Al-Academy Journal
Issue onlinefirst
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1177

The directive aesthetics of employing the actor's body in the theatrical performance

Muhammad Zughair Luan [a1] , *Farhan Imran Musa* [b2]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 31 May 2023
Received in revised form 6 June 2023
Accepted 8 June 2023
Published onlinefirst 28 June 2024

Keywords:
Aesthetics
Directing
Employment
actor's body

ABSTRACT

The form of the body is an active and essential anchor in the history of the development of the individual in general, because of the diverse images it carries and rich contents, including what is subjective and objective for the individual himself, until it seemed to have an active and influential message despite the difference in his philosophy. We find it among Western and Arab philosophers and even in different religious philosophies, so that this is reflected in the experience of the theatrical and plastic artist, so that the body forms the basic material for his desire for renewal through research and exploration for everything related to the aesthetics of the body and its surroundings, so the current research was concerned with studying the aesthetic and artistic productions of the body in terms of And its employment by the director in the theatrical performance, so it contained four chapters: (The methodological framework) presenting the research problem that emerged in the following question: (How did the Iraqi director employ the actor's body aesthetically in the theatrical performance? Then the researcher moved to the importance of research and the need for it, limits search.

The second chapter: which represents the theoretical framework, it included two sections: (The first topic: the aesthetic concept of the body). (The second topic: the aesthetic work of the body in the artistic achievement).

Then (the procedural frame) an analysis of its sample, the play (Remember, O Body), the work of director Muhammad Moayed. The research concluded with the researcher's findings, conclusions, recommendations, proposals, and a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: mhommedmhommed779@gmail.com
[2] E-mail address: farhan.mosa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1177
Muhammad Zughair Luan, Farhan Imran Musa: The directive aesthetics of employing the actor's body in the theatrical performance.
Al-Academy Journal - Issue online first-ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي

محمد زغير لوعان [1]
أ.د. فرحان عمران موسى [2]

الملخص:

شكل الجسد مرتكزا فاعلا واساسيا في تاريخ تطور الفرد عموما لما يحمله من صور متنوعة ومضامين ثرية بما هو ذاتي وموضوعي للفرد نفسه، حتى بدا ذو رساله فاعلة ومؤثرة على اختلاف فلسفته، فلا ريب ان نجد للجسد صورا متعددة ومؤثرة على اختلاف صنوفها وابعاده الفلسفية، ولهذا التعدد نجده عند الفلاسفة الغرب والعرب وحتى على اختلاف الفلسفات الدينية، لينعكس ذلك على تجربة الفنان المسرحي والتشكيلي، ليشكل الجسد المادة الاساسية لرغبته في التجديد من خلال البحث والتنقيب عن كل ما يتعلق بجماليات الجسد والمحيط به، لذلك عُني البحث الحالي بدراسة النتاجات الجمالية والفنية للجسد من حيث وتوظيفه من قبل المخرج في العرض المسرحي، لذلك فقد احتوى على اربعة فصول: (الاطار المنهجي) عرض مشكلة البحث التي برزت في السؤال الاتي:(كيف وظف المخرج العراقي جسد الممثل جماليا في العرض المسرحي، ثم انتقل الباحث الى اهمية البحث والحاجة اليه، حدود البحث .

الفصل الثاني: الذي يمثل الإطار النظري فقد اشتمل على مبحثين: (المبحث الاول: المفهوم الجمالي للجسد). (المبحث الثاني: جماليات توظيف جسد الممثل في التجارب الاخراجية المسرحية المعاصرة).

ثم (الاطار الإجرائي) تحليل عينه، مسرحية (تذكر ايها الجسد) عمل المخرج محمد مؤيد. وختم البحث بالنتائج التي توصل اليها الباحث والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الإخراج، التوظيف، جسد الممثل.

[1] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية
[2] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه:

