

2020

لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي

م.د. سعد محمد راضي

م.م. سمير اغا حيدر

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#), and the [Law Commons](#)

Recommended Citation

Midad, "حيدر, م.م. سمير اغا (2020) "لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي and راضي, م.د. سعد محمد
AL-Adab Refereed Quarterly Journal: Vol. 20: Iss. 1, Article 21.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad/vol20/iss1/21>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Midad AL-Adab Refereed Quarterly Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

ملخص البحث

فلسفة الجسد هي من تحرر العلاقات المتبادلة بين البشر . وفي نفس الوقت فهي تكشف في قوة الترابط بين البشر من جانب ومن جانب آخر بينهم وبين بعض الكائنات الأخرى . وهذه اللغة تعتمد على كم هائل من الخبرات والتصورات والذكريات المخزونة في عقله والتي استقبلها عن طريق حواسه . والتي تشكلت بوعيه إلى مظاهر ثقافية واجتماعية . وتم الاتفاق عليها مجتمعا بمرور الزمن . وتختلف هذه الأفعال من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان ؟ وفي فنون الأداء التي تعتمد الجسد كركيزة أساسية في تقديم مضمون معين سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون .

Abstract

The philosophy of the flesh is what liberates the interrelationships between human beings. At the same time, it reveals the value of the interconnectedness between humans on one side and on the other hand, between them and some other beings. You receive it in his mind, perceptions and memories. His awareness was shaped into cultural and social aspects, and agreed upon socially over time. These acts from time to time and from place to place, and to present specific content, whether in the theater, cinema or television.

الفصل الاول(الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

بطبيعة الحال اعتمد الإنسان على مجموعة من الأنماط, تعتبر لازمة سلوكية غير لفظية وقد تكون هذه الأنماط مصاحبة للتعبير اللغوي المنطوق كتدعيم للفكرة معينة يريد ان يوصلها الإنسان للشخص المقابل وفي أحيان أخرى تأتي مستقلة بذاتها لتحل محل اللغة المنطوقة . ومن الأنماط غير اللفظية التي يستخدمها الإنسان في التواصل والتعبير

(body expression)

حيث يكون التعبير لاشعوريا بواسطة الحركات والإشارات . إذن فلسفة الجسد هي من تحرر العلاقات المتبادلة بين البشر . وفي نفس الوقت فهي تكشف في قوة الترابط بين البشر من جانب ومن جانب آخر بينهم وبين بعض الكائنات الأخرى . وهذه اللغة تعتمد على كم هائل من الخبرات والتصورات والذكريات المخزونة في عقله والتي استقبلها عن طريق حواسه . والتي تشكلت بوعيه إلى مظاهر ثقافية واجتماعية . وتم الاتفاق عليها مجتمعا بمرور الزمن . وتختلف هذه الأفعال من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان ؟ وفي فنون الأداء التي تعتمد الجسد كركيزة أساسية في تقديم مضمون معين سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون .

نرى قدرة الجسد في تقديم المعقد من الدلالات والرموز باعتباره الرمز المادي الرئيسي الذي يسقط دلالاته عن طريق مظهره الخارجي . باستحضار مكنوناته في التعبير عن المكان والزمان . وهنا لابد من القول ان الممثل بجسده يسعى لتحقيق الهدف الذي يتكون من مجموعة من الدلالات المحددة والمقصود إيصالها الى المتلقي خلال السياق الدرامي , حيث تتحول أفعال الممثل الى رموز . تتحول بزمن المتلقي إلى معان مقروءة ... يترجمها ويحللها عقله . وعليه يصبح فعل الجسد وعلاقاته الجدلية مع المكان والزمان في حالة من الديمومة والضرورة لا تتوقف الا بتوقف الجسد عن الفعل.

وتكمن مشكلة البحث في كيفية توصيل ما يحويه النص من معان إلى المتلقي عن طريق لغة الجسد زمانيا ومكانيا؟

أهمية البحث:-

تكمن أهمية البحث من كونه يفيد الدارسين والباحثين والممثلين والعاملين في مجال المسرح.

هدف البحث:-

يهدف البحث إلى التعرف على آلية توظيف الممثل لجسده خلال زمن ومكان العرض.

حدود البحث :-

الحد المكاني: العروض المقدمة على مسارح العاصمة بغداد.

الحد الزمني: العروض المقدمة على مسارح العاصمة من 2003-2013

تحديد المصطلحات :-

الزمان:

1-الزمن التصوري أو التخيلي:وهو لا يوجد آلا في عقل شخص يفكر.وهو زمن يقاس باستخدام الأرقام التخيلية.

2-الزمن الإدراكي الحسي:ويتعلق بوعي الإنسان الفرد وينعدم من الوجود بمجرد ان يفقد هذا الفرد وعيه.

3- الزمن الفيزياوي:وهو زمن العالم والفلك وهو عكس الزمن التصوري من ناحية والزمن الإدراكي الحسي من ناحية أخرى .ويمكن ترتيبه افتراضيا في تسلسل خطي واحد.

