

**رمزيّة الاداء الجسدي في
المایم
للطالبة حوراء ناظم جبار
كلية الفنون الجميلة جامعة
القادسية قسم المسرح**

الملخص

**يتلخص بحثي في ماهية الجسد من حيث الجسد هوه
اللغة**

المفهومه من قبل الجميع وخاصه في مسرح المایم
اعتمد على جسد الممثل في العروض المسرحية
ان الاساس الذي تقوم عليه رؤيه الباحث يتلخص في
الايمان بحقيقة ان النص المسرحي هو تجربه تخيليه
في المقام الاول ، مما يجعل من هذا النص مؤيلا
للامكانات المختلفة وغير المحددة في التاويل

والتفسير وهو ما يحتمه واقع الرواية المجازية للنص
المسرحي الناضج

الفصل الأول

الاطار المنهجي

الفصل الأول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

كان الكاتب المسرحي ولا زال الأول في رفد المسرح بالنصوص الأدبية (البذرة الأولى) في العمل المسرحي، وهذه البذرة هي بمثابة المادة الخام التي يتناولها القاريء أو المتلقي بالتحليل فقد يشرع الكاتب المسرحي في صياغة مادته وفق عدة عوامل كأن تكون خارجية في محطيه الاجتماعي أو داخلية مع ذاته، وهنا نرى بعض الكتاب المسرحيين الناجحين يلجأون إلى ترميز أفكارهم وصياغتها بأسلوب فني إبداعي في نصوصهم المسرحية نتيجة ضغوطات تفرضها السلطة أو يفرضها طابع الحداثة أو مظاهر التقدم العلمي أو حتى نتيجة تبلور القيم الفنية الإبداعية، فالسلطة التي تمنح المسرحي حرية (مطلقة) في أن يكتب ما يشاء من الموضوعات ويعالجها كيما يشاء دون ضوابط من أي نوع سلطة عادلة لا وجود لها في عالمنا الحاضر، فالحرية ليست صيغة مثالية جامدة خارج حدود الزمان والمكان، حيث لم يكن الأساس من الترميز هو الغموض أو خلق لون من التعبير بقدر ما كانت المحضورات السياسية أو الاجتماعية تارة أو إخفاء المعاني عن عامة الشعب وتهويل معتقداتهم في نظر الآخرين تارة أخرى.

فوجد إن الكاتب المسرحي العراقي على سبيل المثال في الستينات لجا إلى ترميز أفكاره التي تتعارض مع مصلحة الآخر (القوى الحاكمة) وبعدها التأثر بالثقافة الغربية وخاصة كتاب المسرح الغربي أمثال (ابسن ، يونسكو ، برشيت ، تشيكوف الخ) فكانت تلك الحقبة مرحلة ازدهار النص وخروجه من قواعته حيث برع لنا كتاب مسرحيون في العراق في مجال الترميز أمثال (المخرج طه سالم، المخرج والكاتب يوسف العاني، والمخرج قاسم محمد،) كانوا من الأسماء البارزة على صعيد التأليف المسرحي والاخراج في رفد المسرح بالاتجاهات المسرحية الحديثة المتضمنة على كم هائل من التوظيفات الرمزية في نصوصهم المسرحية، حيث وجدوا في الترميز صورة إبداعية تستند إلى تحديد الحواس وإثارتها إلى جانب إثبات حالات التخيل... وقد نجد استخدام المخرج للتزميز وما يرمي إليه من إشارات ومعانٍ أو مدلولات العرض وما يرمي إليه من إشارات ومعانٍ ذات إيحاء. وفي هذه الصورة غالباً ما تتركز إلى جانب غير دقة وتهمل الترميز وتُسقطه بحجّة عدم استجابته للمشكلات اليومية التي تطرحها حياتنا المعاصرة.

إن الأساس الذي تقوم عليه رؤية الباحث في هذا البحث يتلخص في الإيمان بحقيقة إن النص المسرحي هو تجربة تخيلية Imagination في المقام الأول، مما يجعل من هذا النص مؤئلاً للامكانات المختلفة وغير المحددة في التأويل والتفسير، وهو ما يحتمه واقع الرؤية المجازية للنص المسرحي الناضج فيما بعد. وتأسيا على ما نقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتأول الآتي:-
ما هو التعبير الجسدي للممثل في عروض مسرح المايم ؟ .

أهمية البحث وال الحاجة إليه

يعد الرمز والترميز وسيلة فنية لتحقيق غايات موضوعية وأخرى جمالية ونفسية تختلف تبعاً لأهداف الاتجاهات الأدبية وفلسفات أصحابها وميولهم الشخصية، لقد كان لاستخدام الرمز في التعبير الرمزي دور محدد لم يتجاوز فيه شكل القناع الذي يخفي منشأه وراء أهدافه ومراميه عن المجتمع تارة وإرهاب السلطة تارة أخرى بسبب ما هو محظوظ في نطاق الدين والفكر والمجتمع وهذا اللون من التعبير له أهمية تمثلت في الوعظ والإرشاد والنقد ، فضلاً عما يحققه من متعة ذاتية وتسلية ، والاستخدام الرمزي بهذا المعنى البسيط ليس سوى وسيلة من وسائل التعبير الغير مباشر عن الفكرة التي تعاني من عدم تقبل لها في الواقع . فيما يقدم البحث منجزاً متواضعاً من المعرفة يمكن أن يفيد الدارسين في المسرح والمختصين .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى

- ١- التعريف بالرمزيه
- ٢- التعرف برمزية الاداء الجسدي في عروض مسرح المايم

حدود البحث

يتحدد البحث بما يأتي :

الحد الزمانى : ٢٠١١-٢٠٠٧

الحد المكانى : الديوانية - عروض مسرح المايم

الحد الموضوعي : رمزية الاداء الجسدي في عروض مسرح المايم

تحديد المصطلحات

الرمزية

لغوبا

الرمز : هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم . وهذا ما عنده الله سبحانه وتعالى يقول
((إيتك ان لا تكلم الناس ثلاثة ايام الا رمزاً))

والرمز في اصله الاشتقاقي

ما خوذة من (symbol) وهي معنى (ستبدل) . (سينتج) معناها شيء يرمز إلى أو يدعى إلى شيء آخر . أما في اليونانية (sumbobm) فهو شيء يهتدي إليه بعد اتفاق وتنبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقه صحيحه ^(٣)

اصطلاحا

الرمز : "هو صوره معينه تدل على معنا اخر غير معناها الظاهر ، الا انه معنى معين كذلك"
^(٤)

التعرف الاجرائي للرمز : هو موضوع معين ، اتيح للتعبير بواسطته عن معنى معين غير محدد . فكره عامه او صفة ما - وذلك لوجود سمه او صفه بارزه او اكثـر - مشترك بين كل من المرموز به (الدال) والمرموز اليه (المدلول) بحيث يحقق مقصدا معينا بطريقه صحيحه

الاداء الجسدي : من الفعل ادى . وادى الشيء : اوصله ، والاسم الاداء وهوه ادى للامانه منه . وادى دينه تاديه أي قضاء ، والاسم . ويقال تاديت الى فلان من حقه اذا اديته وقضيته ويعرف الاداء ايضا انه : ايصال الشيء الى المرسل اليه . والاداء القضاء .^(٥)

- ٦٦٦٦٦٦٦٦٦٦٦٦٦
- (١) قدامه بن جعفر، نقد النثر، تحقيق د. طه حسين (القاهرة: مطبعة مصر / ١٩٧٩)، ص ٦١.
(٢) سورة ال عمران آية (٤١).
(٣) كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، (لبيا: الدار العربية للكتاب ١٩٨٧) ص ١٧٥.
(٤) رسيس بونان، دراسات في الفن، (القاهرة دار الكتب العربي / ١٩٦٩) ص ٢١٣.
(٥) الليسوسي، لويس ملوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ط ١٧، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية / ١٩٦٠) ص ٦.

الفصل الثاني

الاطار النظري

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الاداء الجسدي

تدخل الإيماءة في المسرح ضمن مفهوم العلامات ، وهي تبني على التشابه مع مرجعها. ففي معظم الحالات في المسرح، نجد أن الممثل يحيل بإيماءاته عن طريق المشابهة مع النموذج المحاكي، أي أنه يحاكي بواسطة الإيماء الحركات والافعال الواقعية. فعن طريق الإيماء يتعرف المتدرج على الفعل ، ويندمج فيها. غير أن هذا النمط من الإيماء ليس إلا حالة من الحالات. فالإيماءة يمكن أن تحيل على طريق سنن عرفي مشترك بين الممثل والجمهور، وفي هذه الحالة، فإن الإيماءة لا تكون محاكاة مباشرة لواقع موجود سلفاً، وإنما تكون عبارة عن بناء أونموذج مجرد يسمح بالانتقال إلى المرجع المقصود كما هو الشأن بالنسبة لبعض أشكال المسرح الشرقي، حيث تكون معرفة السنن الإيمائي ضرورية لإدراك العرض (المسرح الهندي الكاتاكالي مثلاً). ويوظف المسرح نوعا آخر من الإيماءات، هي إيماءات لا تحيل إلا على ذاتها، إذ يستحيل التعرف على مدلولها. إنها من نوع الإيماءات المستعملة في الرقص.(١)

ويمكن أن نقيم تصنيفًا آخر للعلامات الإيمائية انطلاقاً من علاقتها بالكلام أثناء التواصل. وقد تبني هذا المعيار لارتموس إذ ميز بين ثلاثة أنواع من الإيماء: إيماءات التميد ، إيماءات التعويض ثم الإيماءات المصاحبة . ففي الحالة الأولى تكمل الإيماءة ملفوظاً لغويًا، وفي الحالة الثانية تغيب اللغة نهائياً لترك المجال للإيماءة وحدها، وفي الحالة الثالثة تحضران معاً جنباً إلى جنب. وإنه يميز بين ضربتين من الإيماء: الأولى للتواصل المباشر والثانية للنقل transposition. وينقسم الأول ، الذي يتميز بالترابط بين الدال والمدلول، حسب قدرته الترتكيبية على إنشاء أو تحويل الملفوظات.

