

تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي

أ.م.د. ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتيباني

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

الملخص:

يعد الجسد في الحياة والفن بؤرة جمالية تتمظهر فيه تجليات عملية وغريزية ووظيفية واسطورية وكلها تنتج الابعاد الثقافية التي يكون الفن فيها هو الواجهة، والمسرح اداة التعبير ومنصة تضع الجسد بشكل دائم تحت تصرف القراءات الايحائية التي تصبح بمثابة لغة مشتركة ذات صبغة عالمية ، وفي ضوء ذلك بلور الباحث مسارات البحث عبر العنوان الموسوم (تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي) لتتم دراسة التجليات وهي تنعكس عبر المكونات السمعية البصرية التي يتحكم في تحديدها هويتها الجسد، ويمنحها القدرة في التعبير والتجسيد .
الكلمات المفتاحية : (التجلي، الجسد).

Manifestations of the body in the Iraqi theatrical performance

Prof. Dr. Maher Abdel-Jabbar Ibrahim Al-Kitibani

College of Fine Arts / University of Basra

Abstract:

In life and art, the body is considered an aesthetic focus in which practical, instinctive, functional and mythical manifestations appear, all of which produce cultural dimensions in which art is the interface, and theater is a tool of expression and a platform that places the body permanently at the disposal of suggestive readings that become a common language with a global character. In light of this, the body is crystallized. The researcher paths the research through the title tagged (Manifestations of the Body in the Iraqi Theatrical Performance) in order to study the manifestations as they are reflected through the audio-visual components whose identity is controlled by the body, and gives it the ability to express and embody.

Keywords: (manifestation, body).

الأطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه :

يعد الجسد بمثابة البوصلة التي يتعرف من خلالها الفرد على المحيط الموضوعي، ويعرف به عن ذاته، بوصفه جسدا مفكرا ، فهو وسيلة تدفع المقابل للتفكير، لان الجسد كاشف للأسرار الذاتية، فهو يظهر ما يختفي من مكونات داخلية عن طريق الايحاءات او الايماءات الحركية سواء تلك التي ترافق الملفوظ ام من غيره. فالمقاصد المستهدفة جماليا في العرض المسرحي هي التي تمنح الجسد الرؤية وآفاق الدلالات، وتخصص له تموضع محدد في سياق من المكونات التي تلتم لتشكل وحدات لغوية تتوالد عبرها ايقاعات التواصل مع المتلقي، وبالتالي فإن هذه التجليات ذات البعد المحفز للخيال هي المحتوى الفكري التي تحدد طبيعة العلامة التي تكشفها ومداهها، فهو الاداة الرئيسة في العروض المسرحية لمعطياته الفلسفية والنفسية والاجتماعية التي تؤطر الفعل الجمالي على خشبة المسرح، والرؤية التي يمكن ان يجسدها المخرج باستثمار تلك الفعالية السيميائية التي يشكلها عبر التكوينات المتصلة مع بعضها من خلال استنهاض فعالية الاجساد اذا ما انطوى العرض المسرحي على عناصر جسدية بالتعاقد مع المكونات المسرحية الاخرى. وجد الباحث ضرورة دراسة هذا الموضوع عبر البحث الموسوم (تجليات الجسد في العرض المسرحي العراقي) عبر السؤال الاتي: ماهي المعطيات الفكرية لتجليات الجسد في العرض المسرحي؟.

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه:

ت اهمية البحث والحاجة اليه كونه يبحث في سبل التواصل اللفظي وغير اللفظي وما تعكسه لغة الجسد من دلالات تشكل خطايا معرفيا عاما يفيد منه الباحث المسرحي بمراحل دراسته كافة.

ثالثا : هدف البحث :

هدف البحث في التعرف على التجليات التي تتبلور عبر لغة الجسد، وما يمكن ان تكشفه تداعياته في العرض المسرحي .

رابعا: حدود البحث : اقتصرت حدود البحث على عرض مسرحية (الطوفان) التي يهيمن فيها الجسد ويتصدر العناصر الاخرى وقد اختيرت قصديا.

تحديد المصطلحات :

١_ التجلي في اللغة : بمعنى تجلى الشيء تجليا أي انكشف وظهر (١ ص ١٢١). والظهور في رأي الباحث يدل على الحضور ومن ثم يحمل في تجلياته طاقة محفزة للفكر ومغايرة للمألوف . ويجد الباحث في هذا التعريف اغناء لمساقات البحث وجوهر حركية المصطلح وحضوره الإجرائي

٢_ الجسد لغة : هو الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق وهو ذو شكل واضح وله حيز يشغله منع غيره من التداخل فيه . فالامتداد وعدم التداخل هما اذن المعينان المقومان للجسم ، يضاف لهما معنى ثالث، (٢ ص ٤٠٢) يتحقق من خلال تجلي المكنون المحتجب ليصبح مادة اساسية للفهم .

كما يعرف الجسد اصطلاحا " بوصفه يمتلك حضورا كليا في السلوكيات والافعال، ويتنوع بتنوع الحضارات " (٣ ص ٣٣٧) وعبر هذا التعريف المقتضب يحدد الباحث التعريف الاجرائي بالشكل الآتي : أن الجسد من حيث المبدأ قرين التجلي وهو الظهور بما يتوافق مع الصيغة المراد التعبير عنها، وتمتج فيها معطيات حضارية لها وقع تفاعلي مشترك يعمل على اثراء التجربة الإنسانية عموما

الأطار النظري

المبحث الأول : الجسد بوصفه وسيلة تعبيرية

ينطوي البحث في فضاءات الجسد على العديد من المعطيات التي يمكن من خلالها دراسة ابعاد انسانية واجتماعية وحضارية مختلفة بل يمكن اعتبار الجسد بمثابة الصندوق الاسود الذي يكشف دائما ابعادا ثقافية مختلفة متنوعة تسافر عبر الزمن، فهو فضاء قابل للتكوين عبر عملية انتاجية غير قابلة للتكرار . عالم من المعاني التي تشكل لغة للتواصل غير اللفظي لها قواسم مشتركة قابلة للفهم من قبل الجميع باختلاف لغاتهم المنطوقة فالفهم قد يعني " النظر الى تعبير معين تبعا للقصد الذي يظهره وللمعنى الذي يضمه " (٤ ص ٢٥) بوصفه أي الجسد نصا تعبيريا قابلا للقراءة والتحليل على مستوى إنتاج المعنى والدلالة، والتي تجسد الذات الإنسانية كشاشة عرض تنعكس عليها كل العلامات التي يمكن من خلال تحليلها التعرف على طبيعة الشخصية واسرارها، وشكل العلاقة التي تحدد جسور التواصل بين فرد وآخر.. فالتعبير من خلال الجسد يعد لغة استعملها الانسان في نقل وترجمة مشاعره واحاسيسه بشكل مدرك وملموس الى الاخر، وكذلك من أجل اكتشاف مفردات تصبح أداة يتعامل بها من خلال التفاعل مع الموجودات الطبيعية التي تساعده على محاكاة بيئته، إذ يخلق اواصر ذات ارتباطات اجتماعية تسهم تجلياتها في تواصل الفرد مع المجموع .(ينظر: ٥ ص ٨).

يتحدد التجلي الرئيس للجسد كصيغة وجود مادي في العالم بوصفه وسيطا بين مساحة الذات العميقة بكل ما فيها من آتات زمنية فضاءها البعد التصوري الذهني المرتبط بالفكر المجرد، وبين المستوى المجسد في الحد المكاني المادي

إن العودة الى فعالية الجسد في المسرح يعني العودة الى الجذور والنشأة والتطور والاثارة، على الرغم من ان الفعالية الإخراجية برمتها لايمكن لها ان تتحقق من غير فكرة الجسد الذي يمثل الطاقة المهمة في تجسيم الشخصيات وابعادها المختلفة. وعناصر العرض كلها لايمكن لها ان تسهم في انتاج الصورة بوصفها الجسد المعنوي من غير ان تكون هناك علاقة تواصل وتفاعل مع الجسد

الفيزيقي، وإذا ما كان الحديث ينصب على اقتران الفعل الحركي بالاداء الصوتي الذي يمثله الحوار في هذه الحالة فان الحوار المنطوق بكل ما يتسق معه من حالات شعورية هو نتاج الطاقة التي يبذلها الممثل عبر استنهاض خبرته ومهارته الجسدية. وهنا لايفصل هذا الاحساس عن التعبير الذي تتم صناعته للتدليل على الحالة التي يفترض ان يعززها الدور المسرحي وفي ضوء ذلك فان التجليات الخاصة باداء الممثل التي تسهم في تحريك الخواص الدلالية للمكونات المادية والحسية في العرض المسرحي لايمكن لها ان تكون مصدر بث الا من خلال مهارة اخراجية عبر توظيف التقنيات الادائية للممثل المتمكن من تكنولوجيا جسده بوصفه اداة قابلة للكتابة البصرية هذا يتفق مع (مايرهولد) الذي كان يؤمن بأن " الحركات او الافعال الجسدية تتكلم بصوت اعلى من الكلمات " (٦ ص ١٥٤) .

ومن حيث الرؤى الجمالية التي تنظر الى الخاصية الحركية للإنسان بوصفها اللغة المتكاملة التي يمكن لها ان تعيش وتسافر فهي الوسيلة التي يفصح من خلالها عن انفعالاته واحتياجاته. لانها المشترك الذي تعبر عنه منصة الجسد من خلال امارات الفرح او الحزن او الالم او الخوف او الدهشة وغيرها من المسائل التي تشهد تجليات جسد الانسان بصورة عامة وان اختلفت الاجناس والقوميات وتبقى خصوصية التعبير وثقافة تقدير الجسد بين الشرق والغرب هي الاساس "باعتباره نسقا توصليا له امتدادات في كل مناحي الحياة العاطفيه والعقلية والمخيلية .. انه لغة او هو لغات لها قوانينها ومنطقها واسرارها" (٧ ص ١٩٣). وما لجوء الغرب للغرف من فنون وطقوس الشرق كونها الأكثر قربا من واقع الحضارات القديمة التي لم تلوثهاحيثيات الظرف الراهن. وبقيت محافظة على رونقها التوصللي، إذ تمثل الصبغة العالمية التي اصبحت الموثل المستمر للرؤى والافكار، فاللغة التي تمثلها مازالت في حدود الاستخدام البدائي كالرسم التشكيلي الذي تركه الاقدمون على جدران الكهوف والمعابد. ذلك التوصلل يهدف الى " المغايرة والتجديد في ايجاد فضاءات غير تقليدية بقصد اكتشاف لغة مسرحية متفردة تتمرد على التقليدي وتتجه للبحث في تراث الشعوب وحياء ثقافات ولغاتها جماليا

بلغة ذات ابعاد شمولية غير مؤطرة بمحتوى ثقافي مدرك سلفا يكون لها توظيف على اساس بنية العرض بشكلها الكامل من حيث توظيف عناصر الفضاء والمكان والمنظومات الأخرى التي تكون متقابلة او متشاكلة حاضرة وغائبة" (٨ ص ١٤٨). يرتبط الإقرار بحضور الجسد في الخطابات المتعددة إعترافا صريحا بأسبقيته على اللغات المنطوقة التي اتسمت بخصوصيتها الاجتماعية والقومية. ذلك أن أصل اللغة هي الاشارات الجسدية والإيماءة الصوتية، قبلها لم يكن الانسان البدائي قد بلور مفردات الكلام ووحداته، وقد جاء ذلك التطور والنمو تدريجيا عبر الزمن. ومازال الأنسان يستخدم تلك الإيماءات البدائية مضافا اليها إيماءات اخرى تعويضا عن الكلمات المنطوقة في التفاهم وسميت تلك الفعالية الإنسانية لغة الجسد، فالجسد هو البعد القومي الثقافي للبشرية جمعاء لأن الثقافة ذاتها ارتبطت " بالفعل الانساني الذي يهدف الى اشتقاق ما يؤثر في الطبيعة من خلال الطبيعة ذاتها " (٩ ص ١٠) وربما دعوة الكثير من المخرجين في العالم لتقليص دور الحوار لحساب اللغة التي يفرزها الجسد هو اقرار بالجسد القومي العالمي. يساعد تجلي الجسد القومي او العالمي على جعل الهوية المسرحية هوية عالمية بعيدا عن المحاولات التي شغلت حيزا من تفكير المسرحيين في العالم العربي بحثا عن الخصوصية. اذ لامعنى للتأصيل المحلي طالما ان القضية التي يحملها الخطاب المسرحي تتعلق بالهم الانساني عموما، فالبحث في كنوز تراث المجتمعات وفنونهم وطقوسهم جعله مسرحا امميا. وتجلي الجسد هو الفيصل في تعزيز اممية المسرح، فالمسرحيون في عمومهم يقفون بالضد من الاستلاب والجريمة والعنف والاضطهاد. وهذا الامر يكاد ان يكون متفق عليه في خطابهم سيما الذي يُكتب عبر الجسد ومعلوم أن حدود التجسيد فيه لامتناهية فهو كما تطرق الباحث يمثل البعد القومي للكائن البشري.