4-الزمن المطلق :وهو الذي يرتبط مع المكان المطلق أيضا عند نقطة واحدة وهي الأحداث

المكان :

المكان التصوري: لا وجود له إلا في عقل الإنسان الذي يخلقه بالتفكير فيه. يجعله مسطحاً أو ثلاثي الأبعاد أو متعدد الأبعاد وينعدم من الوجود عندما يتوقف مبتكره عن التفكير فيه.¹ المكان الفيزيائي: هو الحيز الذي توضع فيه الأشياء والأجسام. المكان المطلق: هو نوع من المكان تستند اليه المواضع والحركات. أو يكون مليئاً بالاثير كما رأى العالم اسحق نيوتن والذي قال انه يظل دائماً متمثلاً وغير قابل للحركة من المكان الذي تدركه حواسنا.²

المبحث الأول

حركة جسد المؤدي الزمكانية

في الوقت الذي ندرك فيه حركة المؤدي من خلال تشخيصها بصريا. كذلك يمكننا ان ندركها سمعيا. ذلك عندما نسمع صوتا ينتج عن هذه الحركة كسماع وقع أقدام (ذاهبة. آتية، جارية) فالصوت الذي تحدثه الحركة يجعلك تتخيل أو نبني في أذهاننا شكل هذه الحركة.

ولكي نفهم معاني هذه الحركات التي يقوم بها المؤدي لابد من التعرض للمفاهيم التي ترتبط بها حيث نجد أول هذه المفاهيم وله دور قوي في تحديد معناها هو الفراغ (space).

والفراغ عام يحتوي كل المسافة التي يتحرك فيها جسم الممثل للقيام بأفعال مثل المشي والهرولة. وما إلى ذلك من الحركات التي تعرف بالانتقالية وهي التي يأخذ فيها عنصر المسافة مركزاً متصوراً. وعليه حركة جسد الممثل في الفراغ هي حركة بسيطة. وهناك من الفراغ الذي يستطيع جسد الممثل القيام ببعض الحركات مثل الالتواء والانحناء وغيرها من الحركات التي لا تتطلب انتقالاً من نقطة إلى أخرى داخل الفراغ العام، وفي كلا الفراغين فإن الاتجاه في الحركة هو الذي يحدد معناها من خلال مجموعة من الأوضاع الجسدية المتتابعة. التي يتخذها جسم المؤدي خلال عملية الأداء على المسرح.³

ويمكننا من خلال مسار كل حركة بين نقطتين على خشبة المسرح إن نحدد معناها، فمسار الحركة يعد مكملاً لاتجاهها، سواء كانت الحركة مستقيمة أو منحنية. ومثلما ترتبط الحركة في الفراغ بالمكان والبيئة فهي كذلك ترتبط بالزمن الذي تستغرقه هذه الحركة حيث تتنوع سرعة الاداء الحركي عند الممثل من خلال الزمن الذي تستغرقه الحركة فيمكننا ان نميز بين المشي والهرولة فمن الطبيعي ان ياخذ المشي زمن اطول من الهرولة وفضلا عن ذلك نجد ان معظم حالات الاداء تعتمد على زمن متخيل. فمثلا يختزل الممثل الذي يؤدي مشهدا صامتا حركة قوامها الف ميل دون ان يشغل حيزا زمانيا او مكانيا كما في الواقع. اذن يمكننا القول ان طبيعة الجسم المتحرك تؤثر على نوعها ونوعها يؤثر بدوره على الايحاء بالزمان والمكان وهذا ما ينضج عن طريق الطاقة التي يبذلها الممثل في انجاز حركة معينة. وعادة ماترتبط الحركة لدى المؤدي بجزء من جسمه يقوم بها وحده دون المساعدة من باقي الأجزاء كاستخدام العين للايحاء او الرقبة للالتفات. وحينما نحاول ان نجد تصنيفا معيناً لأفعال الممثل في الزمان والمكان يتبادر الى الذهن سؤالين. أولهما كيفية دخول فعل المؤدي للحيز الزماني والمكاني للحركة. والثاني ماهو الاعتبار المناسب لأفعال الحركة في الزمان والمكان. وقبل الاجابة لابد من التمييز بين نوعين من الحركة .

- 1- الحركة الكونية كظاهرة عامة فحركة الموجودات والكائنات في الكون لا تتوقف .
 - 2- الحركة الحسية المدركة زمانيا بوسائل الإدراك الحسي سمع وبصر والتي في جوهرها تحمل سمات دلالية لها حضور مؤثر من خلال تشخيص حركة الممثل .⁴
- وللاجابة عن التساؤل الخاص بماهية الاعتبار المناسب والذي يصنف أفعال هذه الحركة في الزمان والمكان. ارى ان حركة الممثل في اي وسيط فني. تعتبر لغة في حد ذاتها، والغرض منها ايجاد مجموعة من المعان والدلالات . " وهذا يستدعي من الممثل ان يكون واعيا بابعاد الحركة التي يؤديها (الشفري والتطوري) والشفري حينما تعبر الحركة عن معنى متفق عليه من المجتمع الواحد ، اما البعد التطوري وهو الذي يلتزم

الممثل فيه الممثل بالجانب التاريخي او الانثروبولوجي لحركته التي يؤديها وهذا يساهم في تحديد المعنى للمتلقى بدون عبثية او مجانية .⁵ ومن هنا فان أوضح الاعتبارات التي نضعها لنصنف الحركة في الزمان والمكان هو الاعتبار الدلالي الذي يمكننا من فهم حركات الجسد والإشارات والإيماءات التي يؤديها الممثل مع الأخذ بنظر الاعتبار انه ليس هناك حدود فاصلة بين مجموع حركات الجسد. كما هو الحال في اللغة المنطوقة ,بل هناك تداخل واختلاف في دلالة الحركة الواحدة نفسها.