لقد سادت في مطلع القرن العشرين فلسفات ونظريات علمية واجتماعية وانسانية فرضت هيمنتها في مجلات العلوم والفنون، لا سيما تأثير تلك النظريات والفلسفات العلمية في الفن المسرحي، وفي السياق نفس ظهر اهتماما كبيرا بجماليات الجسد التي استهدفت فيه مفاهيم ونظريات وثقافات لما لها من اهمية بالغة ورمزية عليا الى الدرجة التي هيمن فيها الجسد بالنظر الى ما سواه من جماليات اخرى، منذ ان كان الجسد طينيا وبعد ذلك واليوم اخذ يشكل الجسد نظاما دلاليا ونقطة تقاطع والتقاء بين العديد من العلوم من بينها العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية والنظريات والعلمية والهندسية، بوصف الجسد الايقونة القادرة على تفسير المفردات المبهمة لتحقيق التواصل الفعلي الزماني والمكاني والحضاري ايضا، اذ تبلور في فن المسرح وتجلت فيه كثير من الحركات ليحاكي مختلف التقنيات الاخراجية للجسد وفقا لاختلاف معطيات وتنظيرات المخرج ومنهجه في النسق الشكلي والبناء الجمالي للعرض المسرحي لكون لغة الجسد تحتوي الكثير من(العلامات والإيماءات والرموز)سواء تناقضت ام تألفت والتي لا تنتهي بعدد او نسق معين، فضلا عن ترجمتها لجميع المشاعر والاحاسيس وايصالها الى المتلقي. ولان الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل الجزء الاساسي من هذه المنظومة الفنية للعرض فان مشكلة البحث تنحصر في دراسة الموضوع عبر الاجابة عن التساؤل الاتي: **كيف وظف المخرج العراقي جسد الممثل جماليا في العرض المسرحي؟**

اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على طبيعة الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث التعرف الى: جماليات النظام الاخراجي في توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

حدود البحث: الحد الزماني: 2012_ 2022، الحد المكاني: العروض المسرحية المقامة على مسارح بغداد، الحد الموضوعي: دراسة الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد الممثل في العرض المسرحي.

تحديد مصطلحات:

جماليات: لغوياً: فقد عرفه (ابن منظور) بانه: "مصدر الجَميل" (Ibn Manzoor, 1956, p. 126) وعرفه (الرازي): "الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو(جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد (Al-Razi, B.T, p. 111).

اصطلاحا: وقد عرفه (هربرت ريد) بانه: "الادراك الذي يحقق لنا الشعور باللذة" (redK, 1932, p. 3)

ويعرف الباحث الجماليات إجرائيا: هي الاساس المفاهيمي لنظام من العناصر البصرية والسمعية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني المقدم على خشبة المسرح وتثير المتعة والدهشة.

التوظيف: لغوياً: عرفه **(ابن منظور)** على انه "مصطلح وظف لغوياً: الوظيفة من **كل** شيء ما يقدر له في كل يوم من رزق او طعام... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه، ووظف فلان يظف وظفاً اذا تبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال استوظف، استوعب ذلك كله" (Ibn Manzoor, 1956, p. 328).

اصطلاحا " هي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (Scott, 1968, p. 7).

اما التعريف الإجرائي (للتوظيف): الذي حدده الباحث هو: هو الاشتغال المسرحي المدروس وفق قيم فكرية وجمالية مقصودة تنطوي على تناسق وموائمة تثير احساس بالرضا والقبول.

الجسد: لغوياً: يقال" الجسد (محركة) جسم الإنسان، وهو لا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض..... وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الجن والملائكة مما يعقل على غير الإنسان من قبيل المجاز" (Mashzoub, 2014, p. 28).

اصطلاحا: "بانه الوجه الفيزيقي للإنسان وله طرقه الخاصة في التعبير والتواصل كالفرح والحزن والانفعال بالحدث، ولغة الجسد تضم لغة الاستعارات بالدلالات فعبر انتمائه بشكل قوي بالعمق التاريخي للإنسان فهو يتلاءم بالتحليل الانثروبولوجي (Luberton, 1997, p. 7).

الإطار النظري

المبحث الاول: المفهوم الجمالي للجسد.

الجسد الفلسفي القديم

ان البحث في الجسد والخوض في جمالياته ليس وليد اللحظة، انما كان ولايزال حقلاً معرفياً، فقد عمدت لتناوله عموم المعارف والفنون بمختلف ثقافاتها ومرجعياتها على المستوى العلمي والادبي والاداء الطقسي الذي كان يقام في المعابد او عند صيد الحيوانات، فقد نلاحظ ما نقش على جدران المعابد من مجسمات او اشكال المجسمات، وما تميز ذلك النتاجات عن اختلاف الانسان عن باقي المخلوقات، وخصوصا انه المخلوق الذي يتسنى له السؤال اذ انه لا يستطيع انكار ما هو عيني وموجود من جماليات الجسد، وايضا ما يعطيه الوجود الجمالي للجسد من معاني، على الرغم من اظهار بعض الفلسفات القديمة للجسد وجمالياته، وفي هذا الإطار لابد من استحضار السياق التاريخي لجماليات الجسد منذ عهد الاغريق والرومان ابتدأ من (ديمقراطيس 460ق.م_ 370 ق.م) وصولا الى افلاطون حيث ثنائية الجسد والروح ومرورا بتلامذتهم، اذ يعد المفهوم الجمالي للجسد من المفاهيم المتعدد الدلالات على الفهم وذلك نظرا لتراكم الدلالات وتقاطعها مع المفاهيم الاخرى، التي تقابله مثل النفس والروح داخل التصور الميتافيزيقي حيث ان الجسد من الموضوعات التي تمثل قضية اساسية ومثار خلاف بين الفلاسفة، بدأً من فلاسفة اليونان حتى فلاسفة العصر الحديث، وبذلك يعد التفكير في مسالة الجسد وحقيقته الطبيعية مسالة ملحة. مما يكون ذلك اهمية كبيرة للجسد والفلسفات التي كانت ولا تزال موضع خلاف بين الفلاسفة في ماهيته والاشكال بين ثنائية الروح والجسد.

لجسد في الفكر الفلسفي الحديث

لقد نقب الفكر الحديث في العديد من المباحث الجمالية والفكرية والفلسفية، فأولجت فيه المعرفة الوجودية للجسد والوعي المتجسد في المباحث الفلسفية التي طرقت ابوابها من اجل نسق الخطاب الفلسفي لثنائية الجسد والروح، ولان الفلسفة القديمة كان اهتمامها هو الروح بعكس الفلسفة الحديثة التي اتجهت نحو الوجود العقلي المتمثل بالجسد، اذا اهتمت بالوجود مما ادى الى التغير في الطرح القديم لإشكالية التغير في ثنائية الجسد وعلاقتها في الروح او النفس.

تعد مقولة (ديكارت) حول الجسد بوصفها مادة عناية ربط الوجود بالنشاط العقلي عبر مقولته " انا افكر اذا انا موجود" (Bedoukh, 2009, p. 22). اي انه عزل العقل عن الجسد، وبذلك ينسب المعرفة للعقل ويوكد على فهمه لجماليات الجسد من ناحية ميكانيكية بحته، حيث ان هاجس المعرفة عند (ديكارت) هي معرفة الله ثم الوجود الانساني تكون جماليات الجسد، اذا انه يقصد ان النفس " اذا كانت معرفة الله ايسر من معرفة النفس فان معرفة النفس هي ايسر من معرفة الجسد" (Marzouki, 3013, p. 18). حيث نلاحظ ان فلسفة (ديكارت) الجمالية حول الجسد تدور في تشككه انه ينطلق من الانا المفكرة بذلك انه يرسخ جدلية الذات والموضوع، وانه يرى ان المعرفة ناتجة من العقل او الفكر، وانما هي سياق عن المعرفة الجسدية التي يشكك فيها بوصف الحواس مظللة، اذ ما تم وضع الحواس ضمن مادية الجسد.

ان فلسفة (ديكارت) الجمالية للجسد لم تختلف عن افلاطون كثيرا انما هنالك بعض التقارب والتشابه، اذا من الممكن بوصفها امتداد للموضوع ذاته فلسفيا اي انه لا يمثل اية خصوصية وبذلك يجد ديكارت " في الواقع يعرف ديكارت ان هنالك اتحاد بين الروح والجسد اتحاد طفيف ولكن لا يمنع ذلك اختلاف طبيعتها. نلاحظ ان الجسد عند ديكارت ذو مكانة واقعية ايجابية وذلك لم يكن مع افلاطون ولكن الجسد ليس الا موضوعا من الموضوعات الاخرى" (Bedoukh, 2009, p. 24). كما ان (ديكارت) يوضح هنا على ان الجسد ذو طبيعة جمالية فيزيائية ميكانيكية يستطيع التحرك والاستجابة دون الرجوع الى النفس، وكان هذا الراي له اثر كبير ومسيطر على الفلسفة الحديثة فقد كان من الصعب علية الخروج من الانا المفكرة، حيث سادت في العصور الوسطى افضلية النفس على حساب جماليات الجسد في سيطرة الكنيسة التي كان لها الاثر الواضح على تقديس النفس بشكل كبير " واهملت فلسفة

الجسد منذ مدة زمنية طويلة تنازلت عنه عجز الفكر الديني دون شك عن فهمه فنظر اليه على انه مصدرا للذة والخطيئة، وان هذه النظرة الى جماليات الجسد عند الفلاسفة مثل ديكارت قد تغيرت بعد ان جاء الفلاسفة مثل(كارل ماركس، ونيتشه، وسارتر) وغيرهم، اذ عد الجسد انعكاسا عن العالم الحسي.