المبحث الثاني: التجلي الجمالي في العرض المسرحي

تستخدم المجتمعات المسرحية كافة فنون الجسد كمنصة متكاملة باثة ومنتجة للمعنى والاتصال مع الآخر والتأثير الروحي فيه، اذ يكون فعل التأثير مباشرا من غير وسيط سوى التفاعل الحسي المشترك مع الاخذ بعين الاعتبار الاصوات التي ينتجها الفرد، فلا مناص من توظيف الصوت لتدعيم الفعل الحركي المنسجم مع التشكيلات المرسومة على خشبة المسرح. ومع تطور الوعي وملكة التفكير وظفت طاقة الجسد في التواصل الروحي من خلال الطقس سواء بالتدليل الحسي التأملي او الطقسي التشاركي الذي يمثل الارضية الجمعية للمنظومات البشرية كافة، فلاتخلو امة من الامم من معان تتشكل عبر تلك الطاقة التي يحررها الجسد بقصدية التفاعل والارسال. التي كانت كفيلة ببلورة مفهوم مسرحي عابر للغات إذ أن " تشكل الجسد كدال متكامل ومكثف بذاته قادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الانماط الصانعة لكيونته هو الخطوة الاولى نحو انفصاله عن الاشياء والغوص عميقا في الحقل الثقافي" (٧ ص ١٩٣) فقد انطلقت معرفة جديدة في فهم طبيعة التعبير من خلال الجسد ضمن مساحة العرض المسرحي بعدّه أداة تترجم ظروفها جوهرها المغزى الاجتماعي من حيث أن كل وسائل التعبير تستهدف بنية اجتماعية ومعرفية، فالتجلي المهيمن للجسد يستهدف البعد السيسولوجي ذلك مايراه (دومارسي) فان تفكيك رموز العرض المسرحي وعلاماته، يجري من خلال احالتها على المجتمع لان محتواها لا يتأتى من العرض في حد ذاته، بل من العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي اليه المتلقي، ولذلك فان العودة الى الحقيقة السوسيو ثقافية كإطار مرجعي للعلامة، ولأن الجسد يمثل علامة كبرى حاملة لمنظومة متكاملة من العلامات يعد مرحلة اساسية ضمن القراءة العرضية" (ينظر ١٠ ص ٣٩) اي القراءة التي يمكن من خلالها تفعيل ماكنة الخيال وابتكار المعنى على خلاف القراءة الافقية. التقليدية الاستهلاكية بالاستناد على الامكانيات الحركية والدلالية النابعة من تجليات حضارية والتي تأتي على شكل مجموعة من الأفعال والتصرفات

التي تمتلك صفتها الديناميكية في تحفيز ردود الفعل على مستوى التعبير والدلالة. وذلك ما دفع المخرجين في العالم لاستثمار لغة يمكن ان نقول عنها عالمية عبر جغرافيا الجسد بوصفه يمثل للخاصية المعلوماتية المتحركة التي لا تتوقف عن الارسال وفي هذا الصدد يؤمن مايرهولد بان "الحركة - التجريدية والمألوفة كذلك- وعكسها (عدم الحركة او السكون والاياماة الموقوفة) يمكن أن تنتقلا على المسرح رسالة اكثر دقة من اي كم من التفوه بالالفاظ " (٦ ص ١٥٤) لأن كل حركة متصلة مع مكون مسرحي سمعي او بصري هي في واقع الامر انجاز مشروع ثقافي مسرحي لان هذه النصوص الحركية هي نصوص مليئة بالبياضات والاجزاء غير المكتملة ولكنها تمثل من حيث البعد الايحائي الامتلاء الدلالي في ابهى صورته لان الجسد في هذه الحالات يُشبهُ بالوحدات المعجمية فهو يعيش على وقع الاستعمالات الامر الذي يجعل من اياماة واحدة منبعاً لسلسلة كبيرة من التأويلات . (ينظر ٧ ص ١٩٩) اذ يفترض ان تكون محفز مستمر للتأمل والقراءة التي تختلف من متلق الى اخر وهذه الخاصية لها بعد تشاركي جاذب لما فيها من اللاتوقع . فكل امر مختلف يأتي منحاذا للقراءة العمودية يشكل دهشة ويمنح فضاء للعب المخيلة، واستدراج ذهنية المتلقي ليضع لها ابديتها . يرى مايرهولد ان كل مسرحية تقدمها تقوم على فرضية انها لن تكتمل حتى لحظة ظهورها على الخشبة ونحن نفعل ذلك بشكل واع لاننا ندرك ان المراجعة الحاسمة للعرض هي تلك التي يقوم بها المتفرج (ينظر: ١١ ص ٢٠ ٢١) فتجلياتها تلامس الفطرة السليمة النزيهه التي تستوطن ذاكرته. يقترن التعبير الجسدي المتصل بالفضاء ومكوناته السينوغرافية عند مايرهولد "بالحركة والفعل والاياماة وكان يعتقد ان معنى الفعل وردة الفعل ليس تفاعل التوترات النفسية وليس تدافع وتراجع الكلمات او حتى الافكار وانما الفعل ورد الفعل يعنيان تغيرات في التوازن الجسدي /المادي للمشاهد المسرحي . كما استخدم مايرهولد الاقنعة وطالب بتساوي الممثل مع لاعب الكروباتك والمغني الجوال والمهراج والحاوي وطلب من الممثلين الاهتمام بالجسد وبالايقاع (٦ ص ١٥٢) علاوة على ذلك غير مايرهولد الشكل والاطار التقليدي للمسرح عبر عناصره المختلفه واسلوب تقديمه للعروض التي وجد ان

