مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 134) 2025, pp. 117-137

التداخل الادائي بين الجسد والمفردة مسرح اللاتوقع الحركي القصير – مسرحية (دعبلك انموذجا)

م.د. جمانة رحيم علي محمد الحاتم
وزارة التربية مديرية الرصافة الاولى قسم الاشراف الاختصاص
Sarahatm07@gmail .com
07715912646

مستخلص البحث:

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه :

يرتبط التعبير الادائي بجسد الفرد الذي يقع ضمن الاطار الاجتماعي، وهو يشكل ذلك النظام الاجتماعي ، وعليه كل الاحتفالات التي كانت تقام عبر الحضارات تعتمد على قيام حركات الجسد ودلالاته بوصفها موضوعا اجتماعيا .اذ يتشكل الجسد في تركيبته البيولوجية على القدرات الحسية والحركية ،وهو باعث للمعنى وتركز تلك القدرات الحركية التي تتشابك ،وتتداخل فيها جملة من الانشطة التي ينظمها الممثل عبر التفكير واشتغال الذاكرة ، و تلك الانشطة تعتمد الذهنية لتترجم في صور العرض المسرحي عبر قيامها على تصور رموز ومفردات الذهن التي تستثير ذهن المتلقي .

ان الجسد بمفهومه الاجتماعي يحمل علامات ودلالات يظهرها اداء الممثل سواء كان عبر الحركة او الايماءة ، وبالتالي يعبر عن معاني دلالية تتناسق وتتوافق وتنسجم حتى تعطي المفاهيم بالأدراك الذهني مما ينعكس ذلك على دور الممثل وحرفيته على خشبة المسرح . اذ ان تلك الرموز تتراكم على شكل صور ذهنية ،وهذه الصور تتحكم في سلوك الممثل بطريقة قصدية في التداخل الادائي الذي يتحول ايجابا على عملية تشكيل وبناء الصورة المسرحية ويترجم تفكيره واحساسه في قوالب مفهومة وملموسة لدى المتلقي بالمفردة التي هي دلالة لفظية منطوقة او غير منطوقة. والتي تتداخل مع لغة الجسد كحركة او ايماءة لتعطي مفهوما دلاليا يعكس ترجمة المفردة عبر الحركة بلغة الجسد التعبيرية، وقد انطلق سؤال البحث على النحو الاتي : هل هناك تداخل ادائي بين الجسد والمفردة في عروض مسرح اللاتوقع الحركي القصير مسرحية دعبلك - انموذجا ؟.

الكلمات المفتاحية: التداخل – الادائي – الجسد – المفردة

ثانيا: اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث في ما يلي:

1. يفيد الدارسين والعاملين في المسرح بصورة عامة ،والمخرجين والممثلين وطلبة الفنون المسرحية بصورة خاصة وذلك في طريقة التعامل مع مفهوم التداخل الادائي بين الجسد والمفردة .

ثالثا: هدف البحث: التعرف على التداخل الادائي بين الجسد والمفردة واليات اشتغالاتها في مسرحية (دعبلك) انموذجا.

رابعا: حدود البحث:

1. **الحدود الزمانية :2013-2022.**
2. **الحدود المكانية :جامعة البصرة –كلية الفنون الجميلة.**
3. **حدود الموضوع: مسرحية (دعبلك) انموذجا.**

خامسا : تعريف وتحديد المصطلحات:

❖ **اولا: التداخل: -interference .**

❖ **التداخل لغويا**: (داخل) فلانا في اموره مداخلة –ودخالا : شاركه .و-فلانا بعض الشك : خامرة (تداخلت) الاشياء : دخل بعضها في بعض و الامور: التبست وتشابهت (تدخل) : تكلف الدخول في الامر وفي الخصومة (في قانون المرافعات):دخل في دعواها لا من تلقاء نفسه للدفاع عن مصلحة له فيها دون ان يكون طرفا من اطرافها" (Madkour, 1991,p .222)

❖ **التداخل اصطلاحا**: تداخل المفاصل ودخالها : دخول بعضها في بعض وتداخل الامور: التباسها ودخول بعضها في بعض وتداخل الكلام: هو التعقيد " (Matiob, 2001,p.147).

❖ **التداخل اجرائيا** : تزاحم عنصران او تشابك بعضهما البعض من اجل بيان معنى دلالي، او التنافس فيما بينهما ، وقد يختلفان في المفهوم ، ولكنهما في الجسد لدى الممثل يكونان شيئان فاعلان في الاداء لفظيا وحركة ،ربما يتشابكان او يتزاوجان او يتساميان في الصورة التي قد يشوبها التعقيد ،فالكل لا يأخذ الجزء والجزء لا يلغي الكل.

❖ **الادائي performatif**

❖ **الادائي لغويا** (مفرد) اسم منسوب الى اداء –ادى الى – يؤدي ،اد ،تأدية ،فهو مؤد ،والمفعول مؤدي ،ادى عمله : قام به وانجزه قضاه ادى الصلاة اقامها في وقتها .ادى واجبه – التحية العسكرية ، اليمين الدستورية ،ادى البطل في المسرحية –ادى الدين وفاء".

. (madhkur, 1990, p76)

❖ **الاداء اصطلاحا:** ان فن الاداء في مظاهره الاولى مهم بدرجة كبيرة لعمليات الجسد التي يطلق عليها : حركات ، احداث ، اداء ، اشارات متنوعة . ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد ، فجسد الفنان يتحول الى موضوع محرك للعمل ويبدو كشيء واحد" (Shaw, 1977p,138).

الادائي اجرائيا: هو فعل معين يقوم على اداة والتي غالباً ما تكون الجسد والصوت بالنسبة للممثل المسرحي ويشتمل على قدر معين من الكفاءة واستخدام الاساليب الفعالة والتي تتجاوز الاشكال النمطية المحددة عن طريق المهارات لإنتاج افعال اخرى يكون لها تأثير على المتلقي. على وفق طرق متنوعة من الافعال التي يمكن ان يكون لها تأثير، وهي في الاساس مقومات حرفة الممثل وتشتمل على قدر معين من رفع الكفاءة لمستوى الاداء .

ثالثا: الجسد : the body

❖ **الجسد لغويا**: جسد جسم ويظهر انها تستعمل بمعنى كرة من كبة الاشنة في طبيعتها قبول الرائحة من كل ما جاورها ولذلك تجعل جسدا في الذرائر اذا جعلت جسدا فيها لم تطبع في الثواب .(dozy, 1998,p211)

❖ **الجسد اصطلاحا:** عرف فرنسيس يونج francis ponge (ان الانسان يجهل على الاقل كل جسده ولم يرى ابدا امعاءه وانه نادرا ما يلتقي بدمه واذا راه يتحير وهو غير مصرح له من طرف الطبيعة لمعرفة الا أطرافه او حدود جسده عارفا من قبل انه لا يمكنه ان يعتقد ولا شيء مجحف ولا اكثر امتدادا كملكة الانسان للعيش في منتهى الغرابة وفي الجهل الخالص لما يلمسه عن قرب او الاكثر خطرا (Babdouh, 2009,p11).

❖ **الجسد اجرائيا**: الجسد قد يكون الة مكسوة بالدم واللحم ، مرنة وفاعلة ، لكنها تفتقد الى الموجه عندما تفتقد الروح ،من ديمومته الحركة ، والهيئة ، قد لا يدرك صاحبه مدى فاعليته لكنه في اطار اجتماعي مدرك وحي.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 134) 2025, pp. 117-137

رابعا: المفردة:singular

❖ **المفردة لغويا** : " قال المنطقيون المفرد هو اللفظ الموضوع الذي لا يقصد بجزء منه الدلالة على جزء معناه، سواء لم يكن له جزء كهمزة الاستفهام او كان له جزء ولم يدل على معنى مزيد او كان له جزء دال على معنى ولا يكون ذلك المعنى جزء المعنى المقصود كعبدالله علما ،فان العبد معناه العبودية ،وهو ليس جزء المعنى المقصود وهو ذات الشخصية (Al-Ajam, 1996, p1608) .

❖ **المفردة اصطلاحا**: لا ينظر الى الكلمة قبل دخولها الى التأليف وقبل ان تصير الى الصورة التي تكون بها الكلمة اخبارا او امرا او نهيا او استخبارا او تعجبا ،وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل الى افادتها الا بضم كلمة وبناء لفظة على لفظة (MatarJaro, 2017,p17) .

❖ **المفردة اجرائيا:** وهي اللفظ التي ينظر الى الكلمة حتى تكون موضوع جزء لمعنى ولم يدل على معنى مزيد او كان له جزء دال على معنى ،اذ يكون دخولها مع الكلمة الاخرى والتي تؤدي في الجملة معنى من المعاني حتى تصبح الى الصورة فائدتها وهو جزء المعنى المقصود الا بضم كلمة وبناء لفظة على لفظة.

المبحث الاول :مفهوم المفردة فنيا –دلاليا -وظيفيا

المفردة فنيا :-

تعتمد اللغة مضمون المفردة المنطوقة، وغير المنطوقة اذ ان" هناك ثلاث مفاهيم هي (الكلمة والمعنى والمدلول عليه). هذه المفاهيم الثلاثة متباينة عن بعضها البعض ،ولأنها متصلة ببعضها البعض اسبقها الى الوجود هو بالطبع المدلول عليه اي المشار اليه ،فالشيء .سابق في الوجود على الكلمة .ثم تأتي الكلمة لتشير الى الشيء . وفي الوقت ذاته يرتبط بالكلمة معناها الدال على المشار اليه (Al-Khawli, 2010 ,p14) . اتضح ان اللغة يترتب عليها معنى .

ومفهوم المعنى هو " جزء من مفاهيم اللغة المنطوقة والكلمة نسمعها او نفراؤها ،لذلك للكلمة شكلان : شكل مسموع يتكون من الاصوات او فونيمات نسمعها عن طريق الاذن .وشكل مرئي او مقروء يتكون من حروف نبصرها عن طريق العين .تلك هي الكلمة ،والكلمة معنى موجود في اذهاننا ،والكلمة مشار اليه او مدلول عليه ،وهو كائن موجود في العالم من حولنا هذا الكائن قد يكون شخصا او حيوانا او شيئا (Al-Khawli، 2010، p14).

تعطي الكلمة مفهوما فنيا في المفردة غير المنطوقة كما " في مسرحية (اورجاست) التي قدمها عام 1971 وهي من اعداد(تيد هيوز) وبطروحات مباشرة من قبل بروك تم اختيار كلمات انجليزية مصطنعة لا معنى لها انما هي مزيج من الاصوات بنمط ايقاعي معين . اكثر منها كلمات لغة معروفة .حيث تضمن النص بعض الكلمات الافريقية القديمة ،وبعض الكلمات الفارسية ،فضلا عن المدلول الفكري لكلمة (اورجاست) الذي يدل على اللهب والوجود ،والثلج ز والهدف في هذا العرض يستند الى العودة للغة البدائية الاولى للإنسان ،الموازية لمفهوم اللاشعور الجمعي عند يونج وذلك لمخاطبة عدد لا محدد من المتلقين (Al-Hamdani, 2013,p131). وبذلك ان طبيعة اللغة يمكن فهمها وترجمتها ذهنيا من خلال المعنى وفي الوقت نفسه ان الاتصال يعطي طريقة المعنى ودلالة يتفق عليه ضمن المكان جغرافيا " وقد اصبحت النظرة الى التحليل الدلالي الان على ان انه يغطي فرعين هما:

1. احدهما يهتم ببيان معاني المفردات ،وذلك حين تعمل الوحدات اللغوية كرموز لاشياء خارج الدائرة اللغوية .

اوحين تكون العلاقات بعض الحقائق المعينة في الواقع .وقد اطلق عليها بعضهم اسم المعاني المعجمية lexical meanings،والاخر يهتم ببيان معاني الجمل والعبارات ،او العلاقات بين الوحدات اللغوية

مثل المورفيمات والكلمات والجمل ، وذلك حين تقوم العناصر اللغوية بدور الرموز والعلاقات بين عناصرلغوية اخر ،وقد سماها بعضهم المعاني النحوية
. (Ahmed, 1998,p7) "grammatical(or syntactic) meanings

تعكس ملامح الفرد معاني متعددة وكثيرة من الممكن فهمها عن طريق النظرات ويرتبط ذلك على حسب " معنى المتكلم : وهو المعنى الذي يقصده قائل الجملة وهذا المعنى قد يتناقض مع معنى الجملة :الجملة تعني شيئا والمتكلم قد يعني عكسه تماما .ومما يكشف معنى المتكلم ملامح وجهه او نغمة صوته اونظرات عينيه او الموقف العام الذي جرى فيه الكلام او الموقف السابق للكلام او العلاقة الدائمة او الموقتة بين المتكلم والمخاطب .ان هذا هذه العناصر منفردة او مجتمعة .تساعد المخاطب في فهم قصد المتكلم اي معنى المتكلم)،وتجعل المخاطب يقرر ان كان معنى الجملة التي سمعها يتطابق مع معنى المتكلم ام يختلف عنه ..وهناك كلام ظاهرة له معنى وباطنة له معنى اخر" .(Al-Khawli, 2010 ,p14)

قصدية المتكلم تتمحور حول التركيز بين الفهم والادراك لمعنى المفردة عبر المتكلم (الممثل) ،ويتم اشتغالاتها فنيا عبر ملامح الوجه او نظرات العين كل ذلك يعطي طابعا حول الحوار المنطوق التي تعد المفردة نقطة الارتكاز لمعنى المتكلم (الممثل). اذ يتوافق ذلك وينسجم فنيا " من منطلق العرض المسرحي الما بعد حداثي الذي بدأ يشكل على الاطلال التمركزات الحداثية التي بدت جد متعالية بوصفه خطاب المؤلف والذي هو صاحب نتاج النص بوصفه خطابا مقدما على غيره ،او بوصفه المركز والبؤرة الاساسية التي تؤول اليه جميع المفردات النص من جهة والحاكم الشرعي لتثبيت المعاني وحراستها من الزخرف والتلاعب لأجل فرضه قصديته الاحادية من جهة ثانية (Sahib, 2019,p32)، من ذلك المنطلق ان ادائية الممثل فيما بعد الحداثية تمركزت حول نقطة اساسية على تؤويل جميع المفردات للنص المسرحي .

المفردة دلاليا

يعد اطار الكلمة التي يتبناها الممثل بصيغة فنية ويوظفها عن طريق الادائية في الفعل المسرحي مشكلا الصورة البصرية بطريقة فنية والتي يعتمدها المخرج كل حسب رؤية الاخراجية الا ان للممثل دورا بارزا في صياغة المفردة اذ " يلعب المتفرجون في عروض المسرحية دورا مختلفا في العلاقة مع الكلمات عنه مع القارئ للنص المسرحي ،حيث لا يفسر المتفرجون الكلمات مباشرة لكون الممثل وسيطا وهو يفسر الكلمات المكتوبة ويلونها بمعانيه الخاصة وبواسطة التنغيم والتوقيت والشدة الصوتية وغير ذلك ،يقدم دولا مفسره الى المتفرجين ،وبدوره يقرأ المتفرج تفسير الممثل الذي يحاول تفسير المخرج لمقاصد مؤلف للنص المسرحي" (Itmore, 2012,p106) .

مفهوم اللغة يعطي دلالة حول تفسير الممثل للمفردة التي يترجمها عبر ملامح الوجه والصوت ،وشدة النبرة مؤطرا ذلك بقصدية مؤلف النص المسرحي اذ يركز ذلك على مهمة دلالية من حيث " ان الشعرية حركة استقطابية بمعنى انها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لامتجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول اقطاب ،وتدقيقها حول قطبين يفصلهما بدورهما ما أسميته مسافة التوتر هكذا تكون الشعرية التجسيد الاسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسق العام حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتا وايقاعا وهو هنا يلح على مسالة خلق التوتر او الفجوة كما يسميها ويحمل اللغة الشعرية" (Lbrahmi, 2004 ,p.12) ،ومن ذلك المنطلق ترتبط الشعرية في هدف البحث وهو التعرف على التداخل الادائي مابين الجسد والمفردة في مسرحية (دعبلك.)

تعد الخاصية الشعرية في التشكيل العرض المسرحي لتي تنبثق من التجربة يكون محورها الاساسي المفردة التي جل اهتمامها يقع بين (الممثل المفسر –والمتفرج – والمخرج القاصد لمؤلف للنص)،كل ذلك معطي دلالي وهذا مايحيل الى " استخدام لفظة (ما وراء المسرح) حيناً و (المسرح

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 134) 2025, pp. 117-137

الانعكاسي) حيناً اخر حسبما يتطلب السياق في هذا المقالة يمكن تعريف (ما وراء المسرح) بأنه تشكيل ،او خطاب مسرحي (سمعي –بصري –لغوي –وحركي) يحيل المتلقي الى نسق اللغة المسرحية ذاتها لا الى تصور خاص عن طبيعة الواقع الحيوي (المرجع) او الى اية تصورات ميتافيزيقية " (Ali, 1997,p42). ان المفاهيم الادائية للممثل تتناغم كليا بعضها البعض من خلال ادوات الممثل الادائية ومرجعياتها(الصوت والحركة) حتى تعطي دلالة فنيا ، والتي تترجم بقصدية للمتلقي ،وذلك يكون المتلقي على جاهزية تامة في تشفير المفردة دلاليا من خلال التشكيل السمعي والبصري او المهارات الحركية التي تعتمد الممثل في تجسيد المفردة في شعرية التشكيل " وسبق للكاتب ايطالي(بيراندللو)ناقش فكرة التداخل الحاصلة بين (الوجة والقناع) والى اي مدى يمكن للوهم ان يعيد انتاج الحقيقة وفقا لتقنياته التفسيرية والتأويلية في القراءة "

.(Youssef A. M., 2013,p.59)

تعتمد ادائية الممثل على الكلمات المنطوقة التي تشكلها المفردة بدلالة وخاصية وهي في الوقت نفسه تختلف من ممثل الى اخر اذ ان مرجعياتها الادائية (الصوت والحركة) تعطي دلالة لإيصال الافكار في انساق فنية متعدد كل ذلك يعتمد على الصوت ،وما يتوافق مع الجنس والحالات العاطفية وكذلك لتحديد المعنى المنطوقة عن طريق المفردة " كما هو الحال مع علو الصوت .فان الصوت اداة لتأكيد المقاطع الاكثر اهمية والكلمات والعبارات والجمل الاكثر اهمية خلال الكلام زدرجة الصوت او طبقة الصوت اكثر الادوات استخداما للتعبير عن الظلال الدقيقة للمعنى ،والتغيرات في علو الصوت والسرعة في الكلام مفيدة جدا في التعبير عن الحالات العاطفية العامة ولكن طبقة الصوت هي الطريقة الافضل لا يصال الافكار المنظمة بشكل جيد او النقاشات المنطقية طبقة الصوت وهي طريقة ايضا لبناء خصال معينة للشخصية السن الذكوري ،والانثوية ،والمزاج عند توزيع ادوار المسرحية على الممثلين يختار المخرج الممثلين الذين يمتلكون طبقات صوتية مضادة "

. (Whitmor, 2012m,p. 113)

المفردة وظيفيا

ومن اجل جملة من المفاهيم للمفردة وصياغتها من ضمن الجملة التي مفادها المعنى المنطوق للممثل عن طريق الحوار،ومن اجل العملية التواصلية بين الممثل والممثلين ،والممثل والمتلقي. ان المفردة لها وظيفية تواصلية ،يتحددها :- نظرية التواصل عند رومان ياكوبسن* تعتمدالنظريه التواصل عند(رومان ياكوبسن)،على عوامل تجعل من المفردة المنطوقة وغير المنطوقة لها الاهمية من حيث التجارب الإنسانية. تبدأ من الفعل الاتصالي من حيث الفرد جزء من الجماعة ، وعليه ان الحاجة في التعرف على العملية الاتصالية في ظل ظروف اجتماعية قابلة للتغير . لذا سعى (ياكوبسن) مع آخرين إلى سيرورة العملية الاتصالية تعتمد على عناصر تشكل الكابينة التواصلية ولها معايير للتوظيف اي بمعنى اشتغال الشي بالشيء نفسه وهي:

1- المتحدث أو المرسل.- الجمهور أو المستقبل.-الرسالة أو النص.-الشفرة أو النظام اللغوي.- الوسيلة. وسياق الموقف. وهنا حاول (ياكوبسن) ربط نظرية التواصل باللسانيات وانتهى على عَدّ

* - رومان أوسبيوفتيش ياكوبسن (1986-1982): من أهم اللغويين في القرن العشرين وصاحب نظريات عديدة، ساهم في إرساء نظرية التواصل مستفيداً في ذلك من الأبحاث التي وصلت إليها العلوم اللسانية. ويعد (ياكوبسن) أحد أهم مؤسسي حلقة موسكو اللسانية (1920-1915)، التي كانت على اتصال بحلقة أخرى تشكلت في بيترسبورغ (الاوبوجاز) وهي جمعية دراسة اللغة الشعرية. وقد لعب (ياكوبسن) دوراً فاعلاً في إنشاء مدرسة الشكلانيين الروس. ولكن بعد سقوط السلطة آنذاك غادر موسكو نحو تشيكوسلوفاكيا ليؤسس مع آخرين طريق حلقة براغ اللغوية. ثم يضطره الاجتياح الألماني لمغادرة هذا البلد والتنقل بين البلدان الأوربية ليستقر أخيراً في الولايات المتحدة الأمريكية مؤسساً فيها حلقة نيويورك اللغوية (Youssef Nour, 1994 ,75).

اللغة شديدة العلاقة بالثقافة وعدت اللسانيات شديدة العلاقة بالانثروبولوجيا الثقافية*. ان كل "عبارة لفظية تؤسلب وتحول، بمعنى ما، الحدث الذي تصفه. وتتحكم في توجيه النزعة والهوى والمتلقي" (Yaquissen, 1988,p.31) . هناك عدد من الوظائف للمفرد ومن ابرزها:-

أ-**الوظيفية التعبيرية (الانفعالية):-** وتتعلق الوظيفية بالمرسل ،ويطلق عليها ايضا الوظيفية الانفعالية ،اي مجموعة الانفعالات التي تعد المحرك الاساسي لدى المرسل وفي بث رسالته التواصلية ، اذ تشكل تلك المثيرات وعلى اساسها ،تتحدد نوعية الرسالة المتوجه بها للمرسل اليه ،اي درجة الانفعال التي تحدد نوعية الفعل الذي يقوم بها المرسل ودرجة الصوت وحدته او انخفاضه ،ومن ثم كمية المشاعر الحسية المتعلقة بتلك الرسالة التواصلية ،اذ الوظيفة التعبيرية هي احداهم الوسائل التعبيرية المهمة والتي يستخدمها الممثل المسرحي ،بوصفة المرسل الذي يتوجه بخطابة الى المتلقي في قاعة العرض.

ب-**الوظيفية الافهامية :** ويطلق عليها ايضا الوظيفة التأثيرية ،وتتعلق هذه الوظيفة بالمرسل اليه ،اي المتوجه له بالخطاب التواصلي من اجل نوايا تاثيرية ،عن طريق الرسالة المتاحة . اذ تقتضي هذه الوظيفية من المرسل ان يدرس كافة الظروف المحيطة والوسائل والمثيرات التي يمكن ان تؤثر في احباط ،او اتمام وول رسالته بمقتضى هدفها التأثيري في المرسل الي.

ج-**الوظيفة الشعرية:-**وهي الوظيفة الذاتية للرسالة وتكتمل هذه الوظيفة حينما تكون الرسالة هدفاً لنفسها أي تطابق الرسالة مع هدفها وعندما "تكون الرسالة معدة لذاتها: كما في النصوص الفنية اللغوية (مثل القصائد الشعرية وغيرها)" (Baraka, 1993,p.67) ، بوصفها مادة أدبية أوإبداعاً فنياً لأثرما، وهذه الخاصية تشمل مختلف النشاطات اللفظية الأخرى.

ت-**الوظيفة المرجعي:** غالباً ما تهيمن هذه الوظيفة على بقية الوظائف الأخرى في الرسائل اللغوية وهي تتطلب نظاماً ثقافياً واجتماعياً ،معروفاً ومتفقاً عليه بين المرسل والمستقبل.كما إنها تحدد العلاقة بين الرسالة ومضمونها و"تعتبر الوظيفة المرجعية قاعدة لكل اتصال وإنها تحدد العلاقة بين الرسالة والموضوع الذي تميل إليه .

ث- **الوظيفة الانتباهية**: وتسمى الاتصالية وغرض هذه الوظيفة هو تحقيق الانتباه وشد المستقبل نحو الرسالة والتحقق من حسن سير الاتصال كما في صيغة هل تفهمي او هل تسمعني وغرضها إقامة اتصال بين المرسل والمستقبل وتأكيد الاتصال أوإيقافه "إذ تعمل على إثارة الانتباه وتحريض المتلقي من خلال الترغيب والإرشاد والتنبيه"(Basri, 2008,p.58) .

د-**الوظيفة الميتالسانية:** وتسمى المعجمية ويقوم هدف هذه الوظيفة على تحديد معنى الإشارات وكل ما وراء اللغة وما يحيطها من قوانين تنظيم عملها وشرحها "ففي كل مرة يرى فيها المرسل والمرسل إليه ضرورة التأكد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيداً نفس السنن" Yaquissen, 1988 p. (31).

المبحث الثاني :الاداء الجسدي وعلاقته بالمفردة في المسرح العالمي وتطبيقاتها

تعتمد عملية تداخل الادائي بين الجسد والمفردة، على مجموعة من الدلالات الفنية والدلالية والوظيفية ،والتي تناولها الباحث في المبحث الاول ،اذ عرض من خلالها لمجموعة من المفكرين والمنظرين في هذا الميدان. ومن جانب اخر يرى الباحث ان يعرض لمجموعة من النظريات التي تتناول القدرات الادائية، واراء منظريها ،لكي يتم استثمارها في التطبيقات العملية،وذلك من اجل توظيفها في مسرحية (دعبلك) وعلى النحو الاتي :

اولا:-(فسيفولد ميرخولد)

تعد المتغيرات السياسية والاضطرابات الداخلية الروسية لها دورا بارزا في هجرة الروس إلى ألمانيا في بداية القرن العشرين وقد استمر مرافقة المهاجرين هذا إلى الغرب عموماً وألمانيا بشكل خاص وقد كان من بين هؤلاء المهاجرين الكثير من المفكرين والشعراء والفنانين الذي استطاعوا إن ينقلوا تجربتهم ويعطوا الغرب وبشكل متزايد أفكارا جديدة عن الفنون التشكيلية والأدب والموسيقى والمسرح، وقد كانت (برلين) المحطة الأساسية للهجرة الروسية في إثناء الحرب العالمية الأولى .

سعى (مايرهولد) إلى مسرح يبحث عن أساليب تختلف عن غيره من المخرجين المعاصرين في تدريب الممثل تبتعد كل البعد مطابقة الواقع. فهو من معارضي للاتجاهين (الواقعي– والطبيعي)،اللذين كانا يتبعهما كل من (أنطوان) و(ستانسلافسكي)،فذهب إلى خلق مسرح يكون بديلا عن ذلك ، ليهيئ الأرضية الخصبة في التدريب المناسب للممثل من اجل خلق قدراته في الأداء التمثيلي فسار العمل على مبدأ يسمى بـ(الاسلبة) (Hamid, 2026,p.33).

ومن المفاهيم التي صاغها مايرهولد حول مبدأ الاسلبة يعلى الممثل هو جزءا مهم من العناصر الأساسية المهمة على خشبة المسرح، وان جميع العناصر المسرحية وجدت لخدمته، وطريقة معالجة الدور لدى (مايرهولد) ،وعمله .اذ أوجدت عنده أسلوبا جديدا يختلف عن مدرسة ستانسلافسكي يعتمد على تطوير مهارات اداء الممثل جسديا في تدريب أطلق عليها اسم (البيو- ميكانيك): وهو نوع من التدريب يهدف الى تطوير الممثلين الذين عليهم ان يكونوا رياضيين ولاعبي اكروبات وآلات حية في الوقت نفسه، ويعتمد على الاستعداد للفعل والفعل نفسه ورد الفعل الموازي. والهدف من ذلك إلى تنظيم الاستجابات الانفعالية للممثل، من خلال استخدام (مايرهولد)الحركات البلاستيكية التي تعين المتلقين على فهم الحوار الداخلي للشخصيات.كما يعمل هذا الأسلوب على استعادة ربط بين(المسرح الشرطي)،وعلى (مبدأ الأسلبة) تعني " كمفهوم مقترن بفكرة الشرطية التي تعني باستنباط العوالم الداخلية وتطويرها وفق مفهوم تحليل النص داخليا وإبراز التركيب الداخلي للشيئ والتعبير عنه (...) والمسرح الشرطي يحرر من الديكورات ويعطيه فراغا ذا إبعاد ثلاثة ويضع في خدمته البلاستيكية أن المسرح الشرطي يقدم تكنيكا بسيطا ، ويهدف إلى إيقاف تشعب المسرح وانقسامه إلى مسارح منعزلة " (Youssef R. , 2013,p.35) .

يركز مايرهولد على الممثل أن يستعد للتشكيل البيولوجي من خلال التدريب على (البلاستيكا)،ولابد من أن يكون صحيح لحركة الجسم والأعصاب ، وهو ينحت في الفضاء المسرحي شكلا يثير استثارة المتلقي، وهو يتمتع بمزاج جيد، وحيوية داخل، والقدرة على التحول كما وصفة فاغنر من شكل جماد إلى شكل حي، من خلال التدريبات ، والمهارة في الابتكار، وسرعة البديهية، والذوق الرفيع، عن تسلحه برصيد كامل من الخبرات التي يحتاجها ليس في أثناء أدائه الدور.

تشير المشكلة الأساسية لدى الممثل في المسرح المعاصر: لابد أن يدرك من منطلق أسلوب (البيو- ميكانيك) حيث يرى " ان علم التعليم البيوميكانيكي يعيد إلى الممثل التشكيل البيولوجي الذي افتقده، ولابد ان يكون الممثل مرتاحا من الناحية الجسمانية ، بمعنى أن لا تخطئ بصره ، وان يحس في كل لحظة بمركز جاذبية الخاصة ، أي توازنه الجسماني، وبما ان فن التمثيل يتلخص في خلق أشكال تشكيلية في الفضاء فعلى الممثل أن يعرف ميكانيكا جسده خير معرفة " (Abud, 2014,p.191).

ثانيا:-ايوجينو باربا – مسرح اودين (Eugeno Barba – Odin Theater)*

لقد تطرقنا فيما سبق عن التجريب في المسرح واشتغالات الممثل المسرحي بين الجسد و المفردة بين الاداة والاليات في توظيفها اذ اتخذه (باربا) فكرة (مسرح اودين) من خلال الدراسات الانثربولوجية . التي كان يسعى إلى تناغم في لغة التعبيرية يفهما (الممثلين) فيما بينهم ويدركها (المتلقي) مؤطرا

ذلك بصورة تعبيرية تعكس مدى تدريب الممثلين لها وتقنياتهم من خلال مسرح الادوين اذ" كانت اللغة الجسدية في الإيماءة ،والحركة ،والرقص ابرز تلك الوسائل التعبيرية في الأداء التمثيلي ،متخذا من الجسد الطاقة القصوى في التعبير ،حيث يصور ذلك قائلا :أن جسدي هو بلدي ،فهو المكان الذي أكون فيه مهما ذهبت إلى أي مكان" (Al-Hamdani، 2013،p131)

إن لغة الجسد هي اللغة المعبر والأكثر فهما من خلال العملية التواصلية ،على الرغم من اختلاف اللغات ألا أن المستوى الحركي والايمائي يترجم عن طريق اللغة عبر الجسد اذ تتمحور رؤية باربا عند اعداد الممثل في نظام مسرح الأودين " على مبدأ الارتجال ، وهو المصدر الرئيس لمعظم عروضه المسرحية ، حيث كانت العلاقة الآنية المتفاعلة مع المتلقي تحكم أو تتحكم بمسار الأحداث الدرامية ،ويتوجب على الممثل أن يكون على قدرة عالية ودربة ممتازة في التفاعل اللحظوي مع كل المتغيرات الأدائية التي تفرضها تلك اللحظة ،ما يعني توافر قدرات سابقة في الأعداد والتدريب الصوتي والجسدي " (others, 2016).

اتضح إن مبدأ الارتجال مهيمن في مسرح (الاودين)،وهذا ما يطور القدرات الادائية لجسد الممثل في لحظة تداخل الجسد والمفردة عبر الأعداد والتدريب المسبق للصوت والجسد التي تشكلها اللحظة الانية للأداء التمثيلي ،مما يخلق حضوراً يجذب انتباه المتفرج وهو ما يطلق عليه باربا "ما قبل التعبير" The Pre-Expressive، الذي تحكمه ثلاثة مبادئ على نحو الاتي:

1-تغيير التوازن المتحرك في جسد الإنسان Alterations in blance؛ ويعني به التغير في مركز ثقل الجسم، فالحركات التي يؤديها الراقص تتطلب من تغيير في مركز ثقله ليحقق التوازن، مثلاً راقص (بالى) يغيير مركز ثقله بتوسيع وقفته وثني ركبتيه، وهذا ينتج حالة جسدية ديناميكية بدلاً من الحالة الساكنة

2-قانون التعارض بين وزن الجسد والجاذبية Law Of Opposition؛ الذي يعني التقليل من كمية الطاقة المطلوبة لمقاومة قوة الجاذبية، فحركات ممثل (نو) يدفع بوزنه نحو الاض في تعارض مع قوة الجاذبية ليضيف خفة ورشاقة في الحركة، والمؤدي في (اوبرا بكين) يتحرك بعكس اتجاه الحركة المطلوبة لإضفاء ديناميكية درامية وهذا ما يرى فيه (باربا)اكتشافاً مختلفاً من الطاقة، وهذا يتطلب استغلال طاقة المؤدي بطريقة مغايرة لما هو مألوف في الحياة الاعتيادية.

3-المفهوم غيرالمفهوم Coherent in Coherent الذي يشير إلى المنطق الثابت والمتماسك لقواعد الشكل المعين للأداء مهما كان هذا التكنيك مغايراً للمألوف وكأنه غير متماسك، وبهذه الطريقة فان الممثل يعتاد على مرحلة ماقبل التعبير الخاصة به والتي تكوّن أساسا لأدائه، وهذا ما أطلق عليه (باربا) استعمار تفكيكي أعادة بناء Deconstruction Reconstruction Colonization أي انه على الممثل استبدال أسلوبه في الحياة العادية، ليحولها إلى طبيعة ثانية استعمار الجسد"باعتباره متفاعلاً مع ثقافة أخرى، يعكس أسلوب ستانسلافسكي الذي يطور تكنيك للممثل ويعتمد على ثقافة محلية في محاكاة مقنعة للحياة اليومية (Al-Hamdani، 2013،p131).

ولمسرح الأودين اهتمام خاص للمشاهد إذ يطلب منه "بان لا ينجرف مع خط الرواية، بل عليه أن يقوم بقفزات ذهنية عبر تداعيات الشخصية، والمفاهيم أي أن لا يندمج مع الإبداع، بدلاً من أن يندمج مع عملية الفكر المنطقي" (Barba, 1980,p46). يوجه باربا الجمهور أن يتعامل بذهنية عالية مركزا على دور الشخصية أي بمعنى يتقرب من (ذات الشخصية عبر الخيال)،مشددا على الإدراك والفهم ، مبتعدا كل البعد عن عملية التقمص التي تجعل المشاهد غير متفاعل مع فعل الحدث. التقمص يميت تفكير الجمهور والممثل ، ويبتعد عن التفاعل ولعب الأدوار لاعب الدور يكون يقظا ذهنيا متفاعلا مع الجمهور.

شكل باربا مفهوما جديدا في تدريب لاعبي الدور معتمد 0في مبادئ خاصة في فرقة (الأودين) تختلف عن غروتوفسكي ، ومن أهم تلك المحاور التي نادي بها (باربا) "

1. الارتجال الفردي والارتجال الجماعي.وأعداد النصوص والعرض والسينوغرافيا جماعي.
2. التعلم الذاتي لأعضاء الفرقة حيث يتعلم العضو الماهر في فن معين باقي أعضاء الفرقة لمهارته.

فمن هو ماهر في العزف على (القيثارة)،مثلا يعلم الباقين على تلك الآلة ومن هو ماهر في الاكروباتيك يعلم الآخرين هذا النوع من الرياضة" (lHamid, 2009,p324)،فضل باربا أسلوب التعلم الذاتي ،على وفق المهارة التي يمتاز بها الممثل ولغة الجسد التعبيرية والتي هي تختلف من ممثل عن الاخرى على وفق المهارات وتطويرها .

إما عن مفهوم ثنائية الممثل والدور فأن" عمل الممثل وفق مفهوم باربا، وهو صدارة ذاته عن الدور الذي تصنعه هذه الذات ، ومن هذا كانت فكرة ثنائية (الممثل والدور The Performer And The Role) ، عند باربا تختلف اختلافا واضحا مع هذه الثنائية وفق نظريات ومناهج التمثيل الأخرى ، حيث أشارات جميع النظريات الحديثة في الأداء ضمنا إلى (ذات) الممثل بوصفها جوهرا للعرض حيث افترضت هذه النظريات أن ذات الممثل هي التي تصنع أداءها (...) فالتمثيل هو إثبات الذات بالقناع أو بغيره " (Madhat, 2006,p.80.) ، اذ ترى الباحثة عن طريق الذات ينصهر الممثل للدور ،قلا يمكن يحسب للدور كينونة بغياب الذات ،والعك. لذا فكرة ثنائية (الممثل والدور) كمفهوم ثنائية (الروح والجسد)،الممثل لا يكون ممثلا إلا بلعب الدور،والدور يبقى جامد ألا أن يحركه الممثل عن طريق الخيال الخصب .،فكسر الحواجز بين المتلقي وادئية الممثل قائمة على شدة التداخل بين الجسد والمفردة محققا علاقات اجتماعية.

ثالثا: تادوش كانتور

اثر الحروب انتج الظروف الصعبة وكثرة التأثيرات صاغت لدى كانتور مفهومها حول مسرح ما تحت الارض وعمق التجارب قد لاصق في نتاجاته الفنية .اذ ان اعماله الفنية ارتكزت محاورها على طريقة التشكيل البصري والتي كانت " مسرحية موت الفصل الدراسي من اهم عروض كانتور بوصفها تتضمن خلاصة تجربته المسرحية وتتمحور حول حياة الانسان من الولادة الى الطفولة حتى الموت ،جمعت بين التشكيل السينوغرافي والصياغة الاخراجية استخدم فيها تكفين الشخصيات ولكل شخصية دمية تتحرك معها كونها قريبة لصاحبها وهي فكرة تقترب من ارتو مع القرين السيكولوجي ،وتعني ذلك الذات وتناقض الاضداد، مقتربا من فكرة العبثية الغروتوفسكية وهي اجساد لبشر بالمفارقة المضحكة عبر رواية الميلاد والطفولة والشيخوخة والموت" (kazim, 2013,p .108.) .

تعددت اساليب كانتور اذ ظهر ذلك " ما بين فن السينوغرافيا والاخراج المسرحي ولقد منح هذا الاسلوب المسرحي في التناول ديكورات مسرحية (دقة دقة) طابعا اخر ومثالا للاقتحام الواعي بالتشكيل داخل مفهوم الاخراج المسرحي الشامل وتحليل مفردات النص المسرحي وتفجير مستويات تأويله بفضل الوسائل التشكيلية التي تحل محل مكان الحدث ،وكذلك التغير الواضح في وضعيات الممثلين فوق خشبة ذات خاصية تشكيلية مميزة " (Krusovitch, 2006,p150.) . يبدو مما تقدم ان مبدأ التجريب قد افصح عن افكار كانتور في مسرحية موت الفصل الدراسي اذ ان العنوان يشير الى حصة الدرس داخل المؤسسة التربوية التعليمية ، الا ان يشكل بعدا في التداخل السيكولوجي في تصوير الشخصيات عن طريق الاداء الصوري في تشكيل وحدة ثنائية تكاد تكون متوافقة (تداخل الشخصيات وقرينتها الدمى) والتي تتحرك حاملة ذات الشخصية وتسير على نسق من التوافقية – الضدية وفي مراحل التغير البايولوجي للفرد منذ الولادة وحتى الشيخوخة وما يحمل من ذكريات قد تكون في حالة استرجاع.

شكلت السينوغرافيا عند كانتور مكانة بارزة مبتعدا من خلالها عن الاطر التقليدية في تشكيل فضاء المسرح اذ سجلت افكاره نقله نوعية نحو نشاط يقع بين فن الاخراج والسينوغرافيا من خلال تشكيل وهندسة الجسد فيه تفصيلية ويكون قريب من فكر كوردن كريج الذي استخدم الماريونيت وتحريك الدمى في موت الفصل الدراسي وعليه " وظف كانتور في مسرحياته التماثيل توظيفا مكثفا محاولا الجمع بينهما وبين الممثل وعلى سبيل الجمع بين الموت والحياة باعتبار ان اللعب المسرحي نتج منذ البدء عن اللقاء بين نقيضين ومن هنا استعاد كانتور اول فعل تمثيلي قدمه الانسان في التأريخ حيث انتصب امام مجموعة من الناس رجلا يقدم فعلا مسرحيا معلنا تمرده على القوانين التي تعاقدت عليها الجماعة ،كان هذا الرجل يشبه الناس ولكنه بفعله ذاك اصبح غريبا وبعيدا عنهم كانه مسكون بالموت " (Saeed, 2009,p.61.).

فقد اعتمد كانتور في فضاء المسرح على (اللعب المسرحي) في ذات التماثيل وهي تكون عودة الى الماضي حيث الدمى والعرائس والدمية هنا هي ذات الشخصية والدرامية نفسها اذ يوقع المتلقي في صدمة تواري الموت في الحياة " وفي بحثه عن طبيعة وكنه فن التمثيل وفق الفلسفة يستخدم كانتور مصطلح براءة الواقع والذي يرى انه سبب تحرك الممثل ادائه المسرحي ذلك الاداء الذي يحقق مفهومه العام للمسرح باعتبار تظاهرة مسرحية ،ولذا فهو يحاول وضع الممثل في حالته الاولى من وجوده الانساني حتى يتمكن من خلال ذلك تطوير قدراته التي ولدت معه والتي تغير عاملا اساسيا في ابداعه " (Madhat، 2006،p.80.).اذ ابدع كانتور في مفهوم جعل الممثل يتفاعل مع المتلقي من مبدأ الطقوسية او ربما الاحتفال (الجنائزي) حيث ميز محور الفرجة بشكل جديد يوحي بأبداع الاقدار. أذ صاغ كانتور اساليب متعددة في مسرحه من اجل التجديدات حتى " ان كانتور كان يوحي بأبداع وتشكل موديل (الممثل الجديد) الذي يمكن ان يهوى مثل كل شيء الشعور بالأقدار (المستحيل) يرتبط ارتباطا وثيقا بالمصطلح التالي في نظرية كانتور (مسرح المستحيل)او (مسرح مستحيل حدوثة) (Krusovitch, 2006,p150.).

لقد تطورت اساليب كانتور حتى جاء بمسرح المستحيل والذي يهتم بالإظهار الثانوي للممثل سواء ضمن تحريك الدمى وهو يختفي معبرا عنها بالمفردة والصوت والحركة وفي هذا الصدى سعى في مسرح اللاتوقع الحركي القصير المخرج (ماهر الكتيباني)* الذي صاغ مفهوم المسرح اللاتوقع الحركي القصير تداخل بين الجسد والمفردة في عناصر لعرض المسرحي اذ " كان من بين المقترحات المسرحية الشبابية هو انطلاق مشروع مسرحي اجترح عليه مقترحه تسمية (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) وهو مشروع يمكن توصيفه بعدة توصيفات منها :مسرح اللحظة الراهنة ،مسرح اللحظة العابرة .مسرح الخاطرة السريعة ،مسرح الصدمة ..مسرح البرق الخاطف وغير ذلك من المسميات التي يمكن ان تصلح توصيفا لعروض –مسرح اللاتوقع الحركي القصير " (Al-kutbani, 2024 ,p38.) اذ انعكست تلك المسميات المختصرة في مفهومها الاصطلاحي على التركيز الضوء على اللحظات الخاطفة والسريعة للواقع المكتظ بالمتغيرات المفاجئة والوهلة الانية التي تعكس التفسيرات المعاكس والمتضاربة في الاحداث الراهنة .

سعى الكتيباني في تجربة المسرحية على التركيز في الاداء التمثيلي عبر المهارة الذهنية وذلك من منطلق ان " الاداء التمثيلي يلامس المظهر المتحقق وجوده عبر فعالية تستنطق حياة المكونات

* - ولد في ابي الخصيب في محافظة البصرة عام 1968 ،حاصل على دبلوم في التمثيل المسرحي ،من معهد الفنون الجميلة في البص{عام 1989،وعلى البكالوريوس في الاخراج المسرحي من كلية الفنون الجميلة –جامعة البصرة 1996،وعلى شهادة الماجستير من جامعة بغداد 2002،حصل بعدها على شهادة الدكتور من جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة عن أطروحته الموسومة (اشكالية الحضور والغياب للرمز في خطاب العرض المسرحي العراقي). مقابلة اجرتها الباحثة يوم الاحد المصادف 2025/5/4 في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة.

وتجعلها داخل حركية فكرية لا تسعى الى تأثير عاطفي ،في ضوء ذلك ليس من المفاجئان تكون مدارات حركية الشخصيات وتجلياتها في مسحة من اللعب المضاعف الحر" (Al-kutbani, 2024 ,p38.) ، ان تجربة الكتيباني في مسرحه يثير الجدل بين الممثلين بعضهم لبعض في استثارة الفكر والتفكير في اللحظة الانية عبر الاداء التمثيلي وفي الوقت نفسه يعطي مسافة لإثارة الجمهور في حيز الاستفسارات والتساؤلات عما يحدث على خشبة المسرح .مما يعكس تفاعل لمجريات الاحداث من خلال التركيز على المهارة الذهنية لدى الممثلين في تصدي المواقف المسرعة والمستمرة التي تعطي فرصة اكبر للعمل التعاوني الجماعي وفي الوقت نفسه يحمل المسؤولية ذاتيا على كل ممثل لكون العمل الجماعي الذي يركز عليه الكتيباني يلغي دور النجومية للممثل ،ويبحث عن المفردة الذهنية التي تخاطب شريحة نخبوية .اذ ترى الباحثة ان مسرح اللاتوقع الحركي –القصير .لا يفسره عامة الناس فهو نخبوي وفي الوقت نفسه المتلقي يمتلك ثقافة مسرحية تتيح له ترجمة افكار المخرج الذي يطرح رؤية خاص بذلك المشروع .

اداء الممثل في مسرح اللاتوقع –الحركي القصير يشير الى " اللعب –اللاتوقع الحركة الخاطفة – القصيرة من بؤرة واحدة ،منسجمة جماليا ، فالممثل يلعب بحرفية متقنة زمن الحركة ونبضها النفسي ،في صيرورة الصور الطاغية الصوت ،وانزياح (الثيمات) ،وعدم تكاملها حيث تتشظى الفكرة ،كما في مسرح مابعد الحداثة " (Al-Nakhila, 2121,p12.).

يكون المتلقي في مسرح الكتيباني ذو وعي غير مبرمج خصب في التفكير والتأويل ويفسح مساحة ومسافة للتعبير عن روئ مختلف مما ينتج تحليل وتفسير وقراءات متنوعة " فهو يجري ضمن تيار الوعي الذي تتداعى فيه افكار الشخصية بلا انتظام ،بوصف ان لغة الحوار في نصوص -مسرح اللاتوقع الحركي القصير-هي لغة تعبيرية تعتمد الجمل والعبارات القصيرة والمبتورة :اتي تنقل جملها وعباراتها في قفزات مفاجئة او انها تكثر من وجود الفجوات او ما هو مسكوت عنه ،في (مسرح اللاتوقع الحركي القصير)يستهدف جعل المتلقي –قارئا او مشاهدا –بموقف المتلقي والمفكر والمفسر والمشارك في خلق المعنى " (AL-jubouri, 2025,p118)

ما اسفر عنه الاطار النظري

1. تداخل الجسد مع المفردة فنيا ووظيفيا ودلاليا لتعطي طابعا حول الحواس المنطوقة مما ينعكس ايجابيا في التواصلية جماليا في ادائية الممثل . وقصدية المتكلم تتمحور حول التركيز بين الفهم والادراك لمعنى المفردة عبر المتكلم (الممثل) هذا ويتم اشتغالاتها فنيا عبر ملامح الوجه او نظرات العين كل ذلك يعطي طابعا حول الحوار المنطوق التي تعد المفردة نقطة الارتكاز لمعنى المتكلم (الممثل).

2. تعتمد ادائية الممثل فيما بعد الحداثة حول نقطة اساسية تعتمد تأويل جميع المفردات للنص المسرحي ، وذلك لتثبيت المعاني وحراستها من الزخرف والتلاعب لأجل فرضية قصدية الاحادية من جهة ثابتة .

3. ظهر ان الكلمة التي يتبنها الممثل بصيغة فنية والتي يوظفها عن طريقة الادائية في الفعل المسرحي مشكلا الصورة البصرية بطريقة فنية لها دورا بارزا في صياغة المفردة وتداخلها مع الجسد عبر الاداء التمثيلي.

4. ان المفاهيم الادائية تتداخل كليا الممثل بعضها لبعض من خلال ادوات الممثل الادائية ومرجعياتها (الصوت–الحركة) ،والتي تعطي دلالة فنية.

5. اتضح ان مبدأ الارتجال مهيمن في مسرح (اللاتوقع الحركي القصير) ،وهذا ما يطور القدرات الأدائية لجسد الممثل في اللحظة الانية للأداء التمثيلي .مما يخلق استثارة لجذب انتباه الممثلين بعضهم لبعض والمتلقين.