(١) مهدي ، عقيل ، في بنية العرض المسرحي ، (بغداد مطبعة أسد ، د . ت) ، ص ١٣٨ .

اما النوع الثاني ، الذي لا يصبح تواصلين الا بواسطته نقل الدوال فينقسم بدوره ، استنادن الى حجم الوحدات المنقوله (علامات او ملفوظات) الى ايماءه محاكى وايماءه لعبي (٢)

أ- الإيماء الإسنادي . يمكن النظر إلى الجسد الإنساني كتعبير (دال) عن محتوى (مدلول) داخلي (مختلف الانفعالات والمشاعر). وما دام كذلك، فيمكن اعتبار حركته كشيء مسؤول عن خلق انتزاعات وضعية (positionnelle) تتناسب مع انتزاعات على مستوى المحتوى (أي أننا إزاء دلالة) (٢). هكذا يضع؟ ريماص اليد على الطابع السيميائي للعلامة الإيمائية و ذلك بالربط بين مقوله تنتهي إلى مستوى التعبير ومقوله معنمية من مستوى المضمنون ، والعلاقة بينهما تخضع لمبدأ الاعتباطية والتعليق في الآن نفسه. فليس هناك ما يفرض وجود علاقة بين عينين مفتوحتين / مغلقتين وبين المكر / البراءة. إلا أن هذه العلاقة قد تصبح ضرورية ومبررة في سياق ثقافي معين. ويلاحظ؟ ريماص أن هذا النوع من الملفوظات الإيمائية لا يمكن أن يخبرنا إلا عن الذات المتلفظة، أي أنه لا يتناول إلا جانب الكينونة ولا يمكن أن يتجاوزها إلى الفعل. ولهذا أطلق عليه إسم الإيماء الإسنادي، ويدخل ضمنه الإيماء الإشاري.

ب- الإيماء الصوغي. وهو ذلك الإيماء الذي يبرمג التواصل ويأخذ شكل ملفوظات صوغية (القبول، الرفض، الشك، اليقين...)

ج- الإيماء المحاكى. ويعني به؟ ريماص نوعا معينا من التمظهر الإيمائي للمضمنون بهدف إرسال تواصلي إلى المتفرج/ المرسل إليه (٣). ويتم؟ ريماص هذا التعريف باللاحظات التالية:

- إن المحتويات، موضوع التواصل، متسلية من حيث الحجم مع الوحدات المعجمية، ويمكن أن تكون عبارة عن أسماء (مسدس) أو أفعال (رش).

- إن التسنين الإيمائي للمحتويات يتکفل به مستوى التعبير، فالنقل لا يشمل العالمة بأكملها وإنما دالها فقط.

- (١) مايرخولد فيسبولد، في الفن المسرحي ،ك ١، ط ١، ت: شريف شاكر ،(بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص ٦.
- (٢) فاضل كمال الدين، الدلالات السيمولوجية في العرض المسرحي ، مقالة ،مجلة الفيصل - بابل - العراق ربيع الأول ١٤٢٧ هـ. إبريل ٢٠٠٦ م.ص ٦٢.
- (٣) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى سنة ١٤١٢ هـ. ١٩٩٠ م. ص ٦٢.

- إن النقل الإيمائي يفترض وجود السيمائية *سابقة عنه، سواء أكانت طبيعية أو كانت تتنمي إلى ممارسة إيمائية غير تواصلية.(١)

- إن النقل يرمي إلى التعرف على العالمة انطلاقا من مدلولها بواسطة الجسد الإنساني. هذا الأخير الذي يشكل ذات التلفظ لا يمكن أن ينتج سوى الملفوظات الإسنادية، ولا يستطيع أن يركب هذه الملفوظات، لأنه لا يمكن أن يكون العالمة والتركيب في نفس الآن . وهذا، في نظر ؟ريماص، هو ما يفسر غياب استقلال الإيماء المحاكى الذي لا نجده إلا مصاحبا للغة، أو مدمجا في أسنن تواصلية اصطناعية بطريقة متقطعة (سنن الرهبان الصامتين، أو سنن البانтомيم)

د- الإيماء اللعبى. إذا كانت الأنواع السالفة من الإيماء لا تتعدى وحدات من مستوى السمات المميزة، أو من مستوى الفونيمات أو الوحدات المعجمية، فإن هذا النوع يرقى إلى مستوى الخطاب. وللكشف عن مختلف أنماطه يستعين ؟ريماص بالمقولية التالية: مقدس/لعمي/جمالي. ويخرج بتصنيف ثلاثي: إيماء ذو طابع مقدس (الطقوس الأسطورية ولا تهدف إلى التواصل)، -إيماء لعمي (الرقص الفولكلوري، وقد يهدف إلى التواصل وقد لا يهدف). ومن بين المشاكل التي يطرحها هذا النوع الأخير هو خلو ملفوظاته في الأغلب من المعنى. فالباليه مثلا، وإن كان يتضمن بعض المقاطع الإيمائية، فإننا لا يمكن أن ننسب معنى محددا لكل وحداته .إن هذا النموذج العام الذي يقدمه ، وإن كان يتحدث عن الإيماء بصفة عامة ومجردة، فإنه مع ذلك قد أسعف الدارس في التعرف على أنواع الإيماءات المستعملة في المسرح.(٢)

(١) فاضل كمال الدين، الدلالات السيمولوجية في العرض المسرحي ، مقالة ،مجلة الفيصل - بابل – العراق ربيع الأول ١٤٢٧ هـ. إبريل ٢٠٠٦ م.ص .١٢

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣

٠ **السيميائية** : هي ذلك العلم الذي يعني بدراسة العلامات او الرموز

٠ وتمتزج عادة الرؤيا الدرامية السيمولوجية* وتتحول الى صورة واسارات شعرية فقط من خلال امتلاك المبدع لمفردات لغته التعبيرية غير اللغوية ، لأن المسرح هو فن الدلالات والاحوالات والاشارات التي تخلق تكاملية الصورة الدرامية الشعرية ، حيث ينشر الشعر كتعويذة امام بصر وبصيرة الاحياء الذين مازالوا ينحدرون نحو الهاوية بابتهاج لا مثيل له(١)

يهدف الفنان عادة الى خلق المعرفة والجمال في ذاته والمحيط الذي يتفاعل معه. أما اذا كان هدفه بوعي أو بدونه هو السذاجة الفنية تحت ضغوط أنانية مرضية أو منافع مادية آنية كما في الكثير من تجارب

المسرح العربي ، فان هذه الفرضية تشرط علينا النظر إلى مشكلة رئيسية في الفن المسرحي ، وهي علاقة الممثل بذاته وبمفردات عمله الإبداعي وكيفية امتلاكه للوسائل التي تؤدي إلى رفض السكونية والنمطية في عمله ، عندما لا يعي الممثل لغته الإبداعية ، ومن ثم علاقته بالأشياء والكتل ومكونات الفضاء الإبداعي التي يجب ان تكون غير ساكنة في مكان وزمان الفعل . وتعتبر هذه النمطية والسكونية . حتى وان كان الممثل في حركة سواء كانت مادية أو فكرية . إنما لا يغترر له في المسرح المعاصر ، لأنها لا تنتج معنى . إن جسد الممثل الذي يعتمد النمطية يخلق بالتأكيد دلالات واسارات مكررة و ساذجة بسبب كونها لا تنتاج إحالات لمعاني معرفية ، بل تشكل ثرثرة في الفضاء ، يصبح فيها جسد وفك الممثل بعيدا عن الخلق الفني والمعرفي . فالحركة التعبيرية لجسد الممثل هي مفردات اللغة معرفية في الفضاء динاميكي المكتظ بالدلالة والرموز والضاح بالمعاني (٢)

(١) بول ريكور ، فلسفة الجمال ، تر : وائل نصر ، دار الاعلمي ، بيروت ، ١٥٠ .

(٢) أوليفر ليمان: المسرحية وفنونها ، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٠١ مارس ٤، ٢٠٠٤، ص ٤٤.