لكل منها طريقة يوظف من خلالها التقنيات السمعية والبصرية سيما اللون والضوء والتركيبات المنظرية بما يخلق جوا من الابتكار والتجديد في لغة المسرح متوخيا الجسد كونه المعبر الرئيس والعلامة الكبرى. وهكذا كان ممثلوه يتسابقون عدوا ويتعثرون ويركبون مراجيح وينزلقون على منزلقات أطفال ويأخذون اوضاعا ويتبخترون ويلوحون بقبضاتهم ويرمشون بعيونهم وأحيانا يحدقون بعيون شكاكة مثل دمى بالحجم الطبيعي، كل ذلك ليحققوا المطالب المبتكرة لمن يقودهم" (٦ ص ١٥٤) وفي ضوء ذلك على الممثل ان يمتلك مهارات جسدية خارقة. كذلك اعتمد كروتوفسكي على الجسد في مسرحه الفقير معوضا به عن مجمل التقنيات والتركيبات التقليدية والامر لايبداوا اكتشافا بقدر ما أن تلك الجهود اثمرت تواملا حضاريا من خلال تفاعل المتلقي المشارك بحيوية في العرض بتفعيل العلاقة الحميمة مع المؤدي وتجلياته في العرض إذ " يؤكد كروتوفسكي على وظيفة الممثل الذي يستطيع التحكم في حركاته وإشاراته وإيماءاته بان يخلق العالم المطلوب ويؤمن بان التخلص من الموسيقى مسجلة كانت ام حية يجعل من العرض نغما موسيقيا باصوات الممثلين التي توزع توزيعا يتسم بالانسجام . ومعنى ذلك ان اعتماد الممثلين على امكانياتهم الطبيعية هو خير مايمكن ان نعتبره مسرحا وان اتصف بفقره. وبعده عما يمكن ان نسميه سرقات فنية لاتمت الى اصالة العرض المسرحي بصلة (١٢ ص ١٤٠) فهو يبحث عن الجسد الذي يحيل منصة العرض الى مادة يشكلها بخياله ويعكسها صورة للمتلقي كأن يتحول المكان الى بحر او سفينة او صحراء او اي تصورات أخرى من خلال التنويعات الروحية لجسد العرض، ومن خلال ذلك يرى ان هذا الاداء هو الوجه الحقيقي للفن "إننا من خلال هذه الاستعمالات لانقرأ الحركة ولا نقرأ الايماءة ولا نقرأ ترابط الحركات وهذه الايماءات ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات"(٧ ص ١٩٩). وتأثرا بكروتوفسكي وارتو ظهر العرض في المسرح الحي مستعيضا عن التركيبات المبالغ فيها وموجها الرؤية الى صورة الجسد، وما يمكن ان يعكسه من لغة " وظهرت اجساد الممثلين في المسرح الحي تتخذ اوضاعا تجريدية في التعبير تماثل تصورات ارتو وحلت الاصوات (كالانين والنخير والصراخ

والنشيج والعويل والترتيل) محل الكلمات . وقد كانت تلك الاصوات تقطع لفترات مميزة من الصمت المتعمد " (١٢ص٤٨) وهذا يتماشى مع التأثير الذي يأتي متساوقا مع التعبير الجسدي اذ بالضرورة ان يكون هناك تداخل بين الحركة والتنويعات الصوتية التي ينتجها الممثل وهي ذات صبغة تشاركية ايضا لها مردود جمعي . ومن المعالجات التي تتخذ الجسد دالا اساسا في التجسيد المسرحي الطريقة التي انتهجتها المخرجة الالمانية (بيننا باوش) التي اتسمت أعمالها بمعالجة القضايا الاجتماعية عبر صيغة (البوح) وقد تناولت في عروضها: الكبت والعزلة والخوف وعدم التواصل تلك تكون محفز رئيس للانفعالات، والبوح من خلال فعل اشبه بالاستجواب او طرح الذكريات والاحداث الماضية وتجسيدها من قبل العاملين، يأتي ذلك لتعزيد جهودها ومحاولاتها الرائدة في استحداث لغة مسرحية عالمية من اجل خلق حالة من التواصل تكون صادقة اكثر من الكلمة المنطوقة التي يمكن تزييفها، وذلك من خلال لغة جسدية راقصة فهي تتعامل مع هندسة الجسد من خلال الحركة الراقصة والايماء التي يمكن ان تكون نصوصا بايحاءات حركية دالة وهي بافكارها تتفق مع رواد العودة الى الجذور الاولى امثال ارتو وكروتوفسكي ومارثا كراهام . (ينظر ٥ ص ص ٩٠_٩٢) الذين عملوا على تحرير طاقة الجسد، ومن خلال تلك الطاقة يتم تحرير طاقة المكان بل ومد خطوط من التواصل الفاعل مع المتلقي على وفق صياغة اخراجية تمزج الرقص بالبانثومايم حيث يم تجسيم الفضاء السينوغرافي عبر اللوحات المشهدية وذلك ما عملت عليه باوش المزج بالاداء غير اللفظي مع الموسيقى والضوء ما يتيح التفاعل المستمر مع العرض، فالتجليات الخاصة بالجسد قادرة على تحفيز المتلقي بشكل مستمر .

