، إذ أنها لديه متشابهة أمس مثل اليوم والغد مثل الأمس فهو _ الإنسان _ في نقطة ثابته تدور حوله كل الأشياء ولكنه يسمع إرهاصاته الداخلية المشبعة بالأفكار المتوسمة بالقلق.

جاء العمل المسرحي ساعياً وجاهداً لفهم وتحقيق جميع مطالب الحياة والتعامل معها بأساليب مرنة وناجحة لكي يتجنب أو يخفف من حدة القلق الذي يعيش الإنسان ويحقق التوافق والانسجام مع ذاته ومع الآخرين ، ولهذا يعد القلق عنصراً أساسياً في هذا البناء المسرحي لشخصيات المسرحية .

فالمخرج بنى عرضه على ثيمة القلق الموضوعة الرئيسة في العرض والتي أقتطعها من المشكلات التي تواجه الإنسان التي تعد من المشكلات الرئيسة لدى الكثير من الناس، أن لم يكن لدى أغلبهم، حيث تتعدد صوره وتختلف مظاهره ويظهر عند الناس دون سبب واضح وينتهي إلى عجز الشخص عن القيام أو النهوض بأعباء الحياة ومسؤولياتها الطبيعية .

جعل المخرج في جميع شخصياته المسرحية تحمل إرهاصات داخلية لكن نسمعها بصوت عالٍ ومتوهج باستفهام يومي وكأن حياتهم كانت ذات سماء ملبدة بالقلق ونجومها مضيئة داكنة أو بالأحرى ألوان تحمل البؤس والقلق والاضطراب.

الشخصيات كانت تتمرد بالأجواء الحلمية والغرائبية لان اليأس ملأ حياتهم اليومية المضطربة بالقلق متأملين وجود حل للقلق الذي يعيشونه .

أستأثر المخرج بطرق فنية وعلمية ممحدثة من جعل القلق يكنف الشخصية ويكاد ينفذ إلى ميدان دواخل الشخصيات متخذاً من القلق محورا داخلياً وكأنه يزرع القلق ومن ثم يحصده ومن ثم يبيده متخذاً من القلق شبح أستفزازي يعيش داخل الشخصيات.

## الفصل الرابع / عرض النتائج

**النتائج :**

١-تميز الجسد في توحد بين ذات متشكلة لاحقاً وجسد متشكل سابقاً، وهذا ما يميزه عن بقية الأجساد، فهو جسد فني (مسرحي).

٢-تحقق الوجود الظاهراتي للإنسان من خلال ذات مدركة وجسد حامل لها (الوحدة الكلية) أي لا وجود لتجربة ذاتية خالصة بدون وجود جسد يحققها.

٣-ان ديمومة المتناقضات في الصراع توصل إلى الائتلاف.

٤-يمثل جسد الممثل مخزون للروح يذوب فيها العرض فيفقد عيانيته في ذات الممثل ويقدمها ظاهراتياً.

٥-ان الطاقة الروحية للجسد تعطيه قدرة بلاستيكية وكروباتيكية وإمكانيات أكبر في تحريك ما لا يمكن للفعل المادي الخارجي فعله.

**الاستنتاجات:**

١- قدرة الجسد أن يقول أكثر مما تستطيعه الألفاظ اللغوية.
٢- تعدد وتكثر جسد الممثل إلى أجساد، عطّل فيها الممثل الصيغ التقليدية في بناء الشخصية إلى أداء بصيغ تقديمية.
٣- عملية ادراك الجمال عملية متأتية من عملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوافرة في ذلك العمل والشعور بالراحة إليها .
٤- التلقي للعرض المسرحي قيمة متغيرة تبعاً للتغير الذي يحدث في المشهد وهي مختلفة من عرض إلى عرض مسرحي آخر .
٥- الطاقة الروحية للجسد تفعّل من قدرته البلاستيكية.
٦- كل جسد يتكون أولاً من مادة (فيزيائية) تجتمع في كل الأفراد بوصفها وحدة كلية، وثانياً من هويته، مثل الجسد الشرقي والجسد الغربي... وهكذا.

**التوصيات:**

١. التركيز على اساليب فنية خاصة (تتحرش) بالجمهور بمحاولة اغواءه للمشاركة في التجربة المسرحية ، منها اساليب (مسرح الشارع) وتكون العروض في الاحياء الامنة ذات الكثافة السكانية الكبيرة .

٢. اعادة انتاج وقراءة تجربة الممثل والمخرج (سعدي يونس بحري) في المناطق المفتوحة ومسرح المقهى والمتنزهات.

٣. اعادة تجربة (المسرح الجوال)التي بدات في بداية الثمانينيات وتكرارها بنقل العروض في اقاليم ومحافظات العراق المختلفة.

٤. ذهاب عروض مسرحيات الاطفال الى المدارس واشراك عدد منهم فيها لغرض التعرف من قبلهم على فن المسرح عن قرب.

٥. الانتباه الى المسرحية الشعبية الهادفة من قبل فرقة الدولة لا بنموذج التسعينيات وانما باشكال مسرحية رصينة شاهدنا عدة نماذج منها بعد التغيير مثل مسرحية (حظر تجوال) ولكن لم تدعم بالاعلان التلفزيوني وقاعات العرض المناسبة.

٦. الانفتاح في دعم الفرق الاهلية وتشغيلها لانها حجر الزاوية في تطور المسرح العراقي المستقل.

**المصادر والمراجع:**

١. ابراهيم، حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب ، ١٩٧١.
٢.جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، سلسلة دراسات (٣٨٥) ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ، الدار الوطنية للتوزيع ، ١٩٨٥).
٣. حسون ، ضياء شمسي . العرض في المسرح البولوني المعاصر، مجلة جامعة بابل –العلوم التربوية ، المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م).
٤.الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام. المغرب: دار البيضاء: ١٩٩٩.
٥.زكي، احمد ، المسرح الشامل ،(لبنان–بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم ،د.ت).

٦.شعبو، أحمد ديب، المرموز التكويني، بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٨، آذار ١٩٨٦.
٧.صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م.
٨.غلوم، ابراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي . تقنيات تكوين الممثل المسرحي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، التوزيع في الأردن :دار فارس للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢م).
٩. ف- بالمر، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم الماشطة، الجامعة المستنصرية ،بغداد ،١٩٨٥.
١٠. محمد عبد الرحيم عنبر المحامي : المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦.
١١. مدكور، إبراهيم بيومي، يوسف كرم، دروس في تاريخ الفلسفة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٩٥٣.
١٢. مصطفى، خالد أحمد ، أعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة ) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢.
١٣. يور. دي: تاريخ الفلسفة في الإسلام، القاهرة: مطابع دار السياسة، ١٩٦٤.

**الهوامش**

* عين شمس من أقدم المدن المصرية كانت العاصمة الدائمية، وبقيت شاخصة حتى العهد الروماني.

* ينظر: القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٨٥.

* القوة الغاذية: هي القوة الأولى من قوة النفس وهي أول ما يحدث من قوة النفس عند حدوث الإنسان.

***إسخيلوس** 525 ق.م – ٤٥٦ ق.م ، هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب اليوناني. ويعتبر إسخيلوس من واحد من أقدم ثلاث كتاب مسرح يونانيين وهم سوفوكليس و اوريبيدس .كتب العديد من المسرحيات التي جسدت التاريخ اليوناني ويقدر عددها بحوالي سبعين مسرحية ولم يصلنا في الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات