

# جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الاخراجية للعرض المسرحي

أ.م.د. جاسم كاظم عبد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة  
أ.م.د. عماد هادي عباس.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة  
مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029  
تاريخ استلام البحث 2018/10/20 ، تاريخ قبول النشر 2018/11/5 ، تاريخ النشر 2019/3/25  
ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة علاقة الجدل الناتج عن التضاد بالجمع والتركيب العنيف للحي (الممثل) مع الميت (المفردة) في تركيب الانشاء السينوغرافي وانبثاق فضاء العرض المسرحي وهو ما يمكن تلخيصه بالتساؤل التالي ما طبيعة العلاقة الجدلية ما بين الحي (الممثل) والمفردة (الميت) في الانشاء السينوغرافي وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو : التعرف على جدل الحي (الممثل ) والميت (المفردة) في الوحدة الادائية للمشاهد المسرحي.

فيأتي البحث في حدوده الموضوعية المبينة في اطاره المنهجي لتحليل ذلك الجدل بقصد التعرف عليه وتوظيفه اجرائيا. لقد اشتمل البحث على الاطار النظري الذي حدد فيه الباحثان مشكلة البحث، واهميته والحاجة اليه، وهدفه، وكذلك حددا مصطلحاته تحديدا اجرائيا. و تناول الباحثان مبحثين هما: المبحث الاول: فلسفة الجسد، المبحث الثاني: طبيعة العلاقة الجدلية في تركيب الانشاء السينوغرافي وانتهيا الى المؤشرات من الاطار النظري. وفي اجراءات البحث تناول الباحثان عينة قصدية تمثلت بعرض مسرحية (حلم في بغداد) للمخرج انس عبد الصمد. ثم توصلا الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات كحصوله في بحثهما. ومن اهمها:

1. ثنائية الحي والميت تؤطر البناء المشهدي للشكل المتداعي على خشبة المسرح كوحدة ديناميكية للدلالة المفتوحة.
2. ان قوة التداخل العنيف ما بين الحي والميت في الاشكال يعزز الطاقة الشعرية في فضاء الانشاء السينوغرافي بانفتاح الدال والتعدد اللامتناهي للمدلول.

الكلمات المفتاحية( جدلية ، الجسد ، الحي ، الميت ، الصورة الاخراجية، العرض المسرحي).

## المقدمة:

ان بدهاء العالم في حضورها المتجسد في المتن السردى القرائي قد تم استبداله في عصر ما بعد الحداثة بالحضور والتموضع الجسدي بوصفها أرادة تمثل الضرورة والحتمية في تشكيل انطباعاته الذاتية العلنية بخلفية سطوع الانا الضامر الذي يتجسد كقوة في مواجهة العالم المادي، فالجسد يتشكل في خطاب ارادته كرجبة انطولوجية لتحقيق الموضوع، فهو كينونة متضاعفة في الايديولوجي والثقافي بعده جسدا ساردا، متضمناً في البنية السردية التي تحوي الانا المتحفز كشاهد على موضوعه ومتأثراً انفعاليا يمتلك القدرة على ازاحة ما يعلق على ركامه السردى من التضاعيف الاجتماعية والنفسية والايديولوجية، وفي المسرح يجري احتفال الجسد وتقديس سرديتها التي تتناوب فيها سلطة المقدس والمدنس الضديين في بنية الوحدة الادائية والمشهدية للعرض، اذ يكون الجسد القوة المحركة للطاقة التي تشكل الاطر المادية بعملية التجسيد المسرحي، ومحركاً صوريا لعناصر المشهد المتخيل، فلا يمكن صناعة مشهد خالي من الجسد بالرغم من الدعوات المتطرفة للتكنولوجيا الخارقة فلا يمكن التغاضي عن مبدأ القوة الذي تمثله طاقة الجسد بتحريك المنظومة الفضائية والمكانية، فالجسد مقترح بنائي يقترح لمشروعه التقني والفكري احتواء العالم وتشبيد فضاءاً جديداً للبنية التقنية، لتحقيق ارادته بالوحدة والكلية والشمولية، كي تنطلق قواه المحركة بإزاحة مركوماته المادية من المفردات الميتة باتجاه الجمالي والتقني الحي، فجذلية الجسد تخلق قوة صراعية بأطرافها الجاذبة للمعادلة المتناقضة لكي تنشأ هندستها الثنائية المتحركة. فالبحت مقارنة في الحركية الانشائية ما بين الحي وهو الجسد الادائي وما بين الميت وهو المفردة المركومة التي تم تأجيل لحظتها الادائية على خشبة المسرح، لذا يضع الباحثان الفرضية التالية جذلية الحي والميت في المتغير السينوغرافي والمتحول الرؤيوي الاخراجي. تكمن اهمية البحث في المقارنة الجمالية لجذلية الحي الممثل والميت المفردة في العرض المسرحي، بما يزيح مفهوم الاداء المسرحي من الحضور الدائم الى ثنائية الجدل ما بين الممثل والمفردة. يهدف البحث الى التعرف جدل الحي(الممثل) والميت (المفردة) في الوحدة الادائية للمشهد المسرحي. ويتحدد البحث في نتائج الفرقة القومية للتمثيل لعام 2006.

## تحديد المصطلحات:

### 1. الجذلية

اصطلاحاً: يعرفه سقراط الجدل بأنه "فن الحوار، أو البحث عن الحقيقة، عن طريق السؤال والجواب" (الحسيني، ب ت، ص 108-109)، و"عند أفلاطون"، "هو منهج في التحليل المنطقي، يقوم على قسمة الاشياء الى أجناس وأنواع، فيصبح الجدل علم المبادئ الأولى والحقائق الأولية" (عبد الله، 1995، ص 16)، بينما "الجدل عند أرسطو، هو الاستدلالات العقلية التي تتناول آراء محتملة" (لاند، 2001، ص 273). ويعد هيجل أهم من قال بالجدل "بأنه التطور المنطقي بائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة،...، أي التأليف بين الرأيين المتناقضين، والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما" (عبد الله، 1995، ص 25).  
إجرائياً: يعرف الباحثان إجرائياً الجذلية، عملية ائتلاف الأضداد في مركب أعلى مغاير بخصائصه ودوره.