المؤشرات التي اسفر عنها الأطار النظري

١. يمتلك الجسد قابلية التشكل والايحاء وتحفيز الرؤى الاخراجية.
٢. تكمن تجليات الجسد بوصفه لغة في اثاره الخيال وتحفيز الرؤى وانتاج المعنى.

٣. تتفاعل لغة الجسد مع المعطيات الحضارية والثقافية وتؤسس لمستوى من الادراك الجمالي المبتكر العابر للجغرافيا .
٤. يبيث الجسد المتفاعل طاقة تعزز ايقاع التلقي وتسهم في تعزيز لغة العرض بالتعاوض مع عناصره الحسية والمادية.
٥. تكتسب المكونات التي يتشكل منها العرض المسرحي هويتها من خلال تجليات الجسد .
٦. ما ينتجه الجسد من ايماءات وحركات يمكن ان تقرأ كنصوص دالة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث العروض المسرحية التي استثمرت حضور الجسد بشكل اساس ومركزي

ثانيا عينة البحث :

اختار الباحث عرض مسرحية " الطوفان " فكرة واخراج أحمد عبد الواحد والتي عرضت في مهرجان البصرة المسرحي الثاني دورة الفنان الراحل جبار صبري العطية عام ٢٠١٢ . وجاء الاختيار بشكل قصدي كون العرض يمتاز بالجليات المؤثرة للجسد بوصفه لغة ذات ابعاد عامة كما وان مخرجها والممثل الاول فيها قدم عددا من العروض التي تؤسس لفكرة الحضور الجسدي وتتسق مع مؤشرات البحث .

ثالثا : منهج البحث :

اتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينسجم ومتواليات البحث في القراءة والتحليل

رابعا : اداة البحث :

تألفت اداة البحث من المصادر المختلفة فضلا عن مشاهدات الباحث وخبرته المهنية.

تحليل عينة البحث

مسرحية "الطوفان"

قدمت فرقة البصرة الوطنية للتمثيل، العرض المسرحي (الطوفان) فكرة وإخراج (احمد عبد الواحد). ويستدعي العنوان صورة الطوفان في الأسطورة البابلية التي أُحيل عليها في (ملحمة كلكامش)، من هنا يوظف العرض مرجعا يجعل الحادثة المرتبطة بالأسطورة، مدخلا لحدث أكثر شمولا ذي علاقة وطيدة، وراسخة بفكرة تكون العالم، من حيث أن البذور الأولى التي رسمت للإنسانية منطلقها وخليقتها، قد جاءت بقرار الإلهة بحسب قراءة الأسطورة البابلية، لكن صوت الطبل الذي يمثل روح الإنسان أزعجها فأمرت بقمعه، وقطع المؤن والمطر عنه، كما ويشار في الأسطورة إلى إله أمر بالطوفان، وآخر عَلَمَ (اوتنبشتم) سرّ النجاة منه، اوتنبشتم نفسه الذي لجأ إليه (كلكامش) في سعيه وبحثه عن سر الخلود، لان ذلك السر قد وافته به الآلهة، وهو المبرر للحوار الذي قُرا قبل رفع الستار، وأطلق شرارة العرض: (١٣ص٨٥)

"هو الذي رأى كل شيء ، فغني بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء .

لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بإنباء ما قبل الطوفان".

تسهم دلالات الحوار في التعرف على أحداث الملحمة ذات الصلة ب(اوتنبشتم)، الذي عهدت

له الالهة سر النجاة من الطوفان، ليصبح مؤثلاً فكرياً لتنظيم المدخلات التي تركبت في ضوئها