* السيمبولوجيا: هو علم الدوال اللغوي او الرموز او علم الاشارات او العلامات ، وليد (المنهج البنويي)، ويعتمد الدارس لهذا العلم على امررين هما (تفكيك النص) و(تركيب النص)

وعلاقة الممثل تحدد لنا نوعين من الإبداع في عمله :

١. الممثل الفنان :

وهو الفنان الذي ينشئ معنى معرفيا في الفضاء الإبداعي في مكان وزمان وظرف محدد ، ويمتلك معرفة علمية وإبداعية بتكنولوجيا لغته الفنية ، و هو الذي يكون من جسده والوسائل التعبيرية الأخرى لغة سميولوجية لانتاج المعاني . (١)

ويملك هذا الفنان عادة حساسيته الشعرية التي تكتف علاقته بالأشياء والمواد الأخرى من أجل إعادة خلق الفضاء المسرحي المشحون بالمعنى الفني والدلالي والمعرفي من جديد ، على غنى علاقة الممثل بالأشياء والمواد المحيطة به ، فتغير وظيفة هذه الأشياء عادة بتغير إيقاعها نتيجة لطبيعة تعامل الممثل معها أي العلاقة بين جسد وفكر الممثل وهمس الأشياء ، فيصبح لها كيانها وجوهرها ورموزها من خلال مدلولاتها في الفضاء المسرحي . وبهذا يمكن خلق ديناميكية فضاء الطقس المسرحي مما يدفعنا إلى التفكير بالمسرح كإيقاع حركي ديناميكي ، ولون له دلالته التعبيرية ، وضوء من خلاله نسمع الصمت ، وموسيقى لها وجودها البصري . وكل هذا له تأثيره على البصيرة أيضا ، وعلى تلك الخفايا وأسرار الوجود في روح الإنسان

٢ . الممثل النمطي المتكيف

الذي يتكيف مع نمطية وسكنوية المسرح التقليدي ، وهو عبد مخلص لهذا الطريقة التي تنتاج وتعيد واقعا فوتografيا . ويعتمد الممثل فيها على الارتجال الساذج ، بغية خلق علاقة تعتمد الثرة في الحركة التي لاتعني شيئا . فهي لا تنتاج المعنى

المعرفي في الفضاء المسرحي ، ولا يمكن أن يتحملها جسد وفكر الممثل العارف بخلق التأثير البصري والمعرفي في الفضاء .^(٢٠)

(١) ديدي اربون: الفلسفة والسينما، ترجمة وإعداد محمد الهلالي، منشورات مجلة الفلسفة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦ م ص ٦٦.

(٢) أوليفر ليمان ، المصدر السابق ، ص ١٥١.

والارتجال السكוני غير الديناميكي لهذا الممثل (حتى وان اعتمد على نص مؤلف ما) يعني أن يلعب جميع الأدوار بذات السكونية وتلك المسالك والأنماط المعادة (يعرفها جمهور المسرح التقليدي ويشجعها) التي تخلق منه ممثلا لا يملك خيالا خصبا ولاروها متوجهة بل يعتمد على الصدفة في عمله الإبداعي .

إن الخطورة التي تواجه الفن المسرحي المعاصر تكمن في أنه قد يفنى ذاته كفن لسبعين :

أما كونه فن واقعي فوتографي يخدعنا برؤية الواقع والطبيعة مرة اخرى في فضاء المسرح أو مسرحا متأثرا بوسائل الإعلام الدعائية التي تتج الضجيج الإعلامي المؤدلج ، فيتحول المسرح الى وسيلة لتسريب المعلومات الساذجة ، مبتعدا عن معالجة القيم الإنسانية والمعرفية العظيمة . ومازال المسرح العربي متأثرا بهذين الاتجاهين ماعدا بعض الإستثناءات .

غير أن هذا الواقع المنقول بكل تصصيلاته عما زراه بالعين ، يفرض منطقا على الممثل ويحتم عليه ان ينقل الى الجمهور واقعا معاشا ومكررا يوميا . وعلى الجمهور ان ينسى بأنه يشاهد مسرحا وامامه غابة وهمية ، ولليلة نسى القمر فيها اطلاته على هذا الوجود وانزوى بين الكواليس . ومؤثرات مسرحية متقدة خلقت عاصفة كان غضبها مختطا بمطر كالفؤوس تحفر جبهة ملك مشوش الفكر يتخطى وسطها هائجا ، يائسا من الحب

البشري ، لا يعرف ماذا يفعل بعد أن استشرى مرض العقوق ، فيلعن غاضبا بناته الثلاث ونفسه والطبيعة . إذن على الجمهور ان ينسى بان كل هذه الأشياء تضحمت

بفعل المؤثرات المسرحية ، وعليه ان يصدق بحقيقة هذا الواقع وطبيعة هذه العاصفة . (١)

(١) مجاهد عبد المنعم مجاهد - دراسات في السيمولوجيا للمسرحية : مجلة النهضة العربية ، ص ٤٨

وحقيقة الأمر إن هذا التصور المسرحي كان هدفه نقل الواقع والطبيعة فوتografيا ولا يمكن اعتباره تكاماً فنياً ولكن المسرح كان وما زال واقعياً ، إلا أن هذا الواقع الذي نعنيه ومن الوجهة الفنية هو واقع فني (إذا جاز التعبير) مملوء بالرموز والإشارات والدلائل والغرابة والفتازيا التي تبدو غير واقعية . وإن الفن يفرض لغة ومفردات فنية رؤوية لإنتاج المعرفة ضمن المفهوم والوعي السيمولوجي . فالإبداع المسرحي هو فن يولد ذاته ومحيطة ، مكتفياً بذاته فنياً وتعبيرياً ، وعندما يولد الممثل ويبدع في مكان فعله ، فإن الأفكار الفنية والحقيقة المعرفية المؤثرة والوسائل التي تساهم في خلق الحياة من جديد هي التي تبقى في الفضاء لتقلق المتلقي (المتفاعل) (١٠) ولهذا السبب بالذات يحتاج أي عمل درامي إلى قراءات سيمولوجية عده من قبل منتجي الوعي الفني . و كنتيجة لهذه القراءة تختلج في ذواتنا أفكار كثيرة ، منها ان الكاتب من خلال مؤلفه يريد أن يكشف لنا مقطعاً من الحياة ، او انه يريد ان يحدثنا عن سعادة بعض الناس ومستقبلهم ، او تعاستهم وتعقيدات حياتهم اليومية ، او انه يعالج الخراب الروحي لانسان ما .

وبالتأكيد فان الممثل يمتلك انطباعاته وأفكاره الحياتية والفنية الخاصة عند تفاعله مع هذا نص درامي . ولكن عندما تصبح الدراما مقطعاً محدوداً ومنقولاً من الواقع له تكامله فوتografيا ، هنا يكفي المسرح أن يكون فناً يتواصل مع الجمهور سيمولوجيا ، ولهذا يختلف مدلول القراءة للنص بشكل عام وكذلك القراءة البصرية للفضاء المسرحي من قبل الفنان الذي يعتمد الوعي السيمولوجي لإنتاج المعرفة ، عن

مدولها بالنسبة الى الفنان الآخر صاحب الوعي التقليدي الذي يبحث دائماً عن تكامل الواقع فوتografيا على خشبة المسرح .(٢)

(١) عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية للمسرحية ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٤

وبالتأكيد فإن هذا الایماء الجسدي حول إيقاع يشمل مجموع مكونات الخطاب المسرحي ، كالنص ، الإخراج ، والتمثيل ، بما فيها مكونات الفضاء وما ينتجه من ديناميكية جمالية وحقائق معرفية من خلال استخدام واع من قبل الممثل والمخرج وبعقل إبداعي حر وغنى فني بعيد عن التقليدية . ويشمل أيضاً تلك الإشارات والرموز والعلامات التي تمتلك خصائصها وقدرتها على التحول لإغناء الخطاب المسرحي السمبلوجي . حيث تتبادل المواد مظاهرها ، أي أنها تنتقل من مظهر إلى آخر فتبدأ حيويتها ومن ثم تؤدي إلى بعث الحياة في الشيء الجامد . ويمكن أن يتم التحول من الرؤية السمعية إلى الرؤية البصرية وبالعكس .(١)

مايرهولد وتقنيك الممثل

لل فعل المسرحي وإمكانيات جسد الممثل وما ينتجه من إشارات ومعان ، أهمية فائقة لتحقيق تكاملية الخطاب المسرحي ، حيث إن المخرج من خلال تحقيق ووضوح الفعل المسرحي يستطيع أن يخاطب الجمهور . فجوهر ومعنى عمل الممثل في الفضاء هو تحقيق هذا الفعل ، لأنه الحركة الداخلية للأحداث ، ويتقى هذا الفعل عادة بعنصري الزمان والمكان) . وبالتأكيد فإن علاقة الممثل بالمكان والزمان لها أهميتها القصوى ، لذلك فإن المعنى الواقعي للمادة ، للمكان ، للديكور مثلاً يتغير . فالممثل يستطيع أن ينتج معنى ودلالات جديدة إذا تعامل مع المكان ومكوناته بأفعال ودلالات ذات معنى محدد وهدف معين . وحسب إرادة الممثل والمخرج فإن خشبة المسرح الفارغة من أي معنى يمكن أن تصبح مكاناً مملوءاً بالرموز وتحول إلى ساحة معركة أو بحر ، سجن الخ(٢) إذن الحديث عن عمل الممثل يدفعنا

إلى التأكيد على أهمية رمزية الإشارة وما خلف الإيماءة التي تشكل جوهر عمله أيضا في إنتاج المعنى . لهذا فان اكتشافات المخرج

(١) قاسم المقداد ، هندسة الفن ، دار السؤال ، دمشق ، ص ٤٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٠

مايرهولد في هذا الصدد ما زالت تشكل أهميتها حيث إن معظم أفكاره حول التركيبية / الإنسانية CONSTRUCTIVISM أو نظريته التي أطلق عليها البيوميكانيكا ، تصب في مفاهيم السميولوجيا المعاصرة وأهميتها في المسرح . حيث عمل ميرهولد على اكتشاف معاني ودلائل بعيدة عن معانيها في الواقع من خلال علاقة الممثل بالمكان والزمان .

فالوعي الفني المستقبلي لمايرهولد آنذاك حتم عليه استخدام التركيبية بدون أدوات ديكورية ، وحل الممثل محلها . فتعامله معها هو الذي يحدد المكان ويوضح المهمات . فالممثل هو الذي يخلق المعاني الجديدة للأدوات والأشياء التي تكون الفضاء . ولهذا أتهم مايرهولد بالتجريدية . (١)

المبحث الثاني

رمزية الاداء الجسدي في عروض مسرح المايم

ان الجسد يعتبر من الإشكالية الفلسفية التي وضعها سارتر أثناء تحديه لمفهوم الآخر بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه... فيصبح أنا آخر، والآخر أنا في نفس الآن... في هذا السياق الأنطولوجي، لا يمكننا أن نتحدث عن الجسد في المسرح إلا من خلال هذا الاندماج الذي يتحقق الممثل مع ذات أخرى من خلال التشخيص والتقمص: ذات أو ذاتاً في ذات الممثل! بحيث يتمظهر الجسد في المسرح عبر منطق مزدوج: جسد الممثل وجسد المفترج. يشكل الكل وحدة مجردة نتماهى من خلالها قصد تحقق مبدأ الفرحة كلحظة من النشوة والتسامي مع الذات من خلال الآخر، كما أن تسامي هذا الآخر لا يكتمل إلا عبر حضوري كمتدرج.(١)

تشكل لحظة انتظار بدء العرض المسرحي (الدقائق الثلاثة) أو إعلان انتهاءه (إسدال الستار)، فعلاً وجودياً تتحقق عبره كينونة الجسد وذلك من خلال مظاهر خارجية كالارتفاعية... كما يعني أيضاً لحظة تحرر الجسد، لحظة الكشف والمكاشفة، لحظة البحث عن الاندماج، لحظة التقمص بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ روحية متعددة تبدأ من المقدس وتنتهي في المدنس.(٢)

٢- يتحدد الجسد في المسرح أيضاً عبر لحظة مشاهدة وجودية باذخة: إن إغلاق فضاء العرض، والتأثيرات الضوئية والهندسات المسرحية والماكياج والتموجات

الموسيقية والملابس... عوامل تؤدي إلى تحقيق الحلم عبر المشاهدة من خلال "لعبة نظر" موجهة صوب اتجاه واحد: جسد الممثل... إنها اللحظة التي تجعل المتفرج يلاحظ التفاصيل دون أن تلاحظ تفاصيله. تخضع هذه العملية في المسرح لقراءة معكوسة، فالمتفرج يُشاهد ولا يُشاهد، والممثل يُشاهد ويحب أن يُشاهد، الجميع يدخل

(١) كلين دانيال ، موسوعة الفنون المسرحية ، ترجمة : ليون يوسف ، دار المأمون ، ج ٢ ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٧٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.

في معungan التبصص "Voyeurisme": إننا نصطدم بحب استعراض الفرجة، وحب ملاحظتها عبر الآخر، فنصبح أمام استعراضية متداخلة... تحول عبرها اللعبة إلى طابع المراوية: من يرى من؟ هل يرى المتفرج جسده من خلال جسد الممثل؟ أم أن الممثل يشخص دورا يمكن أن ينطلي على أحد المتفرجين؟ ألا يجسد الممثل نفسه؟

إن هذه الوساطة الفنية الملتبسة التي يقدمها الجسد من خلال التمثيل، هي التي تشخص قيمة الفرجة المسرحية. الجسد مرحلة عبور وتلاقي: عبر جسد الممثل يتآلم المتفرج وينتشي، يتمدد وينكمش... ثم يعبر عبر التصنيف -في لحظة بوح عفوية، شعورية أولاً شعورية- ليعبر عن لحظة الاندماج الكلي مع المشهد. وهذه هي لحظة تحقق المتعة المسرحية.(١)

٣- تشكل اللحظة الوجودية فوق المسرح جزءا من اليومي والمعيش، جزءا من الواقع... فما الذي يميز تحولات الجسد فوق المسرح عن تحولاته الواقعية؟ ما الخط الفاصل بين اللحظتين؟ لمعالجة هذا السؤال، لا بد أن نسلم جدلا بأننا نتحدث عن معيش جسدي فوق فضاء ركحي موسوم بتحولات رمزية ودلالية اصطناعية بفعل تدخل جهات متعددة في صناعة وانتقاء «الواقع المسرحي». يمكن أن يخضع الجسد لهذه التدخلات فتحول «القراءات البلاغية» باستمرار، تتضح وتختفي من خلال القرب أو البعد من "الواقع الحقيقي" (الثابت وال دائم) للجسد. لا يدرك المتفرج ذلك الواقع الجسدي المتجسد إلا عبر المسافة الفاصلة بينه وبين الممثل، وعبر تحركات

الجسد فوق المسرح لأن الرؤية لا تكون حرة كما هو الشأن في الواقع، إنها تخضع لظروف اصطناعية فنية تغير التمثلات الواقعية.(٢)

عندما نتحدث عن المسرح الاستعراضي، الذي يكون فيه السرد غالباً غير حكائي، لا

(١) الفن العام ،Danielle - هنري ياجو، ترجمة: غسان السيد ،اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ،١٩٩٧ ،ص ٩٩

(٢) كلين دانيال، المصدر السابق ، ص ٧٨

يتطلب الأمر تحديد هوية، بل تأملاً من نوع آخر: الجسد والموت، الجسد والعرى، الجسد الراقص، الجسد الآخر الغريب... ينضاف المسرح إلى فنون بصرية أخرى (سينما، تصوير فوتوغرافي، نحت، تشكيل...) ليحتفي بالاستعراضية بكل تلاوينها: أن تضع نفسك أمام الآخر الغريب... وفي التواءات الفرجة تلك، يتسلل عنف العين إلى الداخل فيتعرى الإنسان !

٤- تمنح المفارقات المرتبطة باستعمال القناع في المسرح، غنى دلالياً مهماً للجسد، فالقناع يعني قناع الجسد أولاً، وقناع الفرد ثانياً، لأننا لا ندرك الفرد إلا من خلال سحنات وجهه عموماً... القناع مجموعة من الدلالات المتاحة لجسد وجه واحد قد صد التعبير عن هوية وانتماء... القناع نسق تعابيري يدفع المتلقى صوب الانفتاح على رمزية الجسد المغطى للدلالة على حامله. القناع بهذا المعنى، يفيد نمطاً من العيش، ويشير إلى جسد معين (جسد أنثى، جسد إفريقي، جسد عليل، جسد طليق، جسد جريح...). للجسد المقنع أشكال وألوان متعددة، تتبدل من سياق سوسيو-ثقافي وحضارى إلى سياق آخر... فهو يضفي طابع التعالي على الشخص الذي يحمله من جهة، كما يدخل نوعاً من الالتباس على الجسد الحامل له من جهة ثانية: من يتكلم؟ هل الحامل أو المحمول؟ أين تبدأ العلاقة بينهما وأين تنتهي؟ لإظهار الالتباس أكثر، نحيل إلى مسرح العرائس والدمى.(١)

٥- تعددت استراتيجيات التعامل مع الجسد تابو "Tabou" ، وتعددت رمزية العربي من شعب إلى آخر، بل من عرق إلى آخر إذا ما حلانا الظاهرة من وجهة نظر إثنولوجية. لقد أضحت الجسد بؤرة للرمزية بامتياز. نقل المسرح طقوس الولادة

والموت والفرح في مختلف تدرجات الإنسان العمرية، ونقل صورة الجسد في كل الطبقات الاجتماعية، لحظة، فثبت أنطروبيولوجيا أن الإنسان ميال إلى الاستعراض والاستعراضية "Exhibitionnisme"، مع تعميق أكثر لإشكالية حدود

(١) توماس مونزو "التطور في الفنون" ترجمة أبو درة- جرجس- جاودي ومراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، الجزء الأول ص ٢٥٥.

الفطري والمكتسب في الذات الإنسانية؟ الإنسان حيوان استعراضي. الممثل يستعرض ويعرض، يلبس، يتجمل، يتاؤه، يتالم، يئن، يعني، يرقص... ألا يمر ذلك من خلال الجسد وعبره؟

أمام هذه الامتدادات والتقلصات، طالت يد "المارد الحارس" أو تقلصت، سمحت الرقابة أو منعت، فكان الجسد مقصلاً للمنع والتسامح، للسلخ والاحتقاء، للاختلاف والتناقض... الجسد ملهاة ومؤسسة البشرية. وكما هو الشأن في الحلم، تبقى إدراكات الجسد خفية(...)، والعودة إلى الواقع لا تتم إلا مقابل نوع من القفز... إن العقل البشري لا يدرك الأشياء إلا عبر تحقيق قفزات خيالية جامحة في بعض الأحيان، يكون الجسد وسليتها. ترى هل نحلم وفق منظومة روحية أم وفق منظومة جسدية؟ أو عبر اندماج الاثنين؟ إن مشكلة الحلم الفني في المسرح تخضع لتأثير هذه الإشكالية المتعددة في مسار الفكر الإنساني عامـة.(١)

٦- يحدد الجسد علاقتنا بالعالم ويحدد وجودنا فيه. يظهر أن الجسد أخذ ما يستحق من الاهتمام في تاريخ الفكر والفلسفة من خلال دراسة إشكالية الروح (التفكير) والمادة (الجسد). تباينت الآراء حوله فكان حبسًا للروح، وكان ملذاً للذة، وعالماً للزوال والنجلسة، عبره يمر التطهير... بدا الخطاب حول الجسد يتوجه صوب الجانب الرمزي فيه، فأصبح الحديث عنه كمؤسسة تشير إلى الوحدة والانسجام خاصة على المستوى اللغوي. إن دراسة الجسد في المسرح لا يمكنها في نظري أن تخرج عن هذا السياق الكلي الشمولي لسبب بسيط يتجلّى في عدم إغفال البعد التدرجى في التشكّل الجنيدولوجي لمفهوم الجسد داخل نسيج الفكر. نلاحظ أن دراسة العواطف والميولات والأهواء والنزوات قد طفت على السطح عوض الدراسات الميكانيكية للجسد

(الجسد كآلـة)...(٢) هكذا وضحت دراسات نيتـشـه وفروـيد ومارـسيـل موس... تـداـخـلـ العـلـاقـ الـاجـتمـاعـيـةـ والـثقـافـيـةـ والـنـفـسـيـةـ الـلاـشـعـورـيـةـ فـيـ تحـدـيدـ عـلـاقـتـناـ بـالـجـسـدـ.

(١) الفن العام ، المصدر السابق ، ص ٣٥.

(٢) كلـينـ دـانـيـالـ ، المصـدرـ السـابـقـ ، صـ ١٢٥ـ .

يقول ميرلوبونتي: "يشكل الجسد رسوخنا في العالم». انطلاقاً من المعطيات الفكرية السابقة، يقدم الجسد نفسه -أو نقدم أنفسنا من خالـهـ- أثناء العرض المسرحي، كـتـجـمـعـ هـنـدـسـيـ فـارـيـهـ، تـنـتـظـمـ منـ خـالـهـ الأـعـصـاءـ الـظـاهـرـةـ، فـتـحـلـ إـلـىـ خـلـاـيـاـ لـامـتـاهـيـةـ وـنـصـبـ أـمـامـ الـلامـتـاهـ وـالـلـامـرـئـيـ وـالـلـامـجـسـدـ... إنـ هـذـاـ الكلـ الـهـنـدـسـيـ، يـجـعـلـ الجـسـدـ "مـكانـاـ" لـالـمـعـالـجـةـ السـيـنـوـغـرـافـيـةـ الـلـامـتـاهـيـةـ. الجـسـدـ طـافـحـ بـالـإـيمـاءـاتـ وـالـحـركـاتـ، كـمـاـ أنـ أـيـةـ إـضـافـةـ إـلـيـهـ مـنـ الـخـارـجـ، تـشـحـذـ عـنـاصـرـ التـعـبـيرـ فـيـ، وـتـذـكـيـ هـواـجـسـ وـمـتـطلـبـاتـ الـفـرـجـةـ الـمـسـرـحـيـةـ الـتـيـ تـجـعـلـ الجـسـدـ فـيـ بـؤـرةـ الـحـبـكـةـ الـفـنـيـةـ... كـلـ الـتـقـنـيـاتـ تـحـاـولـ السـيـطـرـةـ عـلـىـ «ـفـضـاءـاتـهـ»ـ وـتـصـبـحـ الـمـسـاحـةـ الـرـكـحـيـةـ مـرـسـومـةـ وـفـقـ تـقـلـاتـهـ وـخـاضـعـةـ لـتـمـدـاتـهـ وـتـقـلـصـاتـهـ... وـبـهـذـاـ تـبـقـىـ الـحـرـكـاتـ الـجـسـديـةـ فـوـقـ الـخـشـبـةـ ثـاوـيـةـ وـضـامـرـةـ وـغـارـقـةـ فـيـ تـرـسـانـةـ مـفـاهـيمـيـةـ غـنـيـةـ تـجـعـلـهـ يـبـنـيـ مـنـ خـالـ الـتـاقـضـ:ـ العـرـيـ/ـالـحـجـابـ،ـ الـمـوـتـ/ـالـحـيـاـةـ،ـ الـظـهـورـ/ـالـاخـتـقـاءـ،ـ السـقـوطـ/ـالـنـهـوضـ،ـ الضـحـكـ/ـالـبـكـاءـ،ـ الـتـتـفـسـ/ـالـاخـتـقـاـقـ...ـ لـاـ نـسـتـطـيـعـ أـنـ نـفـهـمـ جـسـدـ الـمـمـثـلـ إـلـاـ مـنـ خـالـ هـذـهـ الـتـقـابـلـاتـ الـتـيـ تـشـكـلـ إـلـيـسـ الـحـمـيـيـ بـحـقـيقـتـهـ الـمـتـحـقـقـةـ مـنـ خـالـ تـدـاـخـلـ الـبـيـولـوـجـيـ بالـنـفـسـيـ،ـ فـالـزـفـرـةـ عـلـيـهـ بـيـولـوـجـيـةـ تـبـنـيـ عـلـىـ إـدـخـالـ عـنـصـرـ الـأـكـسـجـيـنـ مـنـ أـجـلـ السـيرـ الـعـادـيـ لـلـجـسـمـ،ـ لـكـنـهاـ تـحـوـلـ إـلـىـ دـلـالـةـ مـعـقـدـةـ عـنـدـمـاـ يـكـوـنـ الـمـمـثـلـ فـوـقـ الـمـسـرـحـ:ـ تـحـوـلـ الـزـفـرـةـ إـلـىـ إـحـسـاسـ وـتـقـرـيـجـ وـسـخـرـيـةـ...ـ تـحـوـلـ إـلـىـ زـفـرـةـ جـمـاعـيـةـ...ـ(١)ـ

إـذـاـ كـانـ الـفـلـاسـفـةـ (ـأـفـلـاطـونـ،ـ دـيـكارـتـ...ـ)ـ قـدـ رـكـزـواـ عـلـىـ تـحـدـيدـ الـرـوـحـ مـنـ خـالـ الـعـقـلـ،ـ وـالـجـسـدـ عـبـرـ التـمـددـ،ـ فـإـنـ الـجـسـدـ يـنـسـلـ مـنـ مـنـظـوـمـةـ الـأـجـسـامـ عـمـومـاـ،ـ وـلـاـ يـفـهـمـ إـلـاـ عـبـرـ التـمـددـ وـالـتـقـلـصـ عـلـىـ الـخـشـبـةـ،ـ لـكـنـ اـمـتـادـهـ شـبـيهـ بـامـتـادـ الرـئـبـقـ،ـ يـسـتـحـيلـ الـقـبـضـ عـلـىـ دـوـاـخـلـهـ وـالـوـصـولـ إـلـىـ خـلـجـانـ أـحـاسـيـسـهـ الـبـعـيـدـةـ الـعـمـيـقـةـ.ـ(٢)ـ

٧- في كثير من المسرحيات التجريبية التي تعتمد الحركة أكثر من الحوار، يمتلك الجسد ويجمع كل السلطة: القفز ارتماء في الفضاء وصراع ضد قانون الجاذبية،

(١) روجر موشيلي "العقد النفسي في المسرحية" ترجمة وجيه أسعد وزارة الثقافة، دمشق ص ٤٧.