مما سبق نرى ان فن الممثل هو نتاج لثلاث عناصر هي(الممثل ,المكان ,الزمان)فمن خلال الفعل الحركي لدى الممثل في حيز مكاني او زمني ومن خلال سرعة الحركة واتجاهاتها والبيئة التي تتم فيها .يتحدد المعنى ضمن السياق الفني.

وترى جميع الفنون انها تتعامل مع زمن غير واقعي 0(افتراضي)فهو اذن ينفي او يلغي زمن الواقع .وفي حالة الاداء المسرحي على اعتباره فن من الفنون, فالزمن هو زمن الفعل الدرامي المتخيل يشكله المؤدي وفقا لضروراته المسرحية .ويطلق عليه مسميات حسب الضرورة الفنية التي يتمحور حولها .فحينما نقول الزمن النفسي ,نتساءل ماذا تساوي اللحظة من الزمن الذي تعيشه الشخصية . وبناءا على هذا يعتبر الزمن فكرة اساسية في تقنيات الفن .اضافة الى ذلك فالمكان الذي يتحرك فيه الممثل بجسده هو الاخر متخيل او افتراضي .ويتشكل حسب متطلبات العملية الفنية ,فالزمان والمكان المتخيلين يحددان المؤدي وسط الصورة الفنية . ومن هنا نرى ان مصطلح الحركة(motion) يصطدم بعدة اشكاليات تتعلق بمفهومه .وتبدوا هذه الاشكاليات واضحة في ضبابية . وعدم تحديد المصطلحات المختلفة التي تدل على الحركة. واختلاف التعبيرات بين اللغات المختلفة او حتى في اللغة الواحدة.⁶

ففي اللغة الانكليزية مثلا نجد عددا من التغيرات (MOVEMENT.MOTION.MOTOR) وعندما تترجم الى اللغة العربية تكون تحت نقطة واحدة في (الحركة) الا اننا نذهب الى التعبير في حاله الممثل الى استخدام

مصطلح (MOTION) الذي يستخدم لوصف جميع انواع الحركات . اما مصطلح (movement) فهو يستخدم حينما يكون هناك انتقال للممثل بين نقطة الى نقطة اخرى . اذن فهو يصح للتعبير عن الحركات الانتقالية .

من جانب اخر حددت معاجم اللغة العربية معنى كلمة (حركة) بانها ضد السكون كما يذكر ذلك ابن منظور في لسان العرب ⁷.

من هذا نستخلص ان كلمة حركة متشعبة ومتعددة المعاني ولا هي ترتبط فقط بالانسان بل ترى وجودا يرتبط بكل الكائنات التي تمارس حياتها عن طريق الحركة بل وحتى الجمادات التي يمكن تحريكها بوسيلة او اخرى. وما يعنينا هنا هو حركة الانسان . ويرى بعض الدارسين ان الانسان يتميز بنوعين من الحركة . اولهما هي حركة الانسان الخارجية والتي تظهر بوضوح من خلال نشاطه اليومي مثل المشي والركض والنوم والاستيقاظ الخ. اما الثانية فهي حركة الانسان الداخلية والتي تقوم بها اعضاءه الداخلية فهي تعمل بشكل غير ارادي وبانتظام مثل نبضات القلب والرئتين والحبال الصوتية عند الكلام.

وتتعدد الالفاظ التي تعبر عن ايقاع الحركة من حيث الزمن الذي تستغرقه والمكان الذي تحدث فيه وقوة الفعل الذي تتبعه تلك الحركة اصف الى ذلك البيئة التي تتم فيها الحركة . سطح الارض. الهواء . الفضاء (المتخيل) وعليه تتعدد الافعال التي تدل على الحركة باختلاف الاوساط المكانية الذي يتم فيها الفعل .

اذن فالحركة هي الشكل الذي نتعرف على الفعل ومعناه من خلالها . فهي التعبير عن الاحاسيس والمشاعر .

ومع تطور الانسان عبر القرون ازدادت انماط الحركة لديه . ومنها التي ساهم في صنعها كالحركات التقنية ذات الدلالة المقصودة كما هو واضح في الفنون الادائية , التي تعتمد على الجسد في الزمان والمكان كفن الرقص مثلاً.

المبحث الثاني

الممثل بين الشخصية والدور

حينما يكون الممثل حاضرا بجسده سواء في المسرح أو السينما والتلفزيون هو أولا ذلك الإنسان أو الشخص بسمته المادية وثانيا هو الشخصية الذي تحول إليه وقتيا وثالثا هو الخيال الذي تولد في عقل المشاهد في الزمان والمكان واقعا او مفترضا.

ان هذه الإبعاد الثلاثة (الإنسان، الدور، الخيال) هي التي كونت قدرة الممثل على الفعل ومن ثم على الحركة الدالة فالممثل هو "علامة على الشخصية الخيالية بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة. لكن هذا الممثل يظل محتفظا بالكثير من من شخصيته الخيالية كما هو معروف كممثل. اذ ان الرجل يدل هنا على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويهيم باعتباره نفس الرجل"⁸