6. اللعب المسرحي يحقق مفهومه العام في مسرح اللاتوقع الحركي القصير . باعتبار تظاهرة مسرحية كونه يحاول وضع الممثل في حالته الاولى من وجوده الانساني حتى يتمكن من خلال ذلك تطوير قدراته التي ولدت معه والتي تغير عاملا اساسيا في ابداعه المسرحي.
7. استفزاز المتلقي من خلال الحركات القصيرة المتزامنة والتي تشغل افكار هم في التأويل والتفسير والتحليل بصلب القضايا السياسية والاجتماعية التي تثير حفيظة المتلقي في ايجاد حلول من خلل الاستثارة والتحريض الايجابي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- **مجتمع البحث:**

يتكون البحث من العروض المسرحية المقدمة في الفترة 2019 –2022 ،التي قدمت في (المحافظات بغداد –بابل –الديوانية -البصرة)، وتضمن مجتمع البحث (5) عروض مسرحية، إذ اشتمل مجتمع البحث الحالي على العروض المسرحية التي قدمت في محافظة البصرة
وبما ان العروض المسرحية غير متجانسة في استثمارها تدخل الجسد والمفردة في عروض مسرح اللاتوقع الحركي على وجه التحديد، لذا لجت الباحثة الى الطريقة القصدية في اختيار العينة اعتماداً على المسوغات الآتية:
1. تباينت عروض مجتمع البحث في تداخل الجسد والمفردة .
2. اختار الباحثة عينة البحث لأنها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.
3. تسنى للباحثة مشاهدة بعض منها عيانياً، فضلاً عن توفرها على موقع الكتروني على اليوتيوب.
4. توفرها على أقراص مدمجة CD-DVD، فضلا عما كتب عنها في الصحف والمجلات والجرائد والمواقع الالكترونية.

- **عينة البحث:**

بناءً على ما تقدم تم اختيار خمسة عروض مسرحية من مجتمع البحث بوصفها نماذج مختارة تمثل عينة البحث وتم اختيار عرض مسرحية (دعبلك) بطريقة قصدية لكون المخرج ماهر الكتيباني من مؤسسي المسرح اللاتوقع الحركي -القصير وحسب الجدول الاتي:

ت	اسم المسرحية	تأليف المخرج	سنة العرض	مكان العرض
1	هسهسات	ماهر عبدالجبار الكتيباني	2013	كلية الفنون الجميلة –البصرة.
2	هيت لك	ماهر عبدالجبار الكتيباني	2014	محافظة البصرة –الديوانية –بغداد.
3	خدملك	ماهر عبدالجبار الكتيباني	2016	كلية الفنون الجميلة –البصرة.
4	هلوسات	ماهر عبدالجبار الكتيباني	2019	محفظة البصرة –بابل.
5	دعبلك	ماهر عبدالجبار الكتيباني	2022	محافظة البصرة.

- **أداة البحث :**

لتحقيق هدف البحث ولعدم توفر أداة سابقة لقياس الحضور التداخل الادائي بين الجسد والمفردة في عروض مسرح اللاتوقع الحركي القصير مسرحية دعبلك - انموذجا ؟.
، اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي فضلا عن عدد من الخطوات للوصول الى فقرات يمكن اعتمادها في طريقة التحليل لمحتوى العروض المسرحية المختارة، فكانت فقراته واضحة ومفهومة واتسمت بالصدق، ومرّ بناء هذه الأداة بالخطوات الآتية :

1. الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري التي تعمقت الباحثة بدراستها في المتن النظري.
2. الملاحظة المنتظمة من الباحثة للعروض المسرحية (دعبلك) .
3. اقتربت العرض من هدف البحث بمستوى اكثر من غيرها، اذ يمكن تطبيق فقرات الاداة عليها.
4. لإفادة من المقابلات الشخصية واراء ذوي الاختصاص والخبرة بالاتصال الهاتفي واللقاءات مع المخرج ومؤلف العروض المسرحية .

وبناءً على الخطوات السابقة وبعد مناقشة العبارات المصاغة بشكل أولي قامت الباحثة بتعديل قسم منها واختصر بعضها الاخر، قد راعت في صياغة الفقرات جملة أمور من أهمها أن تكون هذه الفقرات واضحة ومفهومة لدى الجميع ولا تحتوي على أكثر من فكرة.

- **عينة البحث : تم اختيار مسرحية (دعبلك) كعينة تطبيقية وفقاً للمسوغات الأتية :**

أ. مقاربتها من عنوان البحث .
ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة .
ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث .

- **منهج البحث :** اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث .
- **تحليل العينة :** مسرحية :(دعبلك) تأليف واخراج: ماهر عبد الجبار الكتيباني
مكان العرض : محافظة البصرة _ مسرح كلية الفنون الجميلة .
- فكرة العرض:- تصنف فكرة العرض المسرحي دعبلك فكرة فلسفية حول الضياع و الخوف والحذر وعدم القدرة على اتخاذ قرار في توجيه البوصلة للبحث عن وجود في فضاء غير محدد يتوسطه شاخص يوحي الى برج رباعي على عدد الشخصيات ، وتلك الشخصيات عاجز ة عن الوصول الى حقيقية ما، فضلا عن الوهم الذي يعتريهم وصعوبة تحديد مهامهم العملية وربما التنصل عن مهنة غير محددة تترتب عليهم كلما يبحثون اكثر من اجل الوصول الى حقيقتهم ومحاولاتهم لاكتشاف الافق عبر البرج الذي يتوسط ذلك الفضاء المسرحي اذ انهم يتمسكون ذهنيا بمفردة (اسال غيري) علاوة على لغة الجسد التي كانت تتداخل بين موقف واخر عبر تلك المفردة وكأنها تريد ان تعطي ايعازا للمتلقي بمفردة مغايرة له وهي (انتباه) لا يوجد طريق سالك امامهم .
- المنظر : يشكل منظر مسرحية (دعبلك) عتمة في فضاء المسرح تم تسليط الاضاءة والنطقة الارتكزية التي تتمحور حول السلم (الدرج .مما يحل العرض المسرحي للتركز في تداخل المفردة مع الجسد عبر الشخصيات الاربع صعودا ونزولا على السلم المركب على اربع سلالم على عدد شخصيات المسرحية . اذ ان الاضاءة ركزت على جوانب من ستارة المسرح ذو الاحمر الغامق ،) ،المتغير المفاهيم لدى المتلقي تارة يشير الى سلم اتصالات،ويرمز الى فنار للسفن تارة اخرى ،وهناك استخدامات للحبال ماتقيدهم من رؤية الحقيقة التي يبحثون عنها بمفردة (الريؤويا) لتفسير الحلم مصاحبا باصوات كامرة لالتقاط صور متتالية ، مما يشكل تجمع الشخصيات الاربع الى هرم يغطي السلم الذي بخلفهم ،اذ اعتمد المخرج على تنوع في الاصوات حسب الموقف بين الرياح وامواج البحر ، اذ يشير الاداء التمثيلي في عرض مسرحية (دعبلك) ان الحركات للشخصيات الاربع اما ان تكون

جماعية او كل ممثلين مغايرين للممثلين الاثنين الاخرين وفي بعض الموقف تم تبادل الادوار على وفق الموقف المحدد ،اما عن الازياء كانت الالوان متقاربة بعضها لبعض الا ان ارتداء الجوايب ذات اللون المحدد الابيض للشخصيات انهم في مكان عمل محددا ، ووجود جهاز الاستدال الذي وضع على هرم السلم ينبه بوجود دلالة للملاح البحرية حتى تم رفعها قبل انهاء العرض ليعلن ان الحقيقية تحتاج الى تفسير الوجود بين الذات والعقل.

- التحليل: جسدت مسرحية (دعبلك) من خلال اربع شخصيات لممثلين شباب هم كل من (مؤيد كريم –وزين عماد- ومحمد كشكولي – وعبد الرحمن الربيعي) والتي يشير عنوان المسرحية الى مفردة عامية (التدحرج المستمر) ،وهو الواقع الذي اشتملت عليه بأسلوب للحركات المفارقة والمقاربة بين الشخصيات الاربع توحي بأشياء مبهمة ولايوجد اي مسمى لتلك الشخصيات وهي اشياء مجهولة الهوية منذ بداية المشهد الاول لرفع الستار للعرض المسرحي اذ تجمعت الشخصيات شاغلة (سلم) بطريقة منظمة عن طريق ممثلين اثنين من الخلف واخرين من امام السلم وقد اعطى رمز للكرسي الملكي ،ومن ثم تجمع بطريق خط مستقيم لا يتسأل كل منهما الى اي مكان هما ذاهبان ؟

اذ يشير ان العبارات والمفردات تصدر عن شخص واحد بنبرة واحدة وبوقت واحد والتي توازت مع حركاتهم بالقفزات المستمرة المنظمة بقصدية استثارة المتلقي وحتى العبارات كانت غير متكاملة ليتم التركيز على بعض المفردات التي تثير وجودهم في ذلك المكان كمفردة (الحلم) او (اسال غيري) تلك العبارات المتركبة من مفردات متداخلة وتداخلت مع حركات الجسد التعبيرية بطريقة الاستفهام التي اعتادها (مسرح اللاتوقع الحركي القصير ان يتصف وما يميزه هو تشظي المفردات المتداخلة مع الجسد) . حتى يصعب على المتلقي تفسيرها وتحليلها ليجد نفسه في استفسار وشك وتأويل في التفكير والفكر الذي يطرح امامه بوساطة تلك (العروض من المسرح اللاتوقع الحركي القصير.) ، انه مسرح يبحث عن وجود الانسان بين تلك الاشياء غير الحقيقية عبر مفردات التعجب والاستفهام . اي ان تلك الشخصيات في دوامة من التساؤل عن تفسير لأمر ما ، مما يجعل المتلقي يبحث عن معنى الوجود للفكر والفكرة عن طريق التركيب الصوري للشخصيات وتحليلها ومن ثم يتم تطبيقها .مما يوحي الى ان الحياة بدئت تتطور عبر التقنيات والمفاهيم القصدية عن طريق المفردة المنطوقة وغير المنطوقة حتى تعطي دلالة بمفردة تم التأكيد عليها وهي (الشيء) ومجموعة (الشيء) هي (الاشياء) على حد قول احد الشخصيات (شيء : حلمت مرة ..انها ضفة قريبة – شيء :كيف يمكنك ان تحلم – شيء حلم بأمر ولم يقترف منكرا –شيء : بل المنكر كله في الحلم –شيء : الحلم يحيلك الى ضفاف اخرى) ،اذ يشير صوت افتتاح الباب الى قدوم احدهم ربما يكون قادرا على ان يفسر لهم الامر مجدداً ، فيما ينهال احدهم على ضرب الارض ومن ثم في التفكير لحل امر وجودهم في ذلك المكان بينما يتحرك الثلاثة بسرعة وحركات خاطفة في التسلق على السلم وواحد منهم في مقدمة السلم اذ تأتي لهم صعقة كهربائية توقظهم على واقع العجز وغياب الحل وعدم ادراكه ،ففي هذه اللحظة الانية تترتب عليهم مواقف عده كمساحة زمنية او فرصة تأخذ فيها مفردة (اسال غيري) نصيبها كترتيب تعويضي، مما يشير لهم تسال عن الحلم ،على حد قول احدهم هناك الكثير ممن يحلم للوصول الى هنا ، ويتضح ان الطريق الى الوصول لبر الامان صعب وفي غاية التفكير والجهد الجهيد كما يحلم الاخرون وهنا يقوم الممثلون الاربعة بأداء عدد من القفزات التي توحي الى الاعلى البعيدة بوجود طريق مليئة بالجمر والنار ، وهذا ما يؤكد صعوبة الوصول لذلك المكان المجهول الذي يحاول ان يطأه كل منهم ،وذلك بواسطة المقترحات العديدة والمختلفة التي تدل على الوجود الانساني والمشكلات الانسانية التي باتت تتعقد ويصعب حلها من دون وجود ضفة (هنا او هناك) ،لأنهاء المشاكل الحاصلة نتيجة التشظي بين الشخصيات الاربع اذ يعبر عنها بأداء الحركات غير المستقرة التي تشير الى ضفة