## 2. الحي:

يجتري الباحثان تعريفا إجرائيا للحي وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية، هو الجسد الادائي للممثل بطاقاته الحيوية، وهو الحضور الذي يحقق المغزى والدلالة.

## 3. الميت:

يجتري الباحثان تعريفا إجرائيا للميت وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية، المفردات المادية والادوات التي تشكل مادة الإنشاء السينوغرافي.

## المبحث الاول: فلسفة الجسد

ان قدرة الجسد بوصفه قوة حضورية تعيد تشكيل مدخلات الوعي بوجوده في العالم، واعادة تشكيل علاقاته معه بصورة ديناميكية، أعطته موقعا محوريا في الفعل التاريخي بقدرته على الحراك ما بين المعلن والمضمر بتموضعه في مقامات مركزية في انطولوجيا الوجود البشري والتشكل الحضاري فهو أولاً الجسد موضع الخطيئة وثانياً موضوعاً للتطهير مثلما هو فاعل للعيش وهو الجسد السارد والجسد المُشرع والجسد المقدس والجسد المدنس الملعون، ان تلك المفاهيم التي تشكلت انثربولوجياً في تحديد الاطار الرمزي للحضور الجسدي في العالم وصفت الجسد مفهوماً مركزياً ترتبط به كل المتسلسلات اللانهائية للمفاهيم التي يُفرزها الوعي البشري في رحلته عبر مساق الفعل التاريخي فهي تتحرك كُلُّ منها في مدار حول الجسد ولا يمكن لمفهوم ان يتشكل بعيداً عن تلك المدارات حول الجسد، لهذا لم يكن المعمار المفاهيمي للجسد يتساوى مع بنائية ومعمارية الطبيعة، عن هذا الطريق اصبح للجسد تاريخاً طويلاً من الممارسات واسلوباً متماهياً في الغائر الديني والاسطوري الذي يأخذ مادته الاولى من طبيعة الاحتفالي والانساني القديم، ففي المسرح الاغريقي، يعبر الجسد عن نظام تم استخلاصه بشكل تدريجي من قدرة التقني الذي رافق المتغير الفني، وانسحب ذلك على الادائية الجسدية الابتكارية والتي حولت المنظومة البصرية الى كائنات تتحاور لرسم ثنائية جديدة بين مضمونية الجسد الدلالي الذي يبدي استعداداً لتقبل مختلف الاحتمالات وبين الاشكال المصنوعة التي تمثل تسرباً اشارياً وعلامياً لعملية الكشف التي يقوم بها الجسد المتحرك، فالعمل الانتقالي والوظيفي لعناصر العرض ادى الى حدوث انقلاب في الوسائل التي يبثها الكائن الجسدي واعطى لعملية الجدلي قدرة على تثبيت مفهوم الصراع بعده تسارعا ايمائياً للكشف والتنقيب. ومن اجل ذلك تضخم الجسد بوسائله الاضافية، فالكعب العالي واستخدام اللباس الجليل ورهاب الاقنعة والدخول في الجلالة والروعة، وسحب الحدود الى منطقة الالتقاء ما بين الادائية الجسدية وبين لحظة الكشف الابتكارية قد عالجت جمودية الجسد واعطته حيوية انجازية وسلطة إقناعية جديدة (ينظر: نيكول، 1986، ص 21-22)، حيث تتنازع الثنائية الجسدية في المعرفة عند (سقراط) عن طريق جدلية بنائية تمثل جوهرين عالقين، يمثل الاول الذات الجسدية وعدها جوهرها أولياً، ويمثل الثاني ذاتا عليا تتماها مع عالم المثل، جاعلا من الجسد/الصورة، والهيولي/الازلي مادة لا يمكن فصلها، وحين تقف الذات خارج الحدود المحتملة للجسد، يفرض التعيين الواقعي للموضوع وجود الانا التي ترتبط بالآخر عن طريق الملامسة التعبيرية، ويصبح ما هو ذاتي وموضوعي قابلاً للتواجد في زمنية