الاشتغالات الجمالية للجسد في المنجز الفني

يرتبط الوجود الجسدي الإنساني كوحدة فاعلة في الحياة، ارتباطا ازليا بوجود التلازم الطبيعي بين(الجسد والروح)، حيث لا يمكن النظر الى الحياة الامن خلال الجسد الحامل لها والمحدد لمعانيها والكائن الانساني قد وجد نفسه يتداول هذا الوجود المركب(المادي والروحي)، وانهما مرتبطا لكن الارتباط ليس قسريا أي انهما مترابطان ليشكلا نتيجة الوحدة المادية والروحية، أذ يشكل الجسد تجليا حسيا للروح التي تمد مجستاها من خلاله، فمن خلاله تؤدي وظائفها في الكون، فمنذ القدم تجاوز الجسد عمليات التخيل التي يستطيع التجاوز الزماني والمكاني الذي يشعر الانسان وشكله الجسدي بحاجة ماسة" الى عمل شيء ما، ولإنتاج شيء ما، ولإعطاء شكل لما لا شكل له" (Bartemley, 1970, p. 21). أي البحث عن سر وجود الانسان، وتشكل كافة المعطيات والانشطة الجسدية للوجود الطبيعي للجسد، لذلك انه مارس السحر في اعماله مواجها قساوة الطبيعة، كجزء من عملية صراعه من اجل البقاء عبر تشكيلات الجسد، فقد كان الانسان القديم منذ الازل مرتبطا بالطبيعة بوصفها ملجأ حاجاته الخاصة مما يدل على ان يشكل نظاما اتصالي بينه وبين الطبيعة والموجودات، فكان له استعمال لغته الوحيدة المتاحة وهي (الجسد) "لان الفعل بداية الوجود وجوهر الفعل البشري، كما نرى على انه ادخال النظام والغائية والانسجام والجمال الى فوضى الطبيعة" (Gorrgi, 1990, p. 37). كون الجسد لغة لقضية لم تأخذ تكوينها الواضح الا بعد محاكاة للطبيعة بالحركات العفوية، كونه مشبعة بالدلالات التي حقق الاثر بالتكرار، فمثلا الحركات الجسدية في رقصة النشوة لم تأخذ شكل فكري بعد، لكن حينما تكررها اخذت طابع فكري وديني واكتسبت معاني دلالة على شكل معين ومدلولات رمزية وتعبيرية واتصالية عليا، تمثل فكرة العقل عند الفرد، فالجسد هو وسيلة اتصال مع الاخر وهذه وسيلة سبقت الكلمة في ايصال المعنى، اذ يتخذ الجسد لغة متكاملة بذاته عبر تشكيلاته اللانهائية، كما ان الجسد وتلاحم أعضائه تمثل تركيبا متجانسا لغة ذات دلالات تعبيرية رمزية واتصالية عليا على نحو طبيعة الفرد " فكل عضو مرئي وكل منطقة في الجسد هو تمثيل رمزي لاستعداد معين في هذا الجسد، او لعاطفة معينة او لسلوك شامل ضمن التنظيم النفسي الفردي وهذا ما يحقق تقدما مهما لفهم وترجمة لغة الجسد الحركية" (Joseph, 2009, p. 10)، أي ان علاقة الانسان بالطبيعة كانت بدايتها عبر العلاقة الجدلية بين العمل والطبيعة، أي ان العمل هو العلاقة الجدلية التي سعى بالوصول اليها عبر السيطرة على الطبيعة فهو استطاع الاستفادة من قدراته وجماليات جسده ليعمل مع الطبيعة ويشكل لغة مشتركة، ويوظف الامكانيات الجسدية والحركية ليعبر من خلالها على شتى المعارف والافكار والنشاطات الجسمانية.