لأريب ان هناك توتر قائم بين الإنسان /الممثل في الزمان والمكان الواقعيين وبين الشخصية المتخيلة في الزمان والمكان المتخيلين. وهذا التوتر يكون من أهم عوامل الجذب التي تحققها أفعاله وحركاته. فالمتلقي لا ينسى ان الوظيفة الايقونية للممثل /الإنسان هي نوع من التظاهر. وهو ما عبر عنه قسطنطين ستانسلافسكي، التحليل بالحركات الطبيعية. ويشير إليه يوجينا باربا بوصفه السلوك اليومي ما فوق المعتاد، وبما طالب به الاثنان (ستانسلافسكي. باربا) بقولهما بضرورة ان يكتسب الممثل طبيعة ثانية. وان اختلفت سبل كل منهما للوصول إليها. فبينما سلك ستانسلافسكي طريق المحاكاة الواقعية للحركات الطبيعية.⁹

فقد سلك باربا سبيل الحركة غير المعتادة للممثل /الإنسان. ومع ذلك فالممثل عند الاثنان يؤدي أفعاله وحركاته في مكان وزمان متخيلين خلال الزمان والمكان الواقعيين، وعليه فان الجاذبية التي تمتع بها الشخصية الإنسانية هي في حد ذاتها مولد قوي للمعنى والدلالة الى جانب الشخصية المتخيلة.

ولذا فأنا نجد الحضور المادي للممثل يقوم بتوليد اثرا حسيا لدى المتلقي. حيث يملك عددا لا متناهي من نظم العلامات الخاصة بالتقنيات التعبيرية التي اكتسبها عبر سنوات ممارسته

للأداء . والتي تقوم على استخدام الجسد للقيام بالفعل والحركة في الفراغ من ناحية . وعلى مجموعة من النظم العلاماتية التي يحملها على جسده مثل الماكياج والملابس وغيرها من ناحية أخرى , حيث تتفاعل كل هذه النظم العلاماتية باستمرار مع جسد الممثل عند قيامه بالفعل والحركة . وهذا يعني ان المودي يقوم برسم مجموعة من الازواض الجسدية ذات الدلالة داخل الفضائين الزماني والمكاني في ذاكرة المتلقي.¹⁰ ففي الوقت الذي يتظاهر فيه الممثل بأنه ينوب عن شخصية أخرى (وهي الشخصية الدرامية الخيالية) فانما يحاول محاكاة الافعال الانسانية الخاصة بها وفق سياق العالم الافتراضي الذي ابدعه المؤلف وذلك مستعينا بالحركات الدالة على هذه الافعال . وهو في الواقع يقوم بهذه الافعال , الامر الذي يجعل الممثل مُنتجا ومنتجا في مجال الدلالة على الشخصية الخيالية التي ينوب عنها .

ولما كان الممثل بحضوره الجسدي الحي (فاعلا ومتحركا) هي العنصر المميز بين عناصر اي عمل فني . بوصفه مركزا لبناء الدلالات والمعاني فهو في ذات الوقت , يتحرك في مكان محدد وتتدفق في هذا المكان عناصر مرئية أخرى في شبكة متداخلة ومعقدة من العلاقات .

انه يعبر عن نفسه فور دخوله في المجال المكاني والزماني المتخيلين حسب سياق محدد ومن ثم فان العناصر السينوغرافية الأخرى كالملابس والمكياج والاكسسوارات داخل وحدات المنظر المجسد داخل الصورة المسرحية كانت او سينمائية او تلفزيونية تعد جزءا مهما ومؤثرا في اداء الممثل للفعل والحركة . اذ انه من البديهي ان يجتمع الممثل مع هذه العناصر المرئية في مكان ما . ذلك على اعتبار " ان كل جسم موجود داخل مكان ما . وهذا المكان هو بالضرورة وقبل كل شي جسم موضوع"¹¹ وهذا المكان بالطبع قد اعد خصيصا ليكون مسرحا لاداء الافعال والحركات.

ومن بين نظم العلامات التي يعنى بها للدلالة على نوعين من العلاقات اولهما العلاقات التي تحكم حركة جسد الممثل , وثانيهما العلاقات التي تحكم استخدام الممثل للمكان المسرحي بما يحتويه من عناصر مرئية . الامر الذي يؤثر في الاسلوب الذي يتم من خلاله تصميم هذا المكان المسرحي . حيث يعتبر علامة ثقافية للمجتمع الذي يقدم فيه المسرح

وان فعل الجسد وحركته عند الممثل لا يتحقق في مجرد فضاء مسرحي فحسب ؟ بل ان هذا الفضاء يعطيه قدره على الجدل . عندما يضعه في علاقه جدليه بعناصر العرض اخرى . سواء شغلت بعض هذه العناصر حيزا في المكان . او شغل البعض الاخر منها حيزا في الزمان مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بما في ذلك لحظات الصمت , على اعتبار "ان كل ما في المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقا من وظيفة الفضاء بوصفه مكانا ماديا وهندسيا للرموز المنصية." ¹² الامر الذي اكده انتونين ارتو بقوله "ان الفضاء المسرحي ينشأ من فوضى تتشكل وتتنظم " ¹³ وهذا الشكل وذلك الانتظام من البديهي ان يتمان في اطار او مكان وزمان معينين . فداخل هذه المساحة الزمانية والمكانية "يصبح للمسرحية امتداد حسي" ¹⁴ تحققه تلك الفضاءات المسرحية (الزمانية والمكانية) المتعددة في علاقاتها بحركة الممثل.