احتمالية، وتصبح معادلة الجسد/اللاجسد مساحة كبيرة من الكوجيتو الديكارتية الذي يقدم مبدأ الشك وبمراوحة الوعي ما بين معطى الاظهار ومعطى الاضمار، تلك المراوحة التي تنتج المفهوم وتحقق (أنا افكر اذن انا موجود) ليس لها ان تكون بدون ذلك الجسد الذي يتموضع في الطبيعة متصلاً بقبلياتها من البدئية وممتداً بحضوراتها النسبية باختلاف الهيئة والصورة والتمثل والتعددات اللامتتهية لها فما بين القبليات البدئية والتي تشكل القواعد الاولى للموضع الديكارتية والتعددات النسبية اللامتناهية، تمثلات الطبيعة وصورها وهيئاتها والتي هي موضع الشك الديكارتية فما بين الايمان الديكارتية والشك الديكارتية يتموضع الجسد فاعلاً في تحقيق ذلك الوجود وهو ما قد يبدو قلباً للكوجيتو الديكارتية للوهلة الاولى غير انه في الحقيقة التجسيد العميق والمادي له وهو ما يوصل الى المطابقة التي يجريها (نيتشه) ما بين الجسد والفكر، نراه يعد الجسد جوهرًا تتجه فيه قوى متعددة على شكل ارادات مختلفة التي تجتمع عند الانسان الاعلى والمتفوق الذي يمتلك ارادة القوة والجسد الحي معا (ينظر: نيتشه، 1938، ص82) كما تخطى ثنائية الجسد والذات عند (فرويد) بأهمية بنائية، اذ جعل من اللاوعي والذات في متقابلات تحويلية ادت الى تسهيل مهمة التشبيه، حين عد سلطة الجسد تقابل الانا المشحون دوماً بالتفوق، وحيث ان السلطة واللذة تقودنا الى زخرفة النظام القائم ما بين الانا والجسد وما بين الوعي واللاوعي، لتتحول طاقة الجسد الادائية الى تجربة رمزية ذات دلالات روحية حيه في مواجهة الثابت الايقوني، هكذا يعبر (هيغل) حين يقول ان الرمز لا يستدعي صورة محددة، انما شريحة عريضة من التجربة الانسانية التي تحيط نفسها بشحنة كبيرة من الطاقة النفسية، اذ تبرز مجالاتها الصورية الجسدية على شكل تطابق موهوم مع أسمائها (ينظر: صليحة، 1997، ص10)، كما تبرز بنائية الجسد من خلال تمثالاتها في المعنى والتعبير اللذين يرتبطان سوية بالمضمون الموحد الذي يجعل الجسد بمواجهة امتداده الزمني بفعل الذاتي الذي يوحد بين الفكرة وتجسدها المحسوس، فالحضور المادي يرتفع الى مستوى الانجذاب ما بين الصورة والفكرة، وصولاً الى دياكتيك الاشكال الجسدية التي تقطع الطريق ما بين الفكر المطلق الذي يعد أكتمالا في حضورها المتعالي والانعكاسي للتواجد الديني والفلسفي، بهذا يتحتم على هذا الجسد ان يكون متفتحا ومستعدا لكافة الاحتمالات التعبيرية والتي تتطلب منه ان يتحرر من قيوده الفيزيقية وقيوده النفسية التي تتمثل في الانطواء الذي يحول دون تفجير طاقاته التعبيرية، كذلك من قيوده الاجتماعية (ينظر: الكاشف، 2006، ص37) بينما نرى في الظاهرية ان الجسد ما هو الا العالم المنفتح الذي يوصلنا بالآخر، بوصفه وسيلة من وسائل التعبير التي نحتفي بها لمواجهة ثنائية الجسد والوجود، لهذا تضع الظاهرية جوهرًا ذاتيًا للجسد الذي يشتبك مع جواهر اخرى تحد معالمه الدقيقة من خبره، ان ذلك يستلزم ثنائية الجسد الحاضر/الجسد الغائب، اللذان يتواجدان عن طريق تأملهما قبل اي تدخل نفسي او اجتماعي، وفي الجدل الهيجلي الذي يسعى لاثبات بنائية الجانب الوجودي للجسد المرحل عن طريق الميتافيزيقي الذي يتسع للمركب المرنّي واللامرئي محدداً الانا الجسدي، والآخر بوصفهما دياكتيك المتنقل ما بين حدود وظيفة الجسد وقدرته على التواجد، لهذا يتميز المادي الجسدي بحركية بنائية للوعي بالذات، وصولاً الى المطلق الثابت الذي يعده خروجاً عن الانا التي ترسم حدود تواجدها بالآخر لهذا فهو يربط الحياة بالجسد الذي يجد تمايزه الحركي في بلوغ مرحلة الوعي بالاتحاد مع المطلق، ليتحول الجسد الى الانا والهنا التي

تعبّر عن زمانية جسدية (ينظر: هيغل، 2006، ص174) كذلك يتميّز عن (هيوم) الجوهر العقلي عن الجوهر الجسدي في ثنائية تقول ان الادراكات الحسية تتمايز عن الجسد، ولكنها في ذات الوقت مرتبطة به، فالانطباعات والافكار ما هي الا ادراكات ذات ممرين الاول الاحساسات والعواطف والثاني التفكير والاستدلال وفي النظرية التفاعلية فان الجسد يستجيب للحالات التي تمر بها ادراكاتنا عن طريق العقل التي يتأثر الجسد بها على شكل انفعالات جسدية، وللعلم دورا في فهم الخصوصيات الذهنية والعقلية على اجسادنا، فحرمان ملكة العقل من استقلاليتها جعل الجسد بمواجهة قدراته على استخدام العقل، وان احساسنا بما هو واقعي يتوقف على الجسد بشكل نهائي اي على جهازنا الحسي الحركي، كما تساهم بنية الذهن في شكلها التطوري والتجريبي في معالجة الاشياء (ينظر: لايكوف وجونسون، 2016، ص24).