(٢) الشرقاوي (محمد عبد الله) : دراسة في فنون المسرحية ، مكتبة افاق - مصر ، ١٩٩٩ ، ص ٣٩.
ميرلوبونتي: هو فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرب وبالنظرية القشتالية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية وجه عام والمعرفة في وجه خاص
الجري فوق الخشبة معاكسة لريح الفرجة المستعصي.. لا يصبح فعل المواجهة والقرب والابتعاد... في المسرح مجرد وسائل تعبيرية، بل لحظات تحقق وجودية تحدّد في آن واحد من خلال هدف معين يندمج في زمكان مشروع على الامتناهي... لا يستطيع المتلقى أن يجزم بانشطار أحاسيس الممثل عبر حركاته من خلال "فضاء المشهد". إذا، الجسد وحدة غير منفصلة، بنية تجمع وتفرق، تمتص وترسل... الجسد بنية مشعة. (١)

فلسفة الفن عنده كاسيرر

اذا كنا قد تحدثنا عن فلسفته هيد جر في الفن ، فربما كان من واجبنا ايضا ان نعرب بالبحث لفلسفه زميل اخر له يشتراك معه بالانتساب الى الاصل الالماني وان كان الاول منهمما قد اشتهر في موطنه الاصلي بينما الثاني منهمما على صعيد الفكر العالمي على اثر هجرته من المانيا ، وانقاله الى امريكا ، وعلى حين ان هيجر لم يضع كتابا مستقلا في الفن ، وان كان قد اهتم بدراسة الشعر في الكثير من الكتاب ، نجد ان كاسيرر قد وجه جانبا غير قليل من اهتمامه الى دراسة الفن ، فتعرض فلسفته الجمالية في كتاب مشهور : (فلسفة الاشكال الرمزية)، وفي كتاب اخر له في اللغة الانكليزي ظهر عام ١٩٩٤ بعنوان : (مقال عن الانسان) وقد ولد ارنست كاسيرر بمدينة برسلاو بالمانية ١٨٧٤ ولم يكن في حياته الدراسية تلميذا نبيها ، ولكنه واصل مع ذلك دراساته العليا فكان ان يلتحق بجامعة برلين في الثامنة عشر من عمره ، بقصد دراسة القانون واتجه الى دراسة الفلسفة والادب ولا سبيل الى فهم فلسفة كاسيرر في الفن الى بالوقوف على النظرية الفلسفية العامة فانه الفن عنده لا يخرج عن كونه مظهرا من مظاهر الحظارة البشرية ، الاسطورة ، الدين ، اللغة

.....
(١) الفن في الفكر المعاصر ،تأليف الدكتور زكريا ابراهيم

فلسفة الفن عنده سوزان لانجر

وقد تكون المفكـرة الـامـريـكيـة المـعاـصـرـة سـوزـان لـانـجـر عـام ١٨٧٥ اـخـلـص تـلـمـيـدـه مـن التـلـامـيـذـ اـرـنـسـتـ كـاسـيرـرـ فـاـنـاـ نـلـمـحـ فـيـ فـلـسـفـةـ اـشـكـالـ الرـمـزـيـةـ التـيـ قـدـ قـدـمـ لـنـاـ اـصـوـلـهـ اـرـنـسـتـ كـاسـيرـرـ فـاـنـاـ نـلـمـحـ فـيـ فـلـسـفـةـ اـشـكـالـ الرـمـزـيـةـ التـيـ قـدـ قـدـمـ لـنـاـ اـصـوـلـهـ اـرـنـسـتـ كـاسـيرـرـ فـضـلـاـ عـنـ اـنـاـ نـعـرـفـ اـنـهـ قـدـ قـامـتـ بـتـرـجـمـةـ وـاحـدـ مـنـ كـتـبـ كـاسـيرـرـ الـىـ اـفـلـيـسـوـفـ الـاـلـمـانـيـ الـكـبـيرـ فـضـلـاـ عـنـ اـنـاـ نـعـرـفـ اـنـهـ قـدـ قـامـتـ بـتـرـجـمـةـ وـاحـدـ مـنـ كـتـبـ كـاسـيرـرـ الـىـ اـلـلـغـهـ انـكـلـيـزـيـهـ سـنهـ ١٩٤٦ـ (ـالـلـغـهـ اـلـاسـطـورـهـ)ـ *ـ وـقـدـ وـلـدـتـ سـوزـانـ لـانـجـرـ فـيـ مـديـنـهـ نـيـويـورـكـ مـنـ اـبـوـينـ الـمـانـيـ الـاـصـلـ ،ـ وـقـدـ تـلـقـتـ تـعـلـيـمـهـ فـيـ (ـدارـ كـلـيفـ)ـ حـيـثـ حـصـلـتـ عـلـىـ درـجـهـ المـاجـسـتـيرـ ثـمـ درـجـهـ الدـكـتوـرـاـ فـيـ الـفـلـسـفـهـ ،ـ كـماـ سـاعـدـهـ اـتـقـانـهـ لـلـغـهـ الـاـلـمـانـيـهـ عـلـىـ موـاصـلـهـ درـاستـهـ الـفـلـسـفـيـهـ فـيـ فـيـنـاـ حـيـثـ قـضـتـ موـسـمـاـ درـاسـيـاـ اـتـاحـهـ لـهـ فـرـصـتـ الـوقـوفـ عـلـىـ اـهـمـ الـاتـجـاهـاتـ الـفـلـسـفـيـهـ المـعاـصـرـهـ فـيـ الـعـالـمـ الـجـرـمـانـيـ .ـ وـقـدـ قـامـتـ سـوزـانـ لـانـجـرـ فـيـ التـدـرـيسـ فـيـ الـكـثـيرـ مـنـ الجـامـعـاتـ الـاـمـيرـيـكـيـهـ كـمـاـ الـفـةـ عـدـدـ غـيـرـ قـلـيلـ مـنـ الـمـؤـلـفـاتـ الـفـلـسـفـيـهـ فـيـ الـمـنـطـقـ ،ـ وـالـفـلـسـفـهـ الـعـامـهـ ،ـ وـعـلـمـ الـجـمـالـ ،ـ وـعـلـمـ الـلـغـهـ ،ـ وـفـلـسـفـهـ الـفـنـ

ومن أشهر كتب لانجر كتاب (تطبيق الفلسفة) وكتاب (مقدمة النطق الرمزي) وكتاب (فلسفة بمفتاح جديد)

.....

(١) (فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دكتور زكريا ابراهيم

المؤشرات / الفصل الثاني

- ١- ان الفعل الایمائي يفترض وجود صورة مسبقة منه مهام ودلالات السينمائية
- ٢- تمتزج الرؤيا الدرامية في العرض المسرحي الصامت وتتحول الى صور اشارات لها دلالات وفق نظرية الدال والمدلول
- ٣- أي عمل درامي بانتو مايم وله مؤثرات البايلوجية لكي يتم الوعي الفني للمتلقى
- ٤- يعتبر عمل الممثل في التمثيل الصامت في توصيل المعاني والرموز والدلالات من خلال الایماءات هيكلة صورة مستقلة
- ٥- تعتمد عروض البانتو مايم على عملية الترميز وتشكيل الحركة المشفرة
- ٦- يعتبر الجسد الاكثر نضوجا لكونه اللغة المشتركة بين الشعوب والتي تحاكي المتلقى واصبحت لغة لها دلالاتها واستنتاجاتها
- ٧- اعتمدت الفلسفة الحديثة على لغة الجسد بكونه الجسد هو اليات المرسل مفعول الحركة

الفصل الثالث

الفصل الثالث

أولاً: إجراءات البحث

مجتمع البحث

يشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية في مسرح الانتومايم في الديوانية .

ت	أسم العرض	المخرج	تاريخ الإنتاج
١	شواطئ الجنوح ()	منعم سعيد	٢٠١١
٢	مسرحية القلق	منعم سعيد	٢٠٠٨
٣	جثة على الرصيف والحصار والبهلوان والطبيب الطائر	منعم سعيد	٢٠٠٧
٤	العزف على أوتار الجسد	منعم سعيد	٢٠٠٩

ثانياً : عينة البحث

اختزلاً لوقت وزيادة في تركيز مجتمع البحث وبما يحقق هدف البحث ، قام الباحث باختيار عينات بحثه بطريقة عشوائية لتكون نموذجاً ممثلاً لمجتمع البحث . وقد تكونت عينة البحث من (١) عرض مسرحية للفنان منعم سعيد كما موضحة في الجدول الآتي:

جدول يوضح عينة البحث

ت	أسم العرض	المخرج	تاريخ الإنتاج
١	شواطئ الجنوح ()	منعم سعيد	٢٠١١
	مسرحية القلق	منعم سعيد	٢٠٠٨

ثالثاً : طريقة البحث

لغرض الوصول إلى نتائج البحث بأسلوب علمي يتحقق وطبيعة هذه الدراسة ولملائمة هدف البحث ، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحاليلي بأسلوب (دراسة الحالة) ، وبذلك يساعد هذا الأسلوب في الكشف عن دلالات الجسد وما تحيل إليه من مضامين نفسية واجتماعية .

رابعاً : أداة البحث

١. لغرض الوصول إلى أداة مناسبة ، المشاهده المنتظمه من قبل الباحثه للعرض المسرحيه لضمان الخروج بنتائج صائبة واعتماد ما أسفر عنه الإطار النظري .