المبحث الثالث

الممثل والمكان في المسرح المعاصر

ان تلك الفضاءات التي تحدثنا عنها سابقا والمتواجدة في العرض المسرحي والتي حددتها حركة جسد الممثل والتي تمت خلال حيز مكاني يتأرجح ما بين الواقع والافتراض. فالمكان المسرحي يحوي عددا من الامكنة. حيث ان لكل مكان احداثه المنفصلة عن غيره. ولا علاقة لمكان بالمكان الاخر. وهنا المشاهد مخير في ان يشاهد ما يشاء ان يشاهد. وهذا ما نراه في المسرح الحي في الولايات المتحدة الامريكية عند كل من (جوليان بيك JULIAN BECK 1925-1985م) و(جوديث مالينا judith malina 1926م) حيث يتحول المكان المسرحي الى مقترح يقدم للمشاهد ويرتبط هذا الاقتراح لمفهوم جمالي من جانب. ومن جانب اخر يتيح هذا المقترح للمشاهد ان ينقد العمل بوصفه مظهرا اجتماعيا (فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلل المتفرج عن نظرتة الى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له).¹⁵

وهنا استطاعت حركة جسد الممثل على خشبة المسرح ان تعبر عن مفهوم اجتماعي من خلال ابعاد مكانية، مع الاخذ بالاعتبار البعد الزماني المتغير والمتحول.

وفي مسرحنا المعاصر اعتبر (اندرية انطوان Andre antoine 1858-1943م) ان الفضاء المسرحي عالم مغلق محسوس. يفتح امام المتفرج لجدار رابع شفاف. وتطرق الى ان الطابع المادي للآطار العام الذي يدور فيه الحدث المسرحي. يكمن بما موجود على المسرح من اثاث واكسسوار ومناظر التي غالبا ما تكون حقيقية كما هي في الواقع بما يفرض على الممثل ان يقوم بافعال وحركات ادائية يقوم بها بشكل طبيعي دون الشروع باستخدام شفرات او رموز على الرغم من انه لا يستطيع الفكك من التعبير احيانا.¹⁶

وينحو ادولف ابيا(adolf Appia 1862-1928) منحى اخر فقد اعتبر خشبة المسرح مكانا محسوسا يمكن للممثل ان يتحرك فيه بحرية وهذه الحرية تعطي لجسده ان يكون اكثر وضوحا وقد استثمر عنصر الضوء الذي لعب دورا في تحديد المستويات والايقاع لاداء الممثل الجسدي، بل انه رأى انه بدون جسد الممثل "يصبح الفضاء لا نهائيا من جديد

(وعليه فقد امن) ان الجسد يخلق المكان¹⁷ وعليه فقد جاءت تصميماته للمشاهد المسرحية معتمدة على الحجم والضوء اللذان يحبيهما الممثل بافعاله وحركاته, ولذا فهو يرى من الضروري ان يكون المنظر مجسما ثلاثي الابعاد, وعلى اعتبار "ان الهياكل الهندسية المنفذة, وخاصة المدرجات, هي اداة للجسد ثلاثي الابعاد للممثل, والديالكتيكة التي تحدث بطريقة واضحة بين الجسد والفضاء, تؤسس على مبدا الاجبار, ولذلك تكون المحتويات ذات زاوية واضحة, صارمة وثقيلة حتى يظهر في التضاد الحركة الايقاعية للجسد الانساني بصورة درامية".¹⁸

اما مايروولد 1874-1943م فنجد عنده علاقة ترابطية بين المعمار وجسد الممثل. فالمشهد المسرحي لدى مير هولد مصمم ببساطة وانسيابية يتناغم مع حركة الممثل وفعله. الا انه يجب ان يتدرب على تقنية مير هولد (الالية الحيوية) البيو ميكانيك والتي تعنى بهندسة حركة الجسد. من خلال دراسة معمقة للجسد الانساني والقوانين الحركية له. حيث يرى مير هولد ان فن الممثل يقوم على "ابداع اشكال بلاستيكية في المكان"¹⁹

اما (ماكس راينهاردt max ranhard 1873-1943) فقد كان يرنو الى البحث عن عمل مسرحي بأسلوب جديد. مما حدا به الى اسخدام اكثر من فضاء كالسيرك او المناطق التاريخية او الاثرية.

بينما نظر جاك كوبو الى علاقة الممثل بالفضاء باعتباره اي الممثل. المركز الذي ينبع منه الفضاء المسرحي الخاص بالمنصة والممتد الى الصالة. لهذا فالفضاء المكاني والزمني عند كوبو "هو فضاء معماري لاداء جسدي يقدم ببناء شاعرية النص".²⁰ مما يتطلب خشبة مسرح خالية تعطي لجسد الممثل الحرية في التعبير عن النص بطريقة تلفت الانظار. مما يتيح للمشاهد ان يفك شفرات العرض التي تتحت من خلال جسد الممثل الذي يتحرك في الحيز المكاني المفتوح. والحيز الزمني المتحول والمتغير الذي لا يتوقف الا بتوقف الممثل.

مؤشرات الاطار النظري

- 1- البيئة التي يتحرك بها جسم المؤدي هي التي تحدد طبيعة الحركة
- 2- هناك تداخل وتشابك واختلاف في معنى نفس الحركة الواحدة خلال سياق ادائي ما . بل يمكن وضع الحركة في اكثر من مجموعة دلالية . حسب وجهة نظر المتلقي .
- 3- ان التوتر القائم بين الانسان / الممثل في الزمان والمكان الواقعي وبين الشخصية الخيالية وفي الزمان والمكان المتخيلين يعتبر اهم عوامل الجذب التي تحققها افعاله وحركته
- 4- لا نتوقف قراءة الزمكان للمتلقي بتوقف العرض بل تبقى متنامية مع زمنه الاتي .
- 5- الحضور المادي للممثل يخلق بيئة جديدة للمكان و الزمان .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1-مجتمع البحث:يشتمل البحث على العروض المقدمة من قبل القومية للتمثيل على مسارح العاصمة بغداد.