### المبحث الثاني: الجسد في الإنشاء السينوغرافي

تشكل البنائية السينوغرافية تفاعلا جدليا في المنظومة القرائية لحركة الجسد التي تحقق مشاركة وجدانية وتفاعلية بين عناصرها الاتصالية التي تسعى الى مواجهة قنوات اتصالها الدلالي والعلامي ما بين الثنائيات المتعددة التي تصاحب الذهنية المشهدية والانفعالية التي تتوزع مستويات اشتغالها الاخراجي والتقني على مساحة العرض، فالمشهدية المسرحية تعد حاضنة لاستدعاء وتداعي تلك التصورات الذهنية والتحكم بمستوى تمظهرات اثارها، ليس فقط على المستوى التقني وانما على مستوى الوعي الذي يرافق العرض المسرحي (ينظر: منشد، 2013، ص44) وبعد الجسد الميت والجسد الحي بإنتاجهما الدلالي نقطة التحول الادائي في سلوكيات العرض، كما ان لهذه الثنائية جوهرًا متحركًا ينتج سلسلة من الجدليات التي تعد اشكالها استمرارا حيا لديناميكية الاشتغال الزمني والمكاني، "ان لغة الجسد، لغة عالمية لانها تتجاوز في الفهم والادراك نطاق المحلية والاقليمية والجغرافية، الى مديات اوسع لتشمل معظم ارجاء المعمورة" (Russil، 227) (عوده، 2016)، فما يمثله الجسد في منظومة التداعي والتجسيد هو ليكتسب طاقته التعبيرية والدلالية من الحراك ما بين ثنائية الحياة والموت، ليتحول جريانه الى ماضي في لحظة حضوره، وما يتوقعه يدركه لتنتقل لحظة حضوره الى ماضي مخزون في عقل الآخر (ينظر: بابليه وكريك، 2005، ص121)، لهذا فالجسد الذي يرتجل لا يعني سوى البحث بالظواهر التي تمثل الاطر المرجعية لعملية تنظيم الرؤية واعادة اللحظات الميتة (ينظر: بابليه، 2005، ص147) فالنموذج السينوغرافي الذي يتواصل مع الظاهرة المشهدية المعلنة والخفية يؤدي الى نشر أرادات ثنائية مباشرة وغير مباشرة عن طريق المنظومة البصرية التي يتفاعل فيها الفكري والمادي لإنتاج مديات معرفية تواصلية وتشفيرية، تتكشف معانها التأسيسية بتضمينات رؤيوية قادرة على ايصال رسالتها الجمالية. تعد المنظومة السينوغرافية للجسد عند (ستانسلافسكي) تمثيلا وانتقالا في المنظومة البصرية ما بين المرئي واللامرئي والداخل والخارج، فهو يكسب الجسد الحي طاقته بعمق البناء النفسي، وينشئ ثنائياته المركبة عن طريق تدريب الفعل الداخلي الذي يمرره بالأفعال السلوكية الخارجية لإنتاج قيمة جدلية للاندماج والتقمص ثم يدخل سلوكا جديدا لحركة الاداء الجسدي وحركته على خشبة المسرح وازافة تفاصيل دقيقة للديكور، والازياء، والاشكال

التقنية الأخرى، حيث يتسلل الفعل في هذه المنظومة البصرية التي تقوم بانتاج استجابات نفسية فاعلة عن طريق زج الواقع بإيماماته الجسدية وصولاً الى حالة التنظيم التي تستدعي موضوعية الواقع (ينظر: اردش، 1979، ص66)، وكذلك حين تتصارع جدلية الجسد الضوئي عند (ابيا) في مكانية تشكيلية تخلق ثنائية الظهور/الخفاء، ما بين الاجساد التي ربطت علاقات الانسجام والتناغم في وحدة متضادة تنتج توازناتها الحركية بواسطة الجسد المتحرك والارضية الأفقية والمنظر المتعامد الخطوط والاضاءة والموسيقى لأنشاء فضاءاً ذهنياً خالياً من الجسد (الحي - الممثل) للتعبير عن حياته بالحركة التي تجعله يوفر صورة اندماجية تستطيع ان تحقق للمخيلة طاقة الروحي التي تحوي على قوة التعبير عن جوهر الفكرة (ينظر: مهدي، 1988، ص60)، الفكرة التي جعلت (مايرهولد) أن يوصل توترها الداخلي وانفعالها الى الحد الذاتي كي ينشئ جدلية ما بين عالمين غير مرئيين هما الداخلي/الخارجي والذين يتسمان بالصمت ومن خلالهما حقق الثنائية الجدلية للجسد الحاضر/الغائب، كما في (بستان الكرز) الذي يعطي للمثير الضوئي واللوني استجابات مختلفة خارج حدودهما لهذا قام بخلق صوراً متسارعة تستبدل تأثيراتها بالحركية السينوغرافية للخط واللون والضوء والديكور والموسيقى والتي تتحول ملامح توظيفاتها كأداء جسدي يعتمد على الحركة المرنة التي تنتشر تشكيلاتها الهندسية لخلق مكانية تستلزم تواجداً حركياً وتتطلب ايضاً هذه الاستمرارية جسداً لاعباً يمتلك مشهدية ادائية بدائية للإشارات والاصوات والايماءات، ويمكن فهما من خلال القيمة الدلالية للمفردة، هذا ما يقوله (غروتفسكي) حيث ينشأ استبدالاً صورياً محل اللغة معتمداً على اثار هذه الصور والمعاني الداخلية للجسد الآخر، حيث يتم البحث عن هذه الصور في الداخل الجسدي التي تنبثق تجربته الفردية من التجربة الكونية (ينظر: اوسلاند، 1997، ص29)، وسيكون للجسد ثنائيته الحركية جسداً لاعب/جسد مؤدي، حيث تلعب هذه الثنائية بإنشاء تراكيبها القصصية ما بين قدرة الجسد ومرونته وبين المنظومة السينوغرافية التي تتحول بدورها الى حركية ادائية جسدية من الاشارات والعلامات واستحضار دلالي لطاقة اللعب المؤدي عبر الجسد والكلمات والدلالات السحرية والحركات الهلوانية، حيث تتواصل القدرة البيولوجية للجسد مع الحدود المفتوحة للطبيعة مما ينشئ جسداً حياً قادراً على تحريك المنظومة البصرية (ينظر: غروتوفسكي، 1982، ص22)، وعند (ارتو) نتلمس بناء النماذج الجسدية وفقاً لأنماط الاصلية التي تُتيحها التصورات البدائية على اعتبار ان الحركة البدائية تعتبر اساساً للتعبير على منصة العرض التي تشكل جميعها افكار النظام الكوني الذي يمهّد للفكرة الغائبة التي يحاول استحضارها من الجسد الآخر التابع السينوغرافي من خلال الايماءات الرمزية فالجسد يحاول ان يبحث عن نقاط تداخل خارجية مع الخطوط الوهمية لثنائياته مع الاجساد الأخرى المنعزلة الناتجة من تباطؤ حركية اشتغالها، والدخول معها في جدلية متصارعة، لتعطي احساساً بالتواجد ثم التنوع والتغيير (ينظر: عبد الغني، 2017، ص139-140)، وفي هذا الجريان تتم عملية الانتقال ما بين الواقعي والخيالي عند (روبرت ويلسون) الذي يمتاز ببناء دلالاته التشفيرية من خلال تفتيت وحدة المهيمن التشكيلي واستبداله بحركية بنائية جديدة قائمة على زعزعة الصورة وأنشاء علاقات متداخلة تؤدي الى بث عدد لا يحصى من المعاني القادرة على ربط الأشياء ببعضها والدخول في وحدة العرض فالأحجام والألوان والاضاءة والموسيقى تتناوب