منظومة العرض الحركي بتجليات بارزة للجسد، التي تحدث بلغة تنتشر مغزاها بصريا، معتمدا على المرونة الجسدية التي رسمت الحدود بين الفكرة والأخرى، ومنطلق العرض تجلى بلوحة تتشكل بصورة تركيبات حركية لجسد واحد، عبر إيقاع من منظومات لها صلة بالاثار التي تحيل على حضارات إنسانية مختلفة، يتم كشف آفاقها العميقة عبر تقنية (خيال الظل) لتشكل موسوعة متكاملة من المعطيات التي أفرزتها تجليات التشكيل الجسدي، وتداخل الإحالات التاريخية والأثرية التي تجعل رسومات الماضي صورة مستفزة، عبر استدعائها وإعادة بنائها وربطها بالحدث المقترن بالحاضر، ليكون الماضي، والحاضر صنوان في بؤرة مشهدية واحدة، مترسخة في الذاكرة، فالمخرج الممثل أراد أن يجعل تلك الصورة الحاضرة الغائبة ذاكرة تتحدث عن انصهار الآفاق في مضامينها عبر إطار من الوعي الجمعي، الذي يستتار بحضور المؤثر التاريخي وذلك الأثر هو ما يحدثه تفاعل وعي الجسد ومغادرته الأطر المألوفة .

عبرت الحركات عن مكنونها، وتداخلت فيها انساق من أساطير لحضارات أخرى، يحيل المخرج تلك النقوش الحركية على الريادة الذي حظيت بها الحضارات الرافيدينية القديمة بوصفها الجامع الشامل لكل أسباب الحياة، ممثلة بملحمة كلكامش التي تركز في بنيتها على فكرة الخلود، وحب الحياة، على خلاف الحضارات الأخرى التي تجد في الموت باب للحياة، ففي العرض تجليات الروح المطلق في ضوء المنظور الفلسفي لـ(هيغل) ذلك الذي رمز إليه بهيمنة الكتلة المتشيئة (أسد بابل)، على الرغم من اختلاف المصادر في تحديد نسب هذا الرمز الأسطوري ودلالته، إلا أن التجلي الرئيس للمحتوى توخى ارسال دلاله القوة التي يمتاز بها الانسان في تلك الحضارات ليعكس عبر تجليات الجسد عن روح الإصرار ومقارعة الشر مهما بلغت التحديات التي تحيق به، وذلك واضح عندما هيمن الظلام ولاحت في الأفق الأضواء الليزيرية الخضراء، التي تخترق الفضاء، وتعارض دلالة اللون الأخضر في العرف الاجتماعي، ليكون اللون أداة قرينة بمستخدمها وهي هنا تماثل راية

القراصنة، عندها تتحرك دلالة الطوفان زمنيا، وهي تكشف تعاقبا مرحليا له تجلت في العرض بالشكل الذي حاكى عمليات التنقيب، والغزو القرصاني بدلالة الزاوية البيضاء التي طبعت عليها إيقونة القراصنة، وتوظيف اللون الأبيض له دلالات متعارضة مع طبيعة تداوله في العرف الإنساني العام، والرسالة هنا تكشف أن المدخلات القادمة من الخارج بصورة رواد فضاء، يناظر ولوج عالم غريب مخيف تكتنفه الأسرار والغموض، وتلك عبرت عنه البدلات الخاصة برواد الفضاء، وحركتهم البطيئة التي عكست بتجل واضح صورة انعدام الجاذبية، وتلك الحركة لها حضور فكري، فالمكان غير جاذب للغرباء الذين يحاولون كشف سرية عوالمه، وسرقة مكتنزاته وتاريخه، وهذه لغة معبرة بشكل واضح وهو المتحقق بما حدث لأسد بابل الذي سرق جزء منه. تعبر اللوحات الراقصة المتتابعة عن سيل الطوفانات العارمة، الجاثمة على مساحة المكان، والتي ترافقها أصوات البرق والرعد وقطرات المطر وتلك تعني ولوج عالم استطاع صانعو العرض من جعله مؤثرا عبر استثمار الطاقة المعبرة للون الأسود، والأزرق، والأحمر، ما رسم حدود المشهد عبر التحرك الحسي للضوء والاحالات التي يستثمرها في ذاكرة المتلقي، فضلا عن التداخل المتقن في توظيف المؤثر الصوتي الذي يختزل عمقا للأسطورة حيث التعبير المتكرر المرافق للتكوينات التشكيلية لمنظومة الجسد المفرد مع المجموعة، أو المجموعة مع الجسد المفرد، الذي تمثل بايقاعات (الطبول) الدالة على الأرواح الإنسانية في الأسطورة، وقد أقضت مضجع الآخر الذي تمثل بالمغتصب، سواء كان ذلك المغتصب محليا، أم خارجيا، فضلا عن استثمار مبتكر للإيقاعات الفلكلورية البصرية، وبعض الحركات المرافقة لها ومزجها في عجينة الفكرة لينتج عبرها إيقاعا له براءة اختراع المكتشف الذي جعل الأسطورة تتحرك في اتجاهات الوجود الأربع، وصولا إلى ترنيمات المقطوعة الموسيقية لـ(نصير شمة) المعروفة بـ(ملجأ العامرية)، ربط المخرج طوفان الدم، ورائحة الموت في ملجأ العامرية، بطوفان له علاقة بولوج عالم من التحديات التي تعيشها (أوروك) على مر عصورها، ومازالت تبحث عن أسباب خلودها، الكامن سره عند ذلك العارف بإسرار الطوفان حتى قبل وقوعه، فهو المخلص المرتقب. وتجليات المشهد