المبحث الثاني: جماليات توظيف جسد الممثل في التجارب الاخراجية المسرحية المعاصرة

لا شك الفن الأدائي اول نشاط جمالي قام به الانسان البدائي، كنشاط ابداعي لإعادة خلق الحياة بوسائل مختلفة، فكان الجسد هو الاول والمتصدر لهذا النشاط، اذا تعد الفنون بجميع اشكالها شكلا من اشكال الوعي الاجتماعي وهنا يقول: (روجيه غارودي) " ان العمل الفني الاصيل يعبر عن شكل الوجود الانساني في العالم والعمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل وبالأسطورة" (Al-Tikriti, 1986, p. 73). وللجسد الدور المهم والفعال، اذ كان الرقص يتم من خلاله وكان الناس يعبرون عن عاداتهم الشعبية وانفعالاتهم وهذه الخطوة الاولى نحو جماليات توظيف الجسد وصولا الى الرقصات الطقسية عند الاغريق، التي تطورت الى الفن المسرحي الذي اتسم، أتتسم بهيكلية بنائة الضخم والمثالي في العرض المسرحي وموضوعاتها مستمدة من" الاساطير والخرافات التي تعد تراثا للإغريق عن اسلافهم.....اذ كانوا يتخذون منها اطارا يعرضون فيه آرائهم في المشاكل الاجتماعية والاخلاقية والسياسية" (Aeschylus, 1972, p. 12). لذلك فان العروض المسرحية يتضمنها خيال جامح من الاساطير الالهية والبشرية، لذا اخذة جماليات الجسد في العرض المسرحي الاغريقي يتسم بالضخامة والقوة عبر تضخيم جسده لتكون له القدرة على محاكات الاشياء محاكات صحيحة، نظر لما يتسم به المسرح من ضخامة الشخصيات كونها اما الة او انصاف الة ان جميع اجساد الممثلين تتسم بالضخامة عبر ارتدائهم

القبعات والاحذية ذات الكعوب العالية لكي تزيد من ضخامة الشخصيات، وما يفرضه عليهم مؤلف النص لأنه كان هو المخرج والمؤلف في ذات الوقت والمسؤول عن تنظيم العرض المسرحي وتوزيع الادوار عليهم.

كما ان جميع الاطاريح النابعة من الحياة اليونانية اهتمت بالجسد في مختلف المعتقدات والطقوس والممارسات من قبل الفرد وفق نضام اخلاقي متعال عن الية المسموح و الممنوع لذلك ان الذائقة الجمالية البصرية عند اليونان للجسد بلغت حد الكمال كما نراه وما هو موجود حقيقيا في بعض المنحوتات التاريخية للجسد اذ انه يسمى احيانا الجسد(الاسطوري) كما ان حركة الممثلين تكاد تكون مشفرة بسبب ثقل الملابس وضخامة الاحذية والاقنعة الكبيرة والذي كان يعرفها المتفرج الذي يصل عددهم الى ثلاثة الف متفرج (Bouhba, 1971, p. 37)، اما جماليات الجسد في الحضارة الرومانية فهي لم تختلف عليه كثيرا عن الجسد في الحضارة الاغريقية بل اخذت نفس الاتجاه ولكن زاد على ذلك الاهتمام بالازياء التي زينت الجسد مثل التاج.

اما في العصور الوسطى التي اخذت على عاتقها القوة الكبرى والقيادة الجوهرية لكل الفنون ومنها الفنون المسرحية من خلال قيادتها الالف السنين اذ لم يخرج فن وجمال الا وكان مصدرهُ وجوهره الكنيسة، ولذلك لشدة تأثيرها على الناس، اذ ان الاغريق كان شغلهم الشاغل في الاهتمام بالدنيا على حساب الاخرة، والرومان جاءوا لمتوسعون من بعده لتصبح هذه النظرة الفلسفية شاملة، اما بعدها فقد جاءت الكنيسة بنظرة مغايرة اذ " كان الاغريق يتعشقون الجسد الانساني ويعتنون بترتيبه فان الكنيسة تلقي عليه الملابس لتخفيه وكانه شيء فاضح، بل وشر. اذ كان الاغريق يرون ان التعبير عن الجمال في الفن من اسمى وظائف الانسان فان الكنيسة تراه نشاطا غير مستحب لأنه تطلب للذة والخيلاء.... فان الكنيسة تصر على ان يكون الايمان بما هو أنزل من هذه الاسرار" (Whiteage, 1948, p. 42)، لذلك ان الجسد في العصور الوسطى حيث سقوط روما وهيمنة الكنيسة يعتبر هو الفاني الذي تكبله القيود بما فيها القيود الايمانية، اذ اعتبره الجسد والشهوات والدنيا من الامور المدنسة يجب الترفع عنها، يتضح لنا ان ظهور المسرحيات الدينية في العصور الوسطى كان من واضعيها اول الامر القساوسة والرهابين، اذ لم يكن للجسد الاهمية الكبرى لهم لأنه يعتبر من الاشياء الفانية لذلك كانت سياسة " رجال الدين يطاردون الممثلين ويحرمون التمثيل واصبحنا نرى فنا جديدا تحتضنه الكنيسة ويقوم بالأدوار رجال الكنيسة انفسهم" (Hassan, B.T, p. 183)،كما كان لها مدلولا رمزيا ادى الى التميز بعض السمات منها لتوظيف الجسد دينيا، مما اصبح الجسد مؤدلجا لعكس افكار الكنيسة.