فيها الاشكال بمجسماتها المختلفة والمتنوعة والتي تُنشئ فضاءً سحرياً يحتوي على ثنائية الظهور/الخفاء التي تعطي شعوراً بامتلاء الجسد/اللامجسد لمضاعفة الاظهار الهندسي والمعماري للصورى الذي يخضع للبناء والتشكيل المتسارع ثم يتداخل ويعاد ترتيبه وتشكيله والحصول على قدر اكبر من التنوع والتعدد الثنائي، من خلال اللعب بالإضاءة والمصادر الصوتية ليعطي قيمة تعبيرية متنامية(ينظر:كاي،1999،ص101-105)، وكذلك يعمل كاتنور على ابراز العرض بارتجالاته الاحتفالية الصفرية التي تبدأ من تقريب ثنائية المتناهي/اللامتناهي الذي يقترب تصاعدياً ابتداءً من التفاصيل الدقيقة للمعيش اليومي المنخفض الى اكتشاف ردود افعال جديدة لثنائية وجدلية الجسد الاول/الجسد الثاني الذي يقوم بإنتاجها من خلال اقحام الوضعيات الحركية المختلفة والتي ترتبط بأدائية جسدية سينوغرافية للديكور والموسيقى والضوء واللون وباقي المهمات الاخرى ووضعها في اطارها التشكيلي دوامى الحركة من الهدم والبناء والتراصف الافقى على نسيج موسيقى يمثل النسيج التحتي الرابط للشكل المتداعي المحمل بحلمية السريالي والدادائي بأشكال متنوعة ومختلفة عن طريق قدرته للتلاعب بالموجود والجهاز وزجه بتكوينات مادية ذات حركية اشتغالية حية قادرة على الدخول في منطقة الوهمي والخيالي لإنشاء ثنائية الظهور/الخفاء للوصول الى حركية تعبيرية بتثبيت سكونية الواقع، فالقطع الديكورية والاكسسوارية تتساوى مع حركة الجسد - الممثل مما ينتج فضاءً مغايراً للمعنى(ينظر: كووسوفيتش،2006،ص110،91،74)، وفي العرض الملحمي يكون الجسد عبارة عن فكرة، قضية، تصور، في المحيط المشهدي الذي يباعد ما بين فكرتنا عن الشيء والشيء ذاته، لهذا فهو اقضاء للقوى المظلمة التي تستبدل ذاتها بحركية انشائية تجسدية معادلة لجدل اللحظة التاريخية المنحدرة من جذوره المادية، وبذلك يتطابق الجسد مع الوعي لإنتاج قيمة ادائية تعبر عن اختصار مرئي لحقيقة الاداء، فالجسد - الممثل وهو يصور الجنون لا يتعين عليه ان يكون مجنوناً، لأن ذلك يؤدي الى عرقلة وتشويش الفهم (ينظر: بريشت،1973،ص235)، لهذا فالجسد هو انتقال ما بين التعبيرية الفردية الى التعبيرية الاجتماعية كيما تتأزر المنظومة السينوغرافية في اظهار ثنائية الباطني/الظاهري، التاريخي/الاجتماعي لعلاقات الحدث المشهدي.



### مؤشرات الاطار النظري

1. ان الفكر يتجسد من خلال تصوراتنا التي تم بناؤها، ويتم استعارتها من ارتباطها بالجسد، فالفكر والجسد في وحدة عضوية متلازمة.
2. ان الجسد يحدد تجربتنا ازاء العالم، فالانساق التصويرية التي تخلق النسق البصري والحركي والسمعي ما هي الا اليات ترتبط بخواصنا الجسدية وباليومي المعيش الذي يعطي لاجسادنا قدرة على ادراك فهم العالم.
3. ان اتساع الحقول الدلالية التي تستخدمها جدلية الجسد تؤدي الى بث منظومة صورية من التشفير العلامي تتجاوز الوجود الطبيعي الى وجود فني تعبير.
4. ان اشتغال النموذج الجسدي في المنظومة السينوغرافية يحقق تفاعلا بنائيا وصراعا متناقضا بين الجسد الحي- الممثل والميت- عناصر العرض المسرحي مما ينتج توافقا مستمرا لانتاج المعنى والدلالة.
5. تتناوب جدلية الجسد الحي/الميت بإنشاء حركية ديناميكية تؤدي الى تغيير في طرفي التناقض من اجل تحريك المنظومة الدلالية للعرض، فلا يتسيد طرف دون الطرف، وانما تنتقل الاطراف من مواقعها باستمرار.

### إجراءات البحث

عينة البحث: تم اختيار العينة قصدياً وهي مسرحية (حلم في بغداد)، تأليف واخراج انس عبد الصمد لما لها من تقاربات تتوافق مع مبررات البحث.