2-عينة البحث:اختار الباحث عينة قصدية وهي مسرحية(نساء في الحرب)

تأليف:جواد الاسدي.

اخراج:كاظم النصار.

تمثيل:

ازادوهي صموئيل

زهرة بدن.

بشرى اسماعيل.

قدمت المسرحية عام 2006.

3-اداة البحث:اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اخيار العينة وتحليلها.

4-منهج البهث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

التحليل

تدور احداث المسرحية على حكاية عاشها ويعيشها الانسان في واقع مزدحم بالقلق والخوف . لتكشف ما يتعرض له وهو يبحث عن الملاذ الامن في ترحال مضن على سطح البواخر المهربة للناس .. والحكاية تتمحور حول ثلاث نساء عراقيات لكل منهن قصة تتفاعل مع الاخرى . تجمعهن رحلة باخرة واحدة تصيبها الامواج فتغرق الباخرة ويشاء القدر ينجيهن من الموت . ولكن الاقدار تضعهن في معسكر اللاجئين في المانيا . ويتقاسمن الذكريات المؤلمة التي تختلط بالحظات التحقيق المؤلمة بانتظار الحصول على اللجوء .

فالشخصية الاولى امينة (ازادوهي صاموئيل) الممثلة المسنة التي اكتسبت شهرتها عبر جرئتها في تناول الشخصيات وتمثيل الشخصيات الواخزة للسلطة وخصوصاً اشتراكها في بيت برناردا البا وهي من الاسباب التي دفعتها للهجرة كغيرها من الفنانين هرباً من قبضة السلطة . وصراعها يتجسد في حربها مع نفسها العاجزة عن اتقان تمثيل دورها الواقعي على خلاف قدرتها في تادية ادوارها المفترضة على المسرح بسبب عدم قدرتها على اقناع المحقق بصدقيتها لان حاجز الشخصية زمنها ما عاد قادراً على استدعاء زمنها الماضي لدلالة حوارها الاتي:

امينة:كلما التقي هذا المحقق الشهواني احس بانني معقدة ولا قدرة لي على ترتيب افكاري بتسلسل منطقي يجعله يصدق.كانني لم اكن ممثلة محترفة .ولم امثل يوماً على خشبة المسرح.وانا مهتمة دائماً من خلال تمثيلي لادوارى بالخروج على النص .واضافة جمل واشارات واضحة والقدرة على صفع الجمهور ولسعه في اماكن لايتوقعها.لتصبح امينة متجسدة في طبقتين.

الاولى الزمن الماضي البعيد والزمن الحاضر المتحقق الان.

الثانية :ضرورة بقاءها وسعيها لاستقرار مفقود.

اما الشخصية الثانية(مريم)بشرى اسماعيل المومنة المصابة بورم في ثديها اثر تعرضها للضرب بعقب بندقية احد رجال السلطة الحاكمة انذاك .لقد كشف التورم ما تحدثه الحرب في المجتمع ,وحرب مريم ضد الحرب ذاتها.

الشخصية الثالثة (ريحانة)زهرة بدن وهي امرأة تعرضت للتعسف والمضايقات والمراقبة والتحقيق المستمر في بلدها فقد قتلوا زوجها وقطعوه في الشارع امام الانظار لا لسبب الا لكونه شخص نزيه لايقبل بالظلم .متخذة قرارها بالتمرد على مجتمع يجور ذبح الانسان البرئ النزيه.وتكفر باعرافه وقيمه وحرماته الاخلاقية.

ويعتبر الزمن من المكونات الرئيسية للنص والعرض وهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي حيث انه يتجلى بعدة مستويات بل ان ادراك الزمن مرتبط بادراك ابعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث ففي الزمن هناك الامتداد الزمني المققطع من

الواقع ,اي الزمن المعيش ويسمى زمن . وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المخيل المعروف على الخشبة ويسمى زمن العرض.وهذا ماجسدته (امينه) في بداية المسرحية وهي تتحدث عن نفسها عندما كانت تعمل كممثلة والمضايقات التي كانت تتعرض لها .كما يلعب المكان الذي تجري فيه الاحداثدورا كبيرا في سلوك وفعال الشخصيات طوال احداث المسرحية الى جانب ان المكان يلعب دورا في تحديد الاجواء التي تدور فيها احداث المسرحية.وان قراءة الدلالات البصرية لطبيعة المكان تدل على صناعة واقع متخيل يتميز مع ذاكرة المتلقي لخلق نوع من التواصل مع رسالة العرض بشكل تشاركي مغرق بالمحلية العراقية بوصفها لامست ذاكرة واحدة في اللاوعي الجمعي مثل الترحال والسفر .فلقد شكلت دوال المكان دعما للحدث والبؤرة المركزية للعرض.فتفاعل الممثلات المتوجهات نحو السرير ذو الطابقين يكشف المعنى الغائب والذي يمثل عالم الاسرة او الوطن الامن والسرير يعني الولادة وهذا يظهر لدينا مع شخصية(ريحانة) عبر جلوسها ونومها على السرير.وتارة يتحول هذا السرير الى عربة نقل الموتى عندما تتحول (ريحانة) الى حصان وامينة الى السائس .كذلك يتشكل الفعل الدرامي عبر الطاولة الاولى في المقدمة ويرتد صدها في الاخرى ,فحينما تشرح امينة قضيتها للمحقق وتكررها في كل حضور له تشغل ريحانه الخلط الكهربائي الذي يصدر صوتا متكررا يعني التكرار الذي تعيشه الشخصيات في الداخل والخارج.لقد جسدت القدرات الصوتية والجسدية والمرونة في الاداء امكانية في استحضار المعاني برمزية الحركة والايماة المعبرة .التي حركت الاجواء الادائية ومنحتها الروح ,في الوقت الذي امتلكت فيه عناصر الفضاء المسرحي في الزمان والمكان ,قدرة على الافصاحعن الخطاب الضمني الغائب ,بينما كان تناوب اللهجة العامية لقطع التواصل الذهني وجر المتلقي الى المحلية بقصد تذكره القريب والبعيد,حتى يضمن العرض الوضوح في رسالته,وتناوب الاداء التمثيلي على الفعل الداخلي الذي يستدعي ذاكرة انفعالية ,بدت واضحة في الاداء النفسي خصوصا في مشاهد تذكر الشخصيات وحربها مع ذاتها او مع الاخر من جهة اخرى.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