الشاطئ والمغامرين هم الشخصيات الاربع الذين لن يصلوا بعد الى بر الامان بالبحث المستمر عن اسرار الشاطئ الخفي في فكرة الظاهر الباطن بين الخيال والوهم ويكررون لفظ مفردة (الشيء) – شيء السبيل – شيء لا اعرفه – شيء : اسال غيري بصخب سائل ، مما يشير ان الوهم الذي تركز عليه الشخصيات الاربع افضل من الواقع المرير الذي يعيشونه في الضفة الاخرى . وهنا تكم ثنائية الضفتين ، الضفة الاولى هي الخوف والثانية ضفة الواقع المجهول بكل ما يعيشه الانسان في اي حياة تعتليها المجهولية ، مما يعني ان تضطلع الشخصيات الى استخدام مفردة (التحلق) وتداخلها جسديا عبر الحركات الجسدية للوصول الى الضفة الاخرى وهم يجهلون ما في الضفة الاخرى ومن ينتظرهم هذا يسلك (الحلم) للتخلص من دوامة العصر نتيجة الغموض وهو نوع من التحريض حول ما يحصل في الواقع وفي اي مرحلة قد تثنيها غلبة العدم والضياع في كل مجالات الحياة الامر الذي يقود الى تراتبية مزمنة من المعاناة للفرد الانسان وقضاياه الوجودية وتأثير الوعي الجمعي والتفكير السلبي ، اذ ان اللاتوقع هنا ليس مرهونا بحركة او فكرة محددة بل هي ادائية تجمع بين الحركة والصوت والصورة ايضا للتأثير الفني بالتأكيد ولكنه ثيمة قصيرة محددة عنوانها الطرح القصير لأنسان ما ضائع ولم يدرك البوصلة بعد في خضم الطوفان الذي عبر عنه المخرج بأصوات الامواج المتلاطمة وايضا الاصوات الرياح العاتية ،فضلا عن اصوات فتح الابواب اي انه ادخل المؤثرات كمفردة تأثيرية تستنطق فكر القارئ المتلقي وتدل الى صور اقوى مواجهات طبيعية قد تطيح بالعنصر الانساني الذي لا يستطيع بطبيعة الحال بقدرته ووضعه المادي والجسدي يعد كائنا ضعيفا ومهزوزا وقد يعيده احواله علاوة على فكره الذي قد يستأثر بمحيطه وبيئته وهنا يعطي العرض دائرة فكر محصورة لأنسان يخضع لأهوائه ومدى تفكيره في هذا العالم المبني على فكرة الوجود او الامل والانتظار وفي البعد المادي قد تكون قرينه لقادم افضل شريطة ان يتحقق وعدم التحقق هو الذي ذهب اليه بناء العرض وكان هناك دائرة مقفلة يخوض فيها كل من الشخصيات الاربع الذي يضع تفكر كل واحد منهم بعالمه وازمته ووجوده فضلا عن البعد النفسي الذي يقرأ بين ثنايا العرض هنا او هناك والذي لم يشر اليه بوضوح الا بمحاولات كل منهم بالتعبير المعروف رمي الكرة في ملعب الغير وهذا شأن الروائي والفيلسوف جان بول سارتر الذي يعد الوجود هو الجوهر الانساني وهو ان الوجود وهو جوهر الحياة البشرية وعليه فان السجية التي يتمتع بها الانسان هي ظالة يكون من خلالها الغرض البشري الذي يكون محكوما بحريته وفكره واختياره ومسؤوليته وهكذا قد ينطبق على كل شخصية بوضعها رغم ضياعها الواضح وعدم قدرتها على ادراك ماهيتها وما الى ترمي غير ان اسألتهم الواحد للأخر في دوامة هي بمثابة منولوج وقد تعدد الى اخر ولم تلتقي الا لدى المتلقي الذي استثاره ما بين السطور اي ان لكل منا امره وتدبيره ولا يجب ان يعتمد في امره على غيره الا على نفسه ومعرفتها ومحيطها الذي يوازيها بتقبل او بالرفض عن طرق ارتهان الفكر لملكة خاصة قائدة لكل انسان نحو الطريق الذي يريد .

- **: نتائج تحليل عيِّنة البحث ومناقشتها :**

1. تعددت الأفكار والموضوعات التي تناولتها نماذج عيِّنة البحث ، ولكنها اتفقت على الافادة من تشظي الحركة التي يقوم عليه مسرح اللاتوقع –الحركي القصير. ما يعني أنَّ الحركة غنية بالأفكار التي تحمل جميع مفاصل الحركة .
2. أثبتت عينة البحث وجود النص المسرحي المؤلف كاتب معين .و يتم الاتفاق على موضوع معين يُرتجل على وفق مجموعة أفكار آنية غالبا ما تناقش موضوعا يهم المتلقي.
3. اعتماد تغير التوزان في الجسم ينعكس على الدقة في السرعة الحركية مع الانتقال لحركة اخرى في الايصال والتوصيل بين الممثلين بعضهم البعض وبين الممثلين والمتلقي من حيث رد فعل الحركة القصير للاتوقع.

4. ظهر التشخيص الأداء التعبيري في مسرح اللاتوقع الحركي القصير الناتج عن عملية التحويل المفترض المجرد الذهني الى المجسد المادي ،مما يجعل انعكاساتها من ممثل الى اخر تلك التداخل يقع في اختزال اداء الممثل عبر موقف جديد ومغاير عن الاخر معبرا عنها برؤية مختلفة ومتعددة لدى المتلقي.
5. .تداخل المفرد بالجسد في مسرح اللاتوقع الحركي القصير التي تتموقع في لاحل نهائي للحدث والتي تعطي مسافة للمتخيل المتلقي مما ينعكس ذلك عن وجود ولادة جديدة لكل موقف عبر الاداء التمثيلي.
6. يرتكز اللعب المسرحي في تداخل مستمر وفي تصاعد للحداث مرتبطا مع المفرد والجسد عبر الاداء التمثيلي .مما يجعل الممثلين في حركات تكون متشابهة تارة ومختلفة تارة اخرى . هذا التنوع يعطي دلالات متعددة ومتكررة تثير عدة تساؤلات لدى المتلقي.
7. تضمنت التشكيلات الجسدية في بناء الصورة المسرحية للإيحاء بذهنية التأويل والتفسير نحو الواقع الاجتماعي والسياسي مما ينعكس نفسيا على المتلقي في بنائية الدلالة والرمز والتي تنطوي تحت لغة الجسد التعبيرية.

ثانيا – الاستنتاجات

بعد التوصل إلى نتائج تحليل عيِّنة البحث ومناقشتها مع هدف البحث ومقارنتها بمؤشرات الإطار النظري توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية :-

1. عملية التداخل مع المفردة تؤثر وتتأثر بالمتغير الادائي، مما يحقق حركات متزامنة وسريعة الاستفزاز والاثارة نفسيا وانفعاليا بوصفهما تقنية ادائية في مسرح اللاتوقع الحركي القصير.
2. ان عروض المسرح اللاتوقع الحركي القصير في الامكنة المختلفة من محافظات العراق يبحث الممثلون عن تواجد متلقون لإيصال الرسالة في تجربة جديدة ومتفردة عبر الاداء التمثيلي ومفهوم تداخل المفردة بالجسد.
3. مبدا المشاركة والتنوع الادائي يأتي بحسب تداخل المفردة مع الجسد مما ينعكس على مسرح اللاتوقع الحركي في العرض المسرحي ، اذ تقع ادائية الممثل بين الاداء التمثيلي و اللعب الادائي.
4. غياب العنصر النسوي في عروض مسرح اللاتوقع الحركي وذلك لصعوبة الاداء الحركي وسرعتها ما يعطي انطباعاً لصعوبة المهارات الحركية والتدريبات للعناصر النسوية .
5. موضوعة النص المسرحي اجتماعية وسياسية واقتصادية كونها لصيقة بالفرد على مستوى الفكرة والموضوع والحوار المتجدد مع كل عرض جديد مما يحقق المشاركة الوجدانية.
6. شكلت السينوغرافيا في مسرح اللاتوقع الحركي القصير مكانة بارزة مبتعدا من خلالها عن الاطر التقليدية في تشكيل فضاء المسرح اذ سجلت افكاره نقله نوعية نحو نشاط يقع بين فن الاخراج والسينوغرافيا من خلال تشكيل وهندسة الجسد.
7. التوافق والتناغم لدى مصممي الديكور والازياء والاضاءة مما يحيل الى الاستعداد التام لقيام العرض المسرحي المبني على القضايا السياسية والاجتماعية.

المقترحات:-

- اعداد ورش مسرحية حول التداخل الادائي بين الجسد والمفردة للشباب بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة.

- **التوصيات:-**
- اجراء دراسة حول تعدد الرؤية الاخراجية واثرها في عروض مسرح اللاتوقع الحركي القصير .