منهج البحث: المنهج الوصفي

### مسرحية حلم في بغداد

| المسرحية     | المؤلف        | المخرج        | جهة الانتاج            | السنة |
|--------------|---------------|---------------|------------------------|-------|
| حلم في بغداد | انس عبد الصمد | انس عبد الصمد | الفرقة القومية للتمثيل | 2006  |

### تحليل العينة

ينطلق العرض بعملية تأثيثه مكانية ذات حركية اشتغالية تتسم بمحركاتها الفضائية لانتاج سلسلة طويلة من الوسائط التعبيرية التي تجد استيعابها التقني وفق رؤية فنية قادرة على تمرير الرؤى والصراعات بعدها النموذج الذي يرقى الى تأسيس منظومة جمالية تستطيع ان تجد لها خصوصية الاشكال وزجها في الفردي والجماعي لتحصل على تناقضاتها الروحية والنفسية لتنتج بعد ذلك ثنائياتها بوصفها القوة الكامنة في استيعاب الجدلية الجسدية التشاركية التي تدفع متناقضاتها نحو تفاعلها التشكيلي والرؤيوي لانتاج خطوطا حسية تواصلية من التفاعل الفني.

ففي عينة البحث يمتاز الحسي/العقلي بوصفهما جوهرين مستقلين يتشكلان عبر ترسيمة ذهنية ارتجالية لتحقيق ظهورا مؤقتاً/ دائماً حين يبدأ المشهد ببناء مساحات وامكن تمثل تداخلا فضائيا للبحث عن جوهر



الفكرة التي تقود الى تنشيط الاحداث والافعال بدنياميكية شعورية وعقلية من اجل خلق ثراء بصوري وانفعالي شكلي يتحكم بالقدرة الانفعالية للنموذج التواصل.

ينفتح العرض على انشائية حركية تمثل المتناهي/اللامتناهي الفضائي الذي يقوم بتأسيس امتدادا فضائيا من الهيمنة التشكيلية والتي تمثل جسرا لظاهرة الاغتراب والاستلاب بتفاصيلها الضوئية واللونية وتكويناتها المادية اذ يرسم العرض لوحة بنائية لعملية الدخول في منطقة الخيالي التي يتم تأسيسها بواسطة قطعة القماش التي اعطتها الاضاءة قدرة لونية وايمائية واطارا خياليا من اجل زيادة المرونة المشهدية، فالطاولة المستطيلة والكراسي هي الجسد الذي تتناسب قدرته التعبيرية على الثبات والتأكيد والكشف، فقد ارتبطت القيمة الانشائية بمجموعة من الحقول الدلالية والعلامية والتي تمثل استهلالا مشهيدا، وتكتيفا لعوالم الشخصية المختلفة والتي سوف تضع قواها التشكيلية من التماثل والتوازن والانتظام والتناسب في علاقات متجاورة والدخول في مساراتها الانشائية والمعمارية، بإيقاعية حركية جسدية مهيمنة.

جسد واقف، وجسد جالس، يحيطان بالطاولة، التي تمثل الثابت الدلالي الذي يمتلك جوهر ذاتيا، يتحرك الجسد الاول بإيقاع بطئ يمثل الدخول الى العالم الخارجي، وانتقالا من العالم الداخلي لتحقيق مواجهة جسدية ذاتية جديدة، لتشكل عالما مضمونيا معارضا ومتصورا، ثم يجلس الجسد، ينهض الجسد الثاني ويوفر طاقة متشابهة من المماثلة الحركية والتي تعطي كشفا واطارا لحقيقة الكائن المهيمن الغائب، ومع وفرة الايماءات الحركية تنتقل القدرة الادائية الى التنظيم المساحي الذي ينتج صورته التعبيرية من خلال ملائمة الجسم التشكيلي: طاولة تحيطها الكراسي، قطعة القماش المضاء بلون الدم، جسدين جالسين، يشدان بعضهما لخلق بيئة زمانية ومكانية وسلوكا للتعاطف وارتباطا بالمهيمن الفضائي الملازم للاداء الحركي والصوتي. ثم تجري عملية التفاعل الحركي وفرض النموذج الانشائي المتحرك والمتسارع، ثلاثة اجساد تدخل ضمن الفضاء المثار الذي يفرض نموذجته التعبيري بحجومه المنتظمة والمختزلة، راسما خريطة بنائية هندسية متحركة ذات مستويات متنوعة بملائمة لونية تحيل منطقة الاشتغال بماهياتها المادية وشروطها الذاتية من الخط واللون والملمس والكتلة والفراغ، الى حضورها العلامي المتحول من الثابت الى المتحرك والذي يؤدي الى تشابك المظهر الداخلي والمظهر الخارجي للدخول في منطقة المتصور الدلالي الذي يربط الواقعي/الخيالي معا.

حيث تبدأ الاجساد بتوزيع نقاطها المتنوعة وبث طاقتها الايقاعية بواسطة حركاتها المستقيمة والمنحنية والملتوية والدخول في منطقة التكثيف التعبيري، فالصوت الممتلئ الخارجي، يتداخل مع حركة الجسد الاول الذي يخرج من منطقة العزلة، ويقترب من الجمهور، ليحقق اتصالا حركيا ينسجم مع المنظومة الصوتية رافعا يده اليمنى، واصبعه الذي يشير الى الاعلى، ايدانا بتحويل الفعل الحركي الى ايماءات بصرية تمتد الى المنظومة الديكورية لتنشئ وحدة عضوية مع الثنائيات المختلفة، فالجسد يحد من قدرة الفضاء على الامتداد، لياسس منظومة مكانية اشتغالية متحركة عن طريق خلق مستويات حركية وانشائية منتظمة، حيث تعكس الحركات الموضعية والايمائية تطابقا ما بين عالمين الروحي/المادي عن طريق زيادة التنوع الادائي

بحركة الايدي والارجل والاكفاف والراس من اجل الحصول على توازنات دلالية ما بين النموذج الفضائي والمكاني.