1-تحققت بنية العرض من خلال جسد الممثلات الثلاثة وذلك ما نراه في شخصية (امينة) التي عبرت بجسدها عن القهر والاستلاب .في حين ان لشخصيتان (مريم)و (ريحانة) افرزتا خطابين احدهما متحرر والاخر مقيد وكلاهما يكشفان العالم الداخل والخارج ,المقيد رسمته (مريم) والمتحرر مثلته(ريحانة)والعرض شهد تقاطعا بين الخطابين ,عبر تقاطع الكتل المنظرية التي رسمت حدود التكوينية في الفضاء..

2-عبرت الممثلات الثلاثة بحركات ذات دلالات متعددة ومتوالدة حسب قراءة المتلقي لتلك الحركات ومرجعياتها وخصوصا حينما تشرح امينة قصتها للمحقق وتكرارها قصتها في كل مرة وتشغيل ريحانة للخلاط الكهربائي الذي يصدر صوتا متكررا وقد شكل هذا التكرار تقريبا لذاكرة العرض مع ذاكرة المتلقي ليصبح الموضوع تشاركيا يتمثله المتلقي في ذهنه مثلما تتمثله الشخصيات في افعالها.

3-زمكانية العرض افرزت لغة جسد جديدة قائمة على التشخيص والتحول في الشخصيات من الاعتيادية الى الشخصية المسرحية مروراً بشخصية الممثل الاعتيادية مما فتح المجال امام المتلقي لقراءة الشخصية المتحققة في ذهنية المتلقي وهذا مابدا واضحا في الشخصيتين الذكوريتين مرمرتين لايشكلان عاملا مساعدا لتوفير الامان والاستقرار للنساء الثلاثة بل يزيدان وجع التذكر المروهما صورة سلبية بوصفهما جزء من تاريخ وحقة مؤلمة.

4-قدرة الممثلات الثلاثة في اقناع المتلقي بان الافق مفتوح للقراءة والتلقي زمانيا ومكانيا مما جعل شخصية ريحانة تطمح الى حياه امنية من الضغوط والكبت والحرمان التي عانت منه. في حين نرى مريم عبر حركتها الدالة عن الم وانفعال يترك اثره في المتلقي ورغبتها في ان تتخلص من واقعا المؤلم والحصول على الامان خلاف شخصية امينة الرافضة للواقع والمتاملة للمستقبل المجهول الذي سيكون افضل .

5-خلق العرض بيئة زمانية ومكانية جديدة عاشت بها الشخصيات كل حسب معاناتها مع محاولة المخرج ايجاد علاقة بينهم وبين شخصية المحقق على طول العرض ما خلق جوا من الترقب مما سيؤول اليه هذا الصمت المسموع من قبل المتلقي الذي فهم صمت المحقق بانه عجرة وحب للنساء كما وصفته شخصية (امينة)بالشهواني في حين نرى ريحانة بحركاتها وحواراتها التي تركت انطبعا حسيا يوحى بمغادرة الزمكان الماضي وطموحها نحوواقع زماني ومكاني جديد.

المصادر والملاحق:-

- 1-هوكنج ستيفن.تاريخ موجز للزمان,تر:د.مصطفى ابراهيم .القاهرة .الهيئة المصرية للكتاب 2004,ص 16.
- 2- هوكنج ستيفن.المصدر السابق ,ص.164.
- 3-جينز-جيمس:الفيزياء والفلسفة تر:جعفر رجب ,القاهرة :الهيئة المصرية للكتاب.2000م ص83.
- 4- الكاشف.مدحت, اللغة الجسدية للممثل, القاهرة,اكاديمية الفنون ,مطابع فيلوب,2006,ص 35-36.
- 5- كروتشاني-فابريزيو,فضاء المسرح,ترجمة :اماني فوزي حبشي ,القاهرة .وزارة الثقافة ,إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13),2001,ص 54.
- 6- النقراشي.فريد,الجسد المقدس-تأملات في جسد الممثل الحداثي,القاهرة,مؤسسة لينك برس للطباعة,2016.ص88.
- 7- كارسون-مارفن,فن الاداء-مقدمة نقدية .ترجمة :د.منى سلام,القاهرة ,وزارة الثقافة ,إصدارات مهرجان بالقاهرة الدولي للمسرح التجريبي (10),1999,ص77.
- 8- ابن منظور لسان العرب .مادة (ح.ر.ك).
- 9- أسلن.مارتن ,مجال الدراما .ترجمة:سباعي السيد,القاهرة ,وزارة الثقافة .إصدارات مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي.1990.ص 71.
- 10- اينز-كريستوفر,المسرح الطليعي ,ترجمة :سامح فكري ,القاهرة ,اكاديمية الفنون ,وحدة الإصدارات ,مسرح(18),1996,ص121.