عززتها الشموع وهي دلالات موروثية من سجل الماضي، عبر إرسال الأمنيات على ألواح صغيرة تنتصب عليها الشموع، لتمخر نهر دجلة، وهنا استعاض المخرج عن النهر الخالد، بالمتقين بوصفهم مولدي فعل أنساني يمكن أن يتصدى لعمليات التتقيب المخربة لفخاريات الجمال، وهكذا فإن العارف المخلص يكون في الإنسان ذاته. لقد كشف ستار العرض عن مجموعة مثابرة حيوية خلاقية، موهوبة، مهمومة، أشبه بالأوعية الدموية التي تغذي جسد المسرح بالحياة، وتغذيها بالمتعة، والمعرفة بصرف النظر عن تكامل رؤيتها الجمالية، وانسجام البعد الفكري مع المتن البصري المتمفصل حركة ومؤثرات سمعية، والمتكامل صورة ثابتة ومتحركة، بأجواء سيميائية كانت محط إرسال دائم .

نتائج البحث

١. تزخر الرؤية الاخراجية التي تجعل الجسد مركزا لانتاج المعنى بالعديد من الاقتراحات الجمالية التي أفصحت عن محتواها وتجلياتها في العرض.
٢. لكل مفردة مكونة لجمل العرض شكلها وتجلياتها التي تعطي حلولا لبنى العرض من حيث تكامل الصورة فنيا وجماليا، يعد ذلك من اهم التجليات التي يمنحها الجسد لروح العرض.
٣. شكل الجسد شفرة مهمة للدخول الى عالم الحضارات القديمة، ومعالجة العرض عبر الربط ما بين الماضي والحاضر، ساعد على تجسيم الابعاد الإنسانية المشتركة من حيث التصدي والتحدي والمواجهة.
٤. عملت التركيبات الجسدية في وحداتها المشهدية المشتركة على توليف ايقاعات شغلت الفضاء بشاعرية زاخرة بالانعكاسات ذات الوجود الإنساني المشترك .
٥. منحت فاعلية الجسد المكان صورة معبرة سمعية بصرية بايقاع متواتر اسهم في صناعة الجو العام وكشف المحتوى الفكري الذي انطوى عليه العرض.

٦ . الجسد الحضاري او التاريخي اكثر قدرة على استقطاب وعي التلقي من حيث تجسيم مشاعر الانتماء والحرية واكثر بلاغة في التعبير وتوليد الرؤى.

المصادر

١. المنجد الاعدادي، طه (لبنان : دار المشرق) ١٩٨٦.
٢. جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية (بيروت : دار الكتاب اللبناني) ١٩٨٢.
٣. هربرت ريد: التربية عن طريق الفن ، ترجمة : عبد العزيز توفيق(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦) ص ٣٣٧.
٤. جان غراندل المنعرج : الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ط١(الجزائر ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم - ناشرون . ٢٠٠٧.
٥. سجي ياسر حسين: المعالجة الاخراجية للكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة البصرة .كلية الفنون الجميلة . ٢٠٢٠ .
٦. سامي صلاح: الممثل والحرباء دراسات ودروس في التمثيل (اكاديمية الفنون، اصدارات الاكاديمية ، سلسلة المسرح ٤١ ، دار الحريري للطباعة)د.ت.
٧. سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ط٢ سوريا دار الحوار للنشر والتوزيع ٢٠٠٥.
٨. ماهر عبد الجبار ابراهيم: الحضور والغياب في العرض المسرحي العراقي. في : مجلة الاكاديمي العدد (٨٣) تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد . ٢٠١٧ .
٩. امبرتو ايكو: العلامة .تحليل المفهوم وتأريخه. (المركز الثقافي العربي) . د.ت
١٠. عواد علي: المسرح واستراتيجية التلقي -قراءة في نظريات التلقي المسرحي ط١ (الشارقة -دائرة الثقافة والاعلام) ٢٠٠٨.

١١. سوزان بيتيت : جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، ترجمة سامح فكري ، ط٢ (مركز اللغات والترجمة باكاديمية الفنون -مطابع المجلس الأعلى للآثار) ١٩٩٥ .
١٢. احمد زكي: الاخراج المسرحي دراسة في عبقرية الابداع المدارس والمناهج (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٩ .
١٣. طه باقر: ملحمة كلكامش، دار الوراق للطباعة والنشر، لندن، د.ت.