تندفع الاجساد بمواجهة صراعية انفعالية اذ ترسم خطوطها المنكسرة والمستقيمة والمائلة والمتعرجة تتابعا ادائيا بحجم التواءاتها الجسدية، لتكيف افعالها الدرامية تدريجيا للدخول في منطقة المضمون، لهذا ترسم الاجساد لنفسها تناوبا على الوقوف والجلوس، وتبني حدودا اشتغالية حركية لبناء منظومة تشكيلية متسارعة والدخول ايقاعيا في منطقة الصراع التقارب/التباعد، لتمثل جسرا حركيا لظاهرة الحياة/الموت من اجل تحريك ثنائية اليقين/اللايقين، ليستدعي العرض تكويناته واشكاله الهندسية ذات المساحات المتباعدة، حيث تتقارب فيه الاجساد لتبرئ مجالا رحبا للزي والاكسسوار والماكياج واللون والضوء لمضاعفة التأثير النفسي والتعبيري للحصول على الباطني الرمزي/الظاهري الحسي، والذي يقود مسارات الرؤية الى خلق مسافات جديدة لبناء عوالم مرئية مغايرة، لهذا فالمشهد التشكيلي يبدأ ببناء مستويين للفضاء تدخل فيها الاجساد لتعبر عن تمثالاتها ونتاج خطوطها الخارجية واستيعاب منطقة التكافؤ/اللاتكافؤ في فهم الواقع، لهذا فالتوزيع المعماري وقدرته على توظيف اللون والضوء بتجسيد الامكنة حيث لم ينفصل الفضاء الداخلي مع الفضاء الخارجي، فالنموذج الجسدي يمثل عبورا من الذاتي الى الموضوعي، اذ اتضحت فكرة العرض بتوظيف الفيلم السينمائي بوصفه كشفا متوازنا للموضوع.

ان التنوع الايقاعي للأجساد في عينة البحث التخيلية وسطوح اشكاله المتعددة، وحركاته المتنوعة، يزود الجسد بالطاقة اللونية والضوئية، ويكشف عن استخدامات هائلة للإدارة المنتشرة من أجل ربط الجسد بوصفه ثنائية تمثل الحي/الميت، الداخل/الخارج، لخلق تداخلا وانتقالا وترابطا ما بين الحقيقة/الوهم، ومن اجل ذلك ينزج العرض بتصويراته التكتيفية جسدا اخرًا بملابسه الشفافة والذي يمثل ايقاعا داخليا للنموذج التعبيري الذي يدخل الى ردم منطقة التكافؤ/اللاتكافؤ للأجساد الاخرى عن طريق الربط المحكم بين حركية الفيلم السيمائي وحركية الاجساد، وايجاد ملائمة تشكيلية ما بين الايقاع الداخلي والخارجي، لهذا تقوم جميع الاجساد باختبار قدرتها على ايجاد حلول تشكيلية وهندسية تتلائم مع نقاطها وخطوطها من اجل استيعاب التشكيل الفضائي والهيمنة على اجسادها، لهذا تتناوب الاجساد على زج نفسها بمواجهة الفيلم السينمائي عن طريق التأكيد والثبات والتناغم والانسجام الجسدي وحركاته البلاستيكية التي تقوم بخلق ثنائية الحياة/الموت من خلال السريان الزمني لحركية جدل الساكن/المتحرك الذي يقود الشخصيات الى الجمود/الحركة في متواليات رياضية وهندسية وبأشكال مستقيمة وملتوية، لتستعيد الاجساد عالمها الداخلي بعد خضوعها للقوى الخارجية-المنعزلة- الفيلم السينمائي - خارج معمارية الواقع/الخيال.

### النتائج

1. لا يمكن لحركية الجسد ان تنمو الا بوجود ثنائية الحي/الميت اللذان يضعان نفسيهما بإبعادهما الموضوعية وصورتهما التقنية لإنشاء تواصلية زمنية وبنائية تمارس تأثيرها الفكري والجمالي على جميع عناصر العرض.
2. تخلق ثنائية الجسد الحي/الميت قيمة تعبيرية وانفعالية بوصفها بناءً تشكيليًا داخليًا وخارجيًا متفاعلاً، تستخدم كل وسائلها الذهنية والمادية من أجل إنتاج قيمة دلالية يتحول فيها الحركي إلى مجموعة هائلة من الصور الحسية والوجدانية.
3. الجسد الميت هو طرفي المعادلة الجدلية التي تنتظر توافر شروطها البنائية والسينوغرافية لكي يبدأ بحركة انتقالية تسمح لدخوله مع الطرف الآخر لبناء وحدة عضوية متجسدة داخل العلاقات السينوغرافية والتشكيلية المختلفة.
4. تتحول الأشكال البصرية السينوغرافية إلى أجساد حية تحولية عبر عملية التشكيل والتكوين برمزية انفعالية ذات قدرة تشفيرية ودلالية لتأسيس المغزى والمعنى.
5. لا تقوم جدلية الجسد الحي/الجسد الميت لوحدها وإنما على ثنائيات متعددة المرئي/واللامرئي، الظهور/الخفاء، المجسد/اللامجسد، المتناهي/اللامتناهي، الواقع/الخيال، الوعي/اللاوعي، الداخلي/الخارجي، الظاهري/الباطن. فهي المحرك الذي يقوم بتحريك المنظومة البصرية للعرض.
6. تتحول الأجسام المادية وغير المادية في عينة البحث، وبفعل الانشاء والتكوين والتشكيل إلى جسد حي متحرك بواسطة التقني السينوغرافي، الذي يتماها حضوره المعلن والخفي مع مجموعة العلامات المادية والذهنية التي يقوم العرض بإنتاجها.
7. يقوم الجسد الحي بارسالية متخفية بهدف الكشف عن جوهر الجسد المتباعد (الجسد الحي) بواسطة قدرة المتخيل على انشاء متواليات هندسية وحركية سينوغرافية قادرة على إنتاج مستويات متنوعة من الأشكال المتغيرة والمتنوعة التي تساهم في شبكة العرض.
8. تمتلك مشهدية العرض القدرة التصويرية والرؤية من خلال وضع الاسس البنائية والحركية الجسدية امام الفكري والجمالي لإنتاج تعددية فضائية ومكانية، تتحول فيها طاقة الجسد إلى ابنية اشتغاليه لتأسيس المتحول والمتنوع.