- 11- باربا-ايو جينيرو، وآخرون، طاقة الممثل -مقالات في انتروبولوجيا المسرح، ترجمة: د. سهير الجمل، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (4) 1999، ص. 64.
- 12- دوفينو-جان. فضاءات العرض المسرحي. ترجمة: د. إبراهيم حمادة. القاهرة، وزارة الثقافة. إصدارات مهرجان القاهرة الدولي العاشر للمسرح التجريبي، 1998، ص. 3.
- 13- اوبر سيفيلد -ان، مدرسة المتفرج -قراءة المسرح (2). ترجمة: د. إبراهيم حمادة وآخرون. القاهرة، وزارة الثقافة. إصدارات مهرجان القاهرة الدولي الثامن للمسرح التجريبي 1996، ص. 57.
- 14- المصدر السابق. نفس الصفحة
- 15- سكولينكوف-حنا. فضاء المسرح-الفضاء المسرحي الخارجي. دراسة متضمنة في: جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون. القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون 1996، ص. 14.
- 16- اسعد. سامية. مفهوم المكان في المسرح المعاصر. الكويت. وزارة الاعلام، عالم الفكر، المجلد (15) عدد (4). مارس 1985 ص. 92.
- 17- د. لوبرتون، انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص. 78.
- 18- اصلان-اوديت، فن المسرح. الجزء الثاني. تر: سامية احمد. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997، ص. 622.
- 19- كروتشاني فابريتز. فضاء المسرح، مرجع سابق، ص. 180-181.
- 20- فيسفولد مايرخولد. في الفن المسرحي. ط. 2، تر: شريف شاك. دار الفاربي. بيروت 1979 ص. 21.
- 21- كروتشاني. فابريتز. فضاء المسرح، المصدر السابق، ص. 227.

الهوامش

- 1 هوكنج ستيفن. المصدر السابق، ص. 164
- 2 جينز-جيمس: الفيزياء والفلسفة تر: جعفر رجب، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب. 2000م ص 83
- 3 الكاشف. مدحت، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، مطابع قلوب، 2006، ص 35-36
- 4 كروتشاني-فابريتيرو، فضاء المسرح، ترجمة: إمامي فوزي حبشي، القاهرة. وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13)، 2001، ص 54
- 5 النقراشي. فريد، الجسد المقدس-تأملات في جسد الممثل الحداثي، القاهرة، مؤسسة لينك برس للطباعة، 2016، ص 88
- 6 كارسون-مارفن، فن الاداء-مقدمة نقدية. ترجمة: د. منى سلام، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان بالقاهرة الدولي للمسرح التجريبي (10)، 1999، ص 77
- 7 ابن منظور لسان العرب. مادة (ح. ر. ك)
- 8 أسلن. مارتن، مجال الدراما. ترجمة: سباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة. إصدارات مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي. 1990. ص 71.
- 9 اينز-كريستوفر، المسرح الطبيعي، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (18)، 1996، ص 121
- 10 باربا-ايو جينيو، وآخرون، طاقة الممثل -مقالات في انتروبولوجيا المسرح، ترجمة: د. سهير الجمل، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (4)، 1999، ص 64.
- 11 دوفينو-جان. فضاءات العرض المسرحي. ترجمة: د. إبراهيم حمادة. القاهرة، وزارة الثقافة. إصدارات مهرجان القاهرة الدولي العاشر للمسرح التجريبي، 1998م، ص 3
- 12 أوبر سفيلد -ان، مدرسة المتفرج -قراءة المسرح (2). ترجمة: د. إبراهيم حمادة وآخرون. القاهرة، وزارة الثقافة. إصدارات مهرجان القاهرة الدولي الثامن للمسرح التجريبي 1996م. ص 57
- 13 المصدر السابق. نفس الصفحة
- 14 سكولنيكوف-حنا. فضاء المسرح-الفضاء المسرحي الخارجي. دراسة متظمنة في: جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة: د. محمد سيد وآخرون. القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون. 1996م. ص 14.
- 15 اسعد. سامية. مفهوم المكان في المسرح المعاصر. الكويت. وزارة الاعلام، عالم الفكر، المجلد (15) عدد (4). مارس 1985 ص 92
- 16 د. لوبرتون، انتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص 78
- 17 اصلان-أوديت، فن المسرح. الجزء الثاني. تر: سامية أحمد. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997م. ص 622
- 18 كروتشاني فابريتيرو. فضاء المسرح، مرجع سابق، ص 180-181
- 19 فيسفولد مايرخولد. في الفن المسرحي. ط 2، تر: شريف شاك. دار الفاربي. بيروت 1979 ص 21
- 20 كروتشاني. فابريتيرو. فضاء المسرح، المصدر السابق، ص 227