تحليل العينة

شواطئ الجنوح

اعداد واخراج منعم سعيد

مكان العرض الفضاء الخارجي

لقصر الثقافة والفنون (الديوانية) ٢٠١١

للحديث عن العمل لابد من وصف بسيط للمكان، في فضاء قصر الثقافة والفنون الخارجي صمم المخرج (منعم سعيد) مكان العرض المفترض، هو عبارة عن حافة نهر، حطام سفينة متهرئة، وعلى جانبي المكان بناء قديم ايضا تم بناؤه من الطين يتصرف بالقدم في البناء وفيه فتحتان مربعتان، وداخل هاتين الفتحتين اجسام لممثلين معالمها غير مكتملة من بداية العرض حتى نهايته، يقوم المخرج باستخدامها، كذلك شراع سفينة مصنوع من اكياس الرز والطحين القديمة واعمدة متهرئة هي الاخرى وحقائب وصور، مدفونة تحت التراب ونبieran على حافتي المكان نار مشتعلة من بداية العرض حتى النهاية، العرض من سينوغرافيا واخراج منعم سعيد وادعه عن نص لقاسم محمد، وتمثيل مجموعة الديوانية للتمثيل الصامت.

من بين النيران المشتعلة وحطام السفينة بشراوها المتهرئ، يدخل (سعيد) وبحركاته التعبيرية الصامتة المصاحبة للموسيقى لاعادة الروح في هذا المكان، وهو يجسد دور الفنان (النحات)، وعند رفعه لشرع السفينة تنهض اجسام ممثليه من وسط الطين والرخام، وكأنه هنا اراد ان يربط الطين الذي هو بداية للخلق والحياة، مع استقامة هذه الاجسام ومحاولتها اعادة تأهيل المكان من الحطام والخراب واثراء عملها يخترقها (طائر البوم) الناucher بالخراب والدمار، في رمزية واضحة لوجود كفتي صراع في العمل، وفق ثنائية الخير والشر إذ يبدو وكأنه طائر حقيقي لانه وضع في سلك غير مرئي في عملية دخوله وخروجه ملحا في فضاء المكان، بعد ذلك يغيب وتستعرض المجاميع حركات جسدية للنهوض، وهم يبحثون عن اشياء مفقودة الى ان يجدوا تحت التراب (حقائب) مدفونة تحمل صوراً لرموز عراقية، المتتبى، والجواهري، كزار حنتوش، وغيرهم حيث تمثل هذه الحقائب الغريبة والارتحال والتشرد، مع تنامي الحدث تشكل هذه المجاميع دائرة ويخرج من وسط الدائرة احد الممثلين، بحركة جسدية وهو منسلخ من بينهم وكأنها ولادة جديدة لزمن جديد، ومع الولادة تبدأ حركات الممثلين بالاليماء والجسد بدلالات اعادة تأهيل المكان، بينما يتوجه (سعيد) الى الشخصيتين الموجودتين الى جانب المسرح اللتين لم يظهر جسدهما بالكامل وقد اراد لهما ان يكونا وكأنهما (تماثيل) غير مكتملة الجسد، إذ يحاول (سعيد) نحت الجزء المفقود من الجسددين وهم يأخذون وضع السكون والصمت على الجدار طوال

استمرار العرض، ومن خلال صورة بصرية يقدمها المخرج إلى المتفرج برفع شراع السفينة والعثور على الحقائب نشعر أن المكان قد تأهل لاعادة الحياة فيه، يأتي اليوم الناخي ثانية، لتدمير معالم المكان، ومع دخول اليوم وصوته الذي يحمل دلالات متعددة للخراب، تدخل شخصية ترتدي قناعاً وتحمل بيدها قناعاً آخر وكأن الشخصية اشترطت إلى اثنين لكنها متشابهة بالفعل والشكل وترافقها شخصية أخرى تكاد تكون مكملة لافعال الشخصية ذات الوجهين أو تأتى بأمرها وقد عمل المخرج على تشويهها بالقناع وبالزي وكأنها شكل قرد بذيل تتحرك حركات بهلوانية لتنفيذ الأوامر المنطة بها، وكأن الشخصية الأولى هي السلطة المهيمنة على الشعب والمرافقة لها هم ذيول لتلك السلطة الذين عبثوا في الوضع العراقي، ما إن تدخل هاتان الشخصيتان حتى يحل الدمار مجدداً والاضطهاد، ويقومان بتخريب شامل كامل للمكان في حين ان المجتمع التي استخدمها المخرج مثلت الطبقة المحسوقة التي يقع عليها حيف السلطة، في قمعها واضطهادها، وهي اشارة واضحة للفرز وفك لشفرات العمل، ويعود الدمار وتنتهي الحياة مرة أخرى مع دخول هاتين الشخصيتين لأنهما جسدا القمع والاضطهاد من خلال استعمال حركات الضرب والاعتقال والتعذيب والزج بالسجون وتكريم الافواه، انهم يمثلون الخراب الذي مارسته السلطة على الشعب ليس فقط على مستوى البناء بل الخراب بالفكر الانساني العراقي الذي ظل مستهدفاً لأكثر من ثلاثة عاماً.

ما ان تخرج هاتان الشخصيتان حتى تكون عودة لشخصية الفنان (النحات) المتمثلة بالمخرج نفسه، وتتبعت الحياة مرة أخرى ببطء ويتبين ذلك من حركة الجسد التي اعتادها الممثلون فيعود مرة أخرى لاستتهاضفهم في دعوة للجنوح للسلم ونبذ الحرب والقهر المتسلط على هذه الاجساد المضطهدة، بينما ينشغل الجميع بالبناء يشغل الفنان (النحات) باستكمال النحت في هذين الجسدتين، فتبدأ حركة البناء، معتمداً فيها المخرج التمثيل الجماعي (الصامت) حيث كل يأخذ دوره في إعادة تاهيل السفينة المحطمة وانتشالها من الغرق أو الضياع في خطوة من المخرج لربط الواقع العراقي بتلك السفينة، وهي دعوة أيضاً إلى الجنوح مرة أخرى للسلام، وما ان تكتمل عملية البناء حتى يكون هناك دخول آخر لقوى الشر المتمثلة بصوت اليوم الناخي الذي يسبق دخول صاحب الاقنعة والحقباز الذي ينفذ أوامر صاحب الاقنعة، والذين يمثلان قوى الظاهر والقمع للإنسان الحال بالحياة، الذي يريد العيش بسلام مع الجميع، ويعيم الخراب مرة أخرى والاضطهاد والقتل والتفرقه العنصرية وهي دلالة واضحة لربط الواقع العراقي، ويتجسد هنا القمع أيضاً بالحركات والإيماءات التي يستخدمها هذان الشخصان على الاجساد المضطهدة باستعمال (الخنجر) للقتل والتعذيب، وتخريب المكان الذي كلما أراد له أن يكون مكاناً امناً تتسلط عليه قوى الشر والقهر، بأساليب وحشية، وعودة أخرى لدخول شخصية الفنان (النحات) الحال بالتغيير دائماً الذي ينشد الحرية والسلام، فيدخل ليعود أيضاً بالحياة بلمساته التي يضعها على المكان،

فتنهض الاجساد بشكل بطيء بحركات معبرة عن انها ايضا قادرة على اعادة البناء رغم كل ماحصل، رغم الظلاميين وقوى القهر المستعبدة للانسان والمصادرة لحريته، تبدأ الحياة من جديد ويرتفع الشراع وتتأهل الاماكن المتبعة التي طالها الخراب، وبحركة المشي الجماعي الذي يوظفه المخرج، إذ يبدأ أولاً بالبطيء ومع الحركة تستمر السرعة وهي اصرار على عودة الحياة والحركة في هذا المكان الذي تلتف عليه كل قوى الشر، وفي انتقالة اخرى للعرض يستخدم المخرج (الحبل) في دورانه حول الشخصيات جميعاً في اشارة منه الى انه (الحبل السري) وما هو إلا ولادة جديدة للجميع تختلف عن ماضيقها، واثناء عملية الولادة يربط (سعيد) عملية ولادة جديدة للشخصيتين اللتين كانتا طوال فترة العرض متوقفتين إذ يذهب الى استهلاصهما، باعثاً الحياة فيهم وزجهم وسط عملية البناء للمكان، كذلك استخدامه الماء في عملية غسل لكل الشخصيات والمكان وهي دعوة للتطهير من كل انواع الظلم والاستعباد التي مارسها التسلط، بعدها يكون هناك دخول ايضاً للشخصيات التي كانت تمارس السلطة والعنف لتعيث مatush من جديد لكنها هذه المرة لا تستطيع عمل اي شيء فتنتصر الطبقة المستضعفة والمحرومة التي مورست عليها ابشع انواع التعذيب والقهر وتنتصر اراده الفنان (النحات) الذي اراد له مخرج العمل ان يكون العلامة الواضحة في العرض لصنع الجمال والحياة.