1. ثنائية الحي والميت تؤطر البناء المشهدي للشكل المتداعي على خشبة المسرح كوحدة ديناميكية للدلالة المفتوحة.
2. الميت وهو المفردة التي تكتسب هيأتها بأماتة الجسد الحي وهو الممثل عبر فعل جدلٍ خلاق ينتج مركب الانشاء السينوغرافي للعرض.
3. من مخرجات جدل الحي الميت تركيب الشكل المسرحي على وفق ثنائيات المرئي-اللامرئي ، الاظهار – الاضمار، المجرد-المجسد، الواقعي-الخيالي وهي ثنائيات تُديم حركية التركيب الذهني في الانشاء السينوغرافي.
4. ان قوة التداخل العنيف ما بين الحي والميت في الاشكال يعزز الطاقة الشعرية في فضاء الانشاء السينوغرافي بانفتاح الدال والتعدد اللامتناهي للمدلول.
5. ان دور الجسد الحي الذي تعرض بفعل الجدل الى الاماتة خيالا قادرا على ادامة حركية الانشاء السينوغرافي وربط مكونات تركيب العرض في نسيج جمالي مؤثر.

## المصادر

1. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1979.
  2. الكاشف، مدحت اللغة الجسدية للممثل، اكااديمية الفنون، جمهورية مصر العربية، 2006.
  3. بابليه، دينيس، كوردين، ادوارد كريك، تر: جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للآثار، مصر، 2005.
  4. بريشت، برتولد، نظرية المسرح الملحي، تر: جميل نصيف، بغداد: منشورات وزارة الاعلام، سلسلة الكتب المترجمة، 1973.
  5. رينيه، ديكرت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الاولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1987.
  6. صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القراءة للجميع، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1997.
  7. عبد الغني، بشار محمد، الطقوس في عروض وليد عوني المسرحية، مجلة الاكاديمي الفصلية، العدد: 84، كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، 2017.
  8. عبد العزيز، صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، مصر، 2001.
  9. غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982.
  10. فليب، اوسلاندر، تر: سحر فراج، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، جمهورية مصر العربية، 1997.
  11. كاي، نك، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
  12. كوووفيتش، يان، مسرح لتشكيل الموت عند كانتور، تر: هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
  13. لايكوف، جورج، مارك جونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، تر: عبد المجيد جحفه، دار الكتاب الجديد المتحدة، المغرب، 2016.
  14. منشد، عدنان، الاخراج المسرحي في العراق، ط1، بغداد، دار فيروبوتميا للطباعة والتوزيع، 2013.
  15. مهدي، عقيل يوسف، نظرات في فن التمثيل، بغداد: جامعة بغداد، 1988.
  16. نيكول، الاراديس، المسرحية العالمية، ج1، تر: عبد الله عبد الحافظ متولي، بغداد: منشورات وزارة التعليم العالي-الجامعة المستنصرية، 1986.
  17. نيشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، دار القلم، بيروت-لبنان، 1938.
  18. هيغل، فينومينولوجيا الروح، تر وتقديم د. ناجي العونلي، المؤسسة العربية للترجمة، بيروت/ط1/ 2006.
  19. Russil Kadim Oda، 2016، Actor performance features in the types of theatrical silent , Alacademy journal.
- عوده، ر. ك. (2016). خصائص الاداء التمثيلي في انواع العروض المسرحية الصامتة. مجلة الاكاديمي (79)، 238-225.

## **The Dialectic of the Living Body (the actor) and the Dead Body (the Sinography Item) in the Construction of the Staged Image of the Play**

Dr. Jasim Kadim Abd ..... College of fine arts/ University of Baghdad

Dr. Emad Hadi Abbas ..... College of fine arts/ University of Baghdad

Al-academy Journal ..... Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 20/10/2018.....Date of acceptance: 5/11/2018.....Date of publication: 25/3/2019

### **Abstract**

The current research deals with the dialectical relationship resulting from the conflict in the violent combination and construction of the living (the actor) and the dead (the item) in the structure of the Sinography construction and the emergence of the theatrical play space, which can be summed up by the following question: what is the nature of the dialectical relationship between the living (the actor) and the dead (the item) in the Sinography creation, which limited the research in a central objective: to identify the controversy of the living (actor) and the dead (item) in the performance unit of the theatrical scene. The research, in its objective limits set forth in its methodological framework, analyzes this controversy in order to identify it and employ it procedurally. The research included the theoretical framework which identified the problem of the research, its importance, purpose, and the need for it, and also defined its terms procedurally. The research dealt with two sections: the first: the philosophy of the body, and the second: the nature of the dialectical relationship in the structure of the Sinography construction. It ended with the indicators of the theoretical framework. In the research procedures, a deliberate sample of the play "Dream in Baghdad" by Anas Abdul Samad was used. Finally, a set of findings and conclusions were reached at and the most important were the following:

The duality of the living and dead frames the construction of the collapsed form on the stage as a dynamic unit of open significance.

The strength of the violent interference between the living and the dead in forms enhances the poetic energy in the Sinography construction space through the openness of the signifier and the infinite multiplicity of the signified.

**Key words: (Living Body , actor , Dead Body , Sinography, Image of the Play)**