ترمي جماليات توظيف الجسد في العرض المسرحي الى بناء تواصلية وجمالية مختلفة بين (المخرج_ الممثل _المتلقي) والتي يتجاوز فيها المساحة الضيقة والمحدودة الذي يشكل نسيجا واسعا يقترن بعنصر الحركة والاشارة وتعابير الوجه، لتسهم هذه العناصر في توفير الجمالية للجمهور وللفن من مبدا (الفن للفن _والفن للمجتمع) ان يرو الفعل المسرحي، بمنظور يختلف من المنظور الذي يرون به مؤلف النص المسرحي اذا المخرج يوظف الجسد جماليا في العرض المسرحي، بما يراه مناسبا لجمالية عرضه، فالجسد يلازم العرض المسرحي منذ القدم، رغم ذلك فان البداية الحقيقية للجسد واعتماده في الفن المسرحي، كعنصر كبير وذو اهمية كبرى فضلا عن احالاته الدلالية في التعبير عن الروية الفكرية والثقافية والجوهرية للعرض المسرحي، فيعبر عنها المخرج المسرحي(**نيكولاي افريموف 1879_1953**) بان المتفرد يذهب الى المسرح ليرى اكثر مما يستمع كذلك (مايرهولد) يرى " اننا نسمع بأعيننا اكثر مما نسمع بأذاننا" (Evans, 2007, p. 43)، أي ان الاهتمام بالجسد ليست وليدة العصر الحالي، بل انها كانت سائدة في الفترات التي كان فيها الادب هو المسيطر في الفن الدرامي، وان الاهتمام بظهور الجسد في هذه الفترة تعد من الخطوات الجيدة والمتقدمة في الفنون المسرحية وخاصة العروض، حيث ان الجسد له اهمية كبيرة لدى المخرجين الذين يعطون للكلمة الاولوية ودورا مهما، من خلال ابراز القيم الدرامية، في حين صعود الجسد الى منطقة تركيز الضوء والظل ومناطق الانعكاس يعني ان يتحول ضمنيا الى نزول الكلمة الى المرتبة الثانية وبروز الجسد، او طريقة اخرى للتخلص منها، الذي سنراه في التجارب الاخراجية لمسرح ما بعد الحداثة.

ففي طرح المخرج **ستانسلافسكي(1863_1912)** الذي اهتم بالجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد من خلال "اهتمامه بأعداد الممثل، واعتباره عملية بحث متكاملة حول الدور، وليس مجرد تدريب على الالقاء" (Al-Qassab, 2006, p. 10)انما يتعداه المفهوم الاشتغالي لتوظيف جماليات الاخراجية للجسد على يد المخرجين الذين اهتموا به بشكل مكثف لكونه طاقة ابداعية للمسرح ولا يمكن التخلي عنه بكل شكل من الاشكال، اذ ان التوظيف الجمالي للجسد عند ستانسلافسكي هو " تتمثل بالحقيقة الحياتية في لدى حقيقة الحياة التي نحياها بصدق في كل ما يبنى على خشبة المسرح بكل قواهما المتجسدة بالانسان الذي يحيا وهو الممثل على خشبة المسرح، بوجود المشاعر التلقائية والمتواضعة في عالم اللاوعي لدى الانسان في ان تكون الحياة العادية، وكذلك على خشبة