المصادر والمراجع

1. مدكور ،ابراهيم : معجم الوجيز (القاهرة : وزارة التربية والتعليم العالي ،1991) .
2. احمد مختار احمد : علم الدلالة (القاهرة : مكتبة لسان العرب، 1998) .
3. احمد مطلوب : معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،ط1(لبنان : دار ناشرون للطباعة والنشر ، 201) .
4. الازهرالزناد : اللغة والجسد (بغداد : دار نيبورللطباعة والنشر ،2014) .
5. ان كوودسوفيتش:مسرح تشكيل الموت عندالكانتور،تر:هناء عبدالفتاح (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006) .
6. ايلاف سعد علي البصري، وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة، الطبعة الأولى (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة رسائل جامعية، 2008) .
7. جون وايتمور:الاخراج في مسرح مابعد،تشكيل الدلالات في العرض المسرحي،تر:سامي عبدالحميد(بغداد،دارالكتب الوثائق،2012)
8. جيلين ويلسون :سيكولوجيةفنون الاداء،تر:شاكر عبد الحميد (عالم المعرفة الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000)،
9. حسن عبود النخيلة:اللاتوقع الحركي القصير :مسارات الفلسفة ومعالم الانجاز (العراق:دار الفنون والاداب :2021) .
10. حسين علي كاظم : نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد.اصدرات بغداد عاصمة الثقافة والحضارة،2013).
11. رفيق العجم :موسوعة كشاف المصطلحات الفنون والعلوم ،(لبنان : مكتبة لبنان ،1969).
12. رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988)،
13. سامي عبدالحميد:مقاربات ومقارنات:مشاهيرالمخرجين اجانب وعراقيين(العراق :دار الكتب والوثائق'2016)،
14. سعدعزيز عبد الصاحب: الجدل في المسرح العراقي ،دراسة في تنوع الخطاب الفلسفي (الشارقة : لهيئة العربية للمسرح ،2019)
15. سعيد الناجي : التجريب في المسرح (الشارقة :دائرة الثقافة والاعلام ،2009) .
16. سلمان صبار باني : المفردة العربية بين الاصالة والاستعمال مجلة (مركز دراسات الكوفة) ع(42) السنة (2016) .
17. سمية بيدوح: فلسفة الجسد تونس: كلية الاداب والعلوم الانسانية ،209) .
18. عبد الحسن الحسيني: معجم مصطلحات المعلومات (بيروت : دار القلم للطباعة والنشر ، 1987)
19. عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 2004) .
20. عبد الكريم عبود:الحركة على المسرح :بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية (العراق : منشورات دار الضفاف ، 2014)،
21. عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور (عمان:دار المنهجية للنشر والطباعة ،2016).
22. عقيل مهدي يوسف : التشكيل الجمالي ومقارنه فنية (العراق : دار ميزو بوتاميا ،213) .
23. علي الحمداني : لتواصلية في اداء الممثل المسرحي (بيروت :دار ضفاف ،213) .
24. علي مطر جرو: المفردة القرانية بين الثبات والتعدد ، مجلة الانبار للعلوم الانسانية) ع (17) السنة (2017) .

25.عواد علي : غواية المتخيل المسرحي مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد (دار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1997).
26.مارفن كارلسون فن الاداء مقدمة نقدية ، ت منى سلام ،(مركز الغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الاول للمسرح ،2008)
27.ماهر عبد الجبار الكتباني :مسرح اللاتوقع الحركي القصير: بيان رؤية ونصوص (العراق:دار الفنون والاداب 2022) .
28.مجيد حميد الجبوري:مراجهات نقدية في المسرح العراقي المعاصر (العراق: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر : 2025).
29.محمد علي الخولي : علم الدلالة ،علم المعنى (الاردن : دار الفلاح لنشر والتوزيع ،2001).
30.مدحت الكاشف :اللغة الجسدية للممثل (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ،2006) .
31.مدحت الكاشف :المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاص (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008)،
32.ينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية ،تر : محمد سليم النعيمي ،ج 2(العراق : دار الرشيد للنشر ،198) ص211 .
33.يوسف رشيد: الإنشاء المسرحي وعناصره (العراق : إصدارات بغداد عاصمة الثقافة العربية ،2013) .

References

1-Madkour, Ibrahim: Mu'jam al-Wajeez (Cairo: Ministry of Education and Higher Education, 1991.
2-Ahmad Matloub: Dictionary of Ancient Arabic Criticism Terms, 1st ed. (Lebanon: Dar Nashirun for Printing and Publishing, 2012).
3-Al-Azhar al-Zanad: Language and the Body (Baghdad: Dar Niebuhr for Printing and Publishing, 2014
4-Ann Kodsowicz: Al-Kantor's Theater of Death Formation, trans. Hanaa Abdel Fattah (Egypt: General Egyptian Book Organization, 2006).
5-Elaf Saad Ali al-Basri, The Function of Reporting in Ancient Iraqi and Egyptian Mural
6-.Paintings, 1st ed. (Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, University Theses Series, 2008
7-.John Whitmore: Directing in Post-Theatre: Shaping Meanings in Theatrical Performance, trans. Sami Abdul Hamid (Baghdad, Dar Al-Kotob Al-Watha'iq, 2012).
8-Gillen Wilson: The Psychology of the Performing Arts, trans. Shaker Abdul Hamid (Alam Al-Ma'rifa, Kuwait, National Council for Culture, Arts, and Letters, 2000)

9-Hassan Abboud Al-Nakhila: Short Kinetic Unexpectedness: Paths of Philosophy and Milestones of Achievement (Iraq: Dar Al-Funun Wal-Adab, 2021)
10-Hussein Ali Kazim: Directing Theories: A Study of the Basic Features of Directing Theory (Baghdad, Baghdad, Capital of Culture and Civilization Publications, 2013
11-Rafiq Al-Ajam: An Encyclopedia of Artistic and Scientific Terms (Lebanon: Library of Lebanon, 1969
12-Roman Jakobson, 12Poetic Issues, translated by Muhammad al-Wali and Mubarak Hanun, first edition (Casablanca: Dar Toubkal Publishing House, 1988).
13-Sami Abdel Hamid: Approaches and Comparisons: Famous Foreign and Iraqi Directors (Iraq: Dar al-Kutub wa al-Watha'iq, 2016.(
14-Saad Aziz Abdul Sahib: Controversy in Iraqi Theater: A Study of the Diversity of Philosophical Discourse (Sharjah: Arab Theater Authority, 2019)
15-Saeed al-Naji: Experimentation in Theater (Sharjah: Department of Culture and Information, 2009
16-Salman Sabbar Bani: The Arabic Word Between Authenticity and Usage, Journal of the Center for Kufa Studies, No. (42), year (2016).
Samia Bidouh: Philosophy of the Body, Tunis: College of Arts and Humanities, 209-.17
18-Abdul Hassan Al-Husseini: Dictionary of Information Terms (Beirut: Dar Al-Qalam for Printing and Publishing, 1987
19-Abdul Aziz Ibrahim: The Poetics of Modernity (Damascus: Arab Writers Union Publications, 2004
20-Abdul Karim Abboud: Movement on Stage: Between Theoretical Implications and Applied Vision (Iraq: Dar Al-Dhafaf Publications, 2014.(
21-Abboud Hassan Al-Mahna and others: Theatrical Performance Methods Across the Ages (Amman: Dar Al-Manhajiyya for Publishing and Printing, 2016).
22-Aqeel Mahdi Youssef: Aesthetic Formation and Artistic Comparison (Iraq: Dar Mezo Potamia, 2013
23-Ali Al-Hamdani: Communication in the Performance of the Theatrical Actor (Beirut: Dar Al-Dhafaf, 2013
24-Ali Matar Jaro: The Quranic Vocabulary Between Stability and Multiplicity, Al-Anbar Journal of Humanities, Issue (17), 2017.
25-Awad Ali: The Seduction of the Theatrical Imagination: Approaches to Poetics: Text, Performance, and Criticism (Casablanca: Arab Cultural Center, 1997).

26-Marvin Carlson, The Art of Performance: A Critical Introduction, trans. Mona Salam, (Center for Languages and Translation, Academy of Arts, First Cairo Theater Festival, 2008).
27-Maher Abdul Jabbar Al-Kutbani: The Short Kinetic Theater of Unexpectedness: A Statement of Vision and Texts (Iraq: Dar Al-Funun Wal-Adab, 2022)
.28-Majeed Hamid Al-Jubouri: Critical Reviews of Contemporary Iraqi Theater (Iraq: Dar Al-Funun Wal-Adab for Printing and Publishing: 2025.(
.29-Muhammad Ali Al-Khuli: Semantics, Semantics (Jordan: Dar Al-Falah for Publishing and Distribution, 2001
.30-Medhat Al-Kashef: The Body Language of the Actor (Cairo: Al-Ahram Commercial Press, 2006
31-Medhat Al-Kashef: Theater and Man: Techniques of Contemporary Theatrical Performance (Cairo: Egyptian General Book Authority, 2008).
32-Yenhart Dozy: Supplement to Arabic Dictionaries, trans. Muhammad Salim Al-Naimi, Vol. 2 (Iraq: Dar Al-Rasheed Publishing House, 198), p. 211.
33-Youssef Rashid: Theatrical Composition and Its Elements (Iraq: Baghdad Publications, Capital of Arab Culture, 2013

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 134) 2025, pp. 117-137

Representations of Marxist thought in contemporary theatrical performance experiences

Dr.Joumana Raheem Ali
Ministry of Education ,first Rusafa Dirrectorate ,Supervision Department
Specialization
Sarahatm07@gmail.com
07715912646

Abstract :

Performance is linked to the individual's body, which falls within the social framework. It constitutes that social system. Accordingly, all celebrations held across civilizations rely on bodily movements and connotations as a social subject. The body, in its biological makeup, is based on sensory and motor abilities. It is the source of meaning, and these motor abilities are focused on intertwining and interweaving a set of activities organized by the actor through thought and memory. These activities rely on mentality, harmony, and this idea is translated into the form of the theatrical performance, based on the visualization of mental symbols and vocabulary that stimulate the recipient's mind. The body, in its social sense, carries signs and connotations through the actor's performance, whether kinetic or gestural. Consequently, it expresses semantic meanings that are harmonious, compatible, and consistent, providing concepts through mental perception. This is reflected in the actor's role on stage through his craftsmanship. These symbols accumulate in the form of mental images, and these images control the actor's behavior in an intentional way through performance interference. This is positively reflected in the process of forming and constructing the theatrical image and translates his thinking and feeling into understandable and tangible molds for the recipient through the word, which is a spoken or unspoken meaning. The research question was launched as follows: Is there a performance interference between the body and the word in the short performances of the Unexpected Kinetic Theater, the play Da'balak - as a model؟

keywords: interference- performatif- the body : r-singular