مسرحية القلق

نعم سعيد

وبعد قراءة النص تم وضع سينوغرافيا ليصلاح كعرض في الفضاء وبنقنية لها علاقة بمادة الطين كمادة أساسية للعرض وقمنا بالتدريب مع جماعة الديوانية للتمثيل الصامت فكان تقديم عرض في الفضاء باستخدام خامات جديدة لم يستخدمها المسرح العراقي والعربي والنادرة حتى في المسرح العالمي لتكون هذه المادة محفزاً للتكتونيات الجسدية والبصرية في توصيل فكرة العرض إضافة إلى استخدام الحال (الكوني) والخشب وجسد الممثل في هرمونية لونية وتداخل لوني بفعل ألسنة النار الطبيعية التي كان لها دوراً مهماً في تحريك الظل في أجساد الممثلين المتحركة فتجد الشرائط والجسد والحلب وقطعة الجلد كأنها تتاغم مع البعض لفرض الفكرة في عين المتلقى واستطعنا أن نعمل على إنشاء موضوعة تحتية متحركة في الفضاء ومدة العمل ٤٥ دقيقة علماً أن كل اعمالي مجرد من الزمان والمكان واصر عليها لسبب واحد هو أن العمل يكون قاسماً مشتركاً لكل الأطراف وفي كل الأزمان وكل الامكنة فهذه العروض قد تكون قدّمت قبل الف عام او بعد الف عام !

- عام ١٩٧٨ تأسست جماعة الديوانية للتمثيل الصامت وانا اقيم دورات وورش في تقنية الجسد لاختار شباب جدد ليكونوا اعضاء في هذه الجماعة اما الذين رأيتهم في هذا المعرض فهم من اكثر من جيل منهم جيل مؤسس والجيل الثاني والجيل الاخير وهم طلابي في معهد الفنون الجميلة في الديوانية مثلاً جيل مصطفى مهدي و محمد الكتاني وصفاء محمد وامجد جلاب وعلاء كاظم هم غير جيل سيف الدين وعلاء الدين ومنظر سعدون بينما الممثل الرئيس بدور النحات هو اقدم هذه الاجيال كلها اي انهم مجموعة متنوعة من اجيال عده تضمهم هذه الفرقه.

- التقنية التي رايناها في هذا العرض من خلال الطين هي تقنية غير متكررة في عروض اخرى فمثلاً في مسرحية (القلق) استخدمنا التقنية الحديثة للحاسوب واستخدمنا الحاسوب ايضاً في مسرحية (الموجز) حيث تم الخلط بين السينما والحاسوب في بث الصورة في الفضاء دون عارضات وإنما على بخار الماء لتحصل لدينا ثلاثة صور لممثل واحد متحرك وهذه الطريقة تستخدم لأول مرة في العالم.

ولا بد لي ان اشير انني تأثرت بالفنان مارسيل مارسو بعد مشاهدتي له من خلال التلفزيون وهو يقد شابلن ولـي هاجس اخر ان اقدم عرض لجماعة التمثيل الصامت وهم يمثلون مسرحية في الجو بلا رافعات ولا حبال وهو ما اعمل عليه في مسرحية (حالات وتحولات الاحياء والاشياء والتي تقوم بالتدريبات عليها حالياً).

لم يكن نشاطي المسرحي في فن التمثيل الصامت مخصوصاً في العراق بل كانت لي عروض خارجية في اليمن والاردن وال سعودية وبلدان أخرى غربية وassisت فرق في هذا الاختصاص في دول عربية عدة درست هذه المادة في الجامعات العربية ومعهد الفنون الجميلة في الديوانية.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

النتائج

١. عدم اتكال الجسد على ذاتيته في الارسال الدلالي الرمزي وإنما من خلال تفاعله مع الدلالة اللفظية أو دلالات عناصر العرض وهذا يعني أن الجسد لم يحقق تفرده الدلالي او هيمنته على دلالات اللفظ أو عناصر العرض . ولو أن الجسد ابتعد عن الاستعانة قدر الإمكان بعناصر العرض لأكتسب العرض عنصر الإبهار من خلال تحولاته الدلالية الرمزية .
٢. بروز دلالة الجسد السلبية بوصفها البنية الأساسية لتكوين الصراع والذي يمثل عنصر ولادة التأثير في المتنقي من خلال الصراع النفسي والاجتماعي الذي ركز على جانب أحادي النظرة للحياة اتسم بالتشاؤمية نتيجة طغيان فكرة عبئية الوجود والانتظار .
٣. أظهرت المسرحيات مضمون الصراع النفسي للشخصية من خلال جسد الممثل بوصفه نموذج إنساني يعاني ضغط مواجهة إشكال التسلط ومحاولات الاستغلال الخارجي المتطرف تحت غطاء العولمة .
٤. عدم تحرر خطاب العرض من سلطة النص المكتوب كلياً .
٥. هيمنت معمارية منتدى المسرح على المنظر المسرحي لعروض منتدى المسرح مما دفع بعض المخرجين لتطويع أداء جسد الممثل للمعمارية بما يخدم خطاب العرض قدر الإمكان

الوصيات

١. يوصي الباحث تدريس مادة (لغة الجسد) في كلية الفنون الجميلة ومعاهدها وكلية التربية الفنية بوصفها لغة أخذت مكانها العالمية على صعيد المسرح خاصة .
٢. تأكيد الجانب العملي في تدريب الجسد لإيصاله إلى مستويات دلالية توليدية عديدة تمنحه فرصة موازاة بل وتجاوز مألوفية خطاب المسرح العالمي المهتم بلغة الجسد .
٣. استحداث دلالات جسدية مبتكرة علمية وفنية تساعد في تعزيز علاقة الخطاب البصري مع المتلقي .
٤. التوسع في دراسة الاتجاهات الإخراجية التي توكل الجسد بوصفه لغة عالمية .
٥. تشجيع مخرجي الأعمال المسرحية على توظيف لغة الجسد بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر التجريب .

المقترحات

١. استكمالاً لحيثيات البحث يقترح الباحث دراسة دلالات الجسد في عروض مسرحية خارج منتدى المسرح العراقي سواء على صعيد العراق أو الأقطار العربية أو العالم .
٢. دراسة دلالة الجسد بإيجاد مقارنة بين خطاب العرض البصري العراقي وخطاب العرض البصري العربي والعالمي .
٣. دراسة دلالة الجسد في المذاهب المسرحية المختلفة أو في واحد منها .

المصادر

- ١) الاية القرانية ،سورة البقرة، الاية ٢٥٥
- ٢) مهدي ، عقيل ، في بنية العرض المسرحي ، (بغداد مطبعة أسعد ، د . ت) ، ص ١٣٨ .
- ٣) مايرخولد ، فيسفولد ، في الفن المسرحي ، لـ ١ ، ط ١ ، ت : شريف شاكر ، (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) ، ص ٦ .
- ٤) فاضل كمال الدين، الدلالات السيمولوجية في العرض المسرحي ، مقالة ،مجلة الفيصل - بابل - العراق ربيع الأول ١٤٢٧ هـ. إبريل ٢٠٠٦ م.ص ١٢.
- ٥) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى سنة ١٤١٢ هـ ١٩٩٠ م. ص ٦٢
- ٦) فاضل كمال الدين، الدلالات السيمولوجية في العرض المسرحي ، مقالة ،مجلة الفيصل - بابل - العراق ربيع الأول ١٤٢٧ هـ. إبريل ٢٠٠٦ م.ص ١٢.
- ٧) بول ريكور ، فلسفة الجمال ، تر : وائل نصر ، دار الاعلمي ، بيروت ، ١٥٠ .
- ٨) أوليفر ليمان: المسرحية وفنونها ، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٠١ مارس ٢٠٠٤ ، ص ٤٤ .
- ٩) ديدى اريون: الفلسفة والسينما، ترجمة وإعداد محمد الهلالي، منشورات مجلة الفلسفة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦ م ص ٦٦ .
- ١٠) مجاهد عبد المنعم مجاهد - دراسات في السيمولوجية للمسرحية : مجلة النهضة العربية ، ص ٤٨
- ١١) عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية للمسرحية ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٣ .
- ١٢) قاسم المقاداد ، هندسة الفن ، دار السؤال ، دمشق ، ص ٤٩ . المصدر نفسه ، ص ٥٠ .
- ١٣) كلين دانيال ، موسوعة الفنون المسرحية ، ترجمة ليون يوسف ، دار الامون، ج ٢ ، ط ١ ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٧٦ ، المصدر نفسه ، ص ٧٧ الفن العام ، دانييل ، هنري ياجو ، ترجمه : غسان السيد ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، ١٩٩٧ ، ص ٩٩ .
- ١٤) كلين دانيال المصدر السابق ، ص ٧٨
- ١٥) توماس مونزو " التطور في الفنون " ترجمة ابو دره . جرجس . جاويد ومراجعة احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٧٠ ، الجزء الاول ص ٢٥٥
- الفن العام المصدر السابق ، ص ٣٥
- ١٦) كلين دانيال ، المصدر السابق ، ص ١٢٥
- ١٧) روجر موشيلي " العقد النفسيه " في المسرحيه ترجمة وجيه اسعد ، وزارة الثقافه دمشق ص ٤٧
- ١٨) الشرقاوي (محمد عبد الله) " دراسه في الفنون المسرحية مكتبة افاق . ١٩٩٩ ، ص ٣٩
- ١٩) الشرقاوي المصدر السابق ، ص ٤٠ الى ٤٣
- ٢٠) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، ص ٤٤

٢١) فلسفة الفن المصدر السابق نفسه ، ص ٥٠