المسرح" (Stanislavsky, 2020, p. 10)، كما ان الجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد الممثل تتم في التناغم والانسجام الكلي والمثالي بين الشكل والمضمون، وانه يتجاوز التناقضات والارهاصات التي هي على حد تعبير (هيجل)_ان الشكل البنائي يعبر عن وحدة الروح المطلقة المتكاملة وذلك من خلال تطابق متناغم بين الفكرة والشكل الأدائي، ويجد (ستانسلافسكي) الجسد الواقعي الذي يلازم مضمونه الحياتي المعاش، والذي يعد اول من نظم الخضوع الجسدي للعقل كجزء من جماليات توظيف الجسد في المناهج الاخراجية في مبادئ فن التمثيل " ضرورة تدريب الممثل لجسده وصوته لكي يكون استجابة لكل متطلبات الدور" (Abdel Hamid, B.T, p. 82) اي ان التوظيف الجمالي لجسد الممثل عند (ستانسلافسكي) هو جسد الشخصية التي يمثلها، وان وظيفة العقل هي في قدرته على اقناع طبيعة الممثل الحسية الحقيقية بما يؤديه ذلك الممثل على المسرح وفق رؤيته الجمالية الاخراجية للجسد مما ركز عليه (ستانسلافسكي) وتسمى (الذاكرة الجسدية)، ومن التجارب الرائدة في الاهتمام بموضوع الجسد، اذ يشكل الجسد استرجاع الحالات التي مر بها ويوظفها في بنائية المشهد المسرحي وفق الواقعية النفسية التي استحضرته لبناء الشخصية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. يشكل الجسد مركب من الروح والصورة الجسدية وتشتغل النفس بالفكر، اما الجسد يشكل امتداد التجربة الفكرية وتمثلها في الخارج عبر نسيج من الظواهر المتمثلة بحضوره النسقي في الوجود.
2. يتخذ شكل الجسد بأبعاده التواصلية ودلالاتها بناءا ثقافيا يعكس ثقافتين، مجتمعية وفردية، وتمتلك الخصوصية الوجودية في الحالتين معا.
3. التجانس بين الجسد والموسيقى يأتي من توافق الايقاع و الروح الذي يتمثل في اقتران الحركة والسكون وهي قدرة متساوية في وجود حركة ديناميكية.
4. يشكل العرض المسرحي عبر هيمنة جسد الممثل كعامل رئيسي في العرض، ويتخذ في السرد الصوري الاثر الجمالي المهيمن فذ ذاكرة المتلقي.
5. استعلاء فكرة الجسد كمفسر للفعل الاخراجي من خلال الشكل لجسد الممثل حيث يحمل مستويات مختلفة ومتعددة من الدلالات.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: لأجل حصر مجتمع البحث، والتعرف على العروض المسرحية العراقية المعاصرة والتي تنسج معمريدات البحث الحالي.

عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة بحثه بشكل قصدي، مسرحية (تذكر ايه الجسد): تاليف: محمد مؤيد.

اسم العرض: تذكر ايها الجسد.

تأليف: عواطف نعيم. إخراج: محمد مؤيد. سنة العرض: 2012م. إنتاج: فرقة فضاء التمرين المستمر.

فكرة العرض

تدور احداث العرض المسرحي (تذكر ايها الجسد) حول شخصيات وماسي عراقية صدمت بواقع من الفقر والقتل والطائفية التي تراكمت عليه منذ السبعينات وصولا الى ما بعد الاحتلال، ويحاول العمل الكشف عن غوار هذه الشخصيات التي وتحولت في ما بعد الى شخصيات تراكمية، اذ تقوم فكرة العرض واخراجه على المزج بين التمثيل الصامت والرقص الإيحائي الجسدي، متخذا من خفايا النفس الداخلية منطلقا لانشاء الشكل الخارجي/الحركي، اذ انه يعتمد على خطاب الاجساد في المسرح الحداثي وما بعد الحداثي، ليعبر عن الواقع اليومي وعن اكثر القضايا العراقية تعقيدا، عن طريق خلق صورة جسدية ليحاكي بها الواقع المعاش.

تحليل العرض:

اذ يبدا العرض المسرحي بمجموعة من الشباب يرتدون ثياب حمراء ويتجمعون حول بحلقة شبه دائرية حول فتاة ترتدي ملابس بيضاء وتحمل دمية طفل ترقص معها وتلاعبها بألم وحرقة، اما مجموعة الشباب تتحرك كلما ثارت مشاعر الفتاة من الم وكأنها

تعكس ما في داخلها من نبذا وثورة وفي عمق المسرح بر رجل عجوز تغويه فتاة راقصة رغم امتناعه، وفي نهاية المسرح يوجد جسر خشبي يسير عليه المؤدون ببطء كأنهم يذهبون الى الموت او الى الحروب، او العدم ثم يزحفون الى اسفل الجسر، وهنا اخذ الجانب الجسدي على جغرافية المكان في الخشبة طابعا ديناميكيا قائما على بناء الحركة وهدمها، ثم اعادة بنائها وتكرارها، وكذلك التعاطي مع العمل على شكل درامي او قصدي، ليتم تحويل هذه الحركات في التوظيف الجمالي للجسد الى معان موضوعية في ذهن المتلقي وبذلك يكون المتلقي له القدرة على تخيل هيكلية العرض المسرحي بشكل كامل، معلنا بذلك اقصاء اللغة وتحويلها الى جمل صامتة وراقصة تلفظها الاجساد الناطقة كتوظيف جمالي يقوم به المخرج، عن طريق التعبيرات الجسدية من خلال توظيف الاداء الاخراجي للممثل الذي يكون فيه اعلان حالة الرفض والادانة للواقع، اذ ان المعاني الادبية والكلام في العرض المسرحي وظفها المخرج كتعبير جسدي، معتمدا بذلك على لحظة اكساء الجسد بالحركات المرنة عبر استنطاق الجسد وتحميله دلالات لكل واحدة معنا خاص.

كما اعتمد العرض المسرحي(تذكر ايها الجسد) من (اخراج محمد مؤيد) على توظيف جسد الممثل وتمازجه مع الموسيقى ليعكس بذلك الجسد واقعة اجتماعية ليشيد لنا في الواقع العراقي مستثمرا بذلك الموسيقى وتقنيات الإضاءة الحديثة مع لغة تواصلية في العرض البصري مع المتلقي، من خلال انعكاساته وتناغمه في الفنون كافة ومنها فنون الموسيقى وغيرها، حيث انه يتخذ من الفكرة في تشكل مفهوم التطهير التراجيدي في العرض المسرحي، حيث وظف المخرج مجموعة من الشباب الذين يرتدون ثياب حمراء، يجتمعون بحلقة دائرية والطفلة الموجودة في الوسط تحمل الدمية وتلاعبها وترقص معها وبذلك كأنها تعكس ما في داخلها من حزن والم، من خلال التوظيف الجسدي للممثل.

كما وظف المخرج (محمد مؤيد) الجسد جماليا عبر تحولاته وتلويناته عبر فضاءاته ليشيد لنا فضاءاً جماليا ويكون المحور الاساسي في خلق الصورة المسرحية هو الجسد عبر تلويناته من خلال الفعل الجمالي موظفا حركته في الفعل الجمالي لتشير بذلك الى مرحلة تاريخية مهمة والتأكيد عبر حركة الجسد حيث يشكل الجسد هنا مركبا من الروح والصورة الجسدية، والتي تشغل النفس بالفكر عبر بثه صوت شريط سينمائي وصوت فلاش، ولعبة الصمت، التي تتسرب الى حواسنا وانين الموسيقى الممزوج، مع الجسد والموسيقى الحزينة، ليتشكل في ذلك من خلال لوحته الاولى امرأة تجلس في وسط بقعة حمراء ترتدي احمر، ويمكن ان يفسر لنا ذلك الى ان الاشخاص المحكومين بالإعدام، وثمة طفل على شكل دمية تحتضنها بينما الاخرون يشكلون دائرة جسدية وظفها المخرج جماليا عبر تشكيلات الجسد، وسط دهشة وخوف من تلك الدمية التي تتمسك بها المرأة، وهنا يمكن ان يشكل الجسد امتداد للتجربة الفكرية والتي تمثلها في الخارج عبر نسيج من الظواهر المتمثلة بحضوره النسقي في الوجود والذي عبر الرؤية الاخراجية للمخرج.

كما وظف المخرج الجسد في الخطاب الجمالي حيث يتخذ جدلية ديناليكتيكية في العرض المسرحي وفق اشتغال جمالي تفرزه تموضعات عديدة، وذلك من خلال الخطاب الكوني الذي يبثه الجسد، ومن خلال بث الضحكات احيانا والحزن في نفس الوقت و الصرخات والتأوهات، ولهذا فان الجسد يتخذ الوسيط الذي يتعدى كل الوظائف الفيزيقية ليساهم في نقل الاحاسيس والمشاعر التي تتجاوز الماهية الثابتة من اجل تحقيق فكرة الانسان الاعلى في العرض المسرحي، حيث يتشمل في العرض المسرحي احيانا الفوضى من خلال توظيفه للجسد جماليا وهي تسر لنا التاريخ من الالم و المعاناة، من خلال بث شفراتها الى المتلقي بلوحات صامتة من الكيركراف، حيث يجسد الجسد ما تركته الحروب من الم وتتشظى ليجسد فكرة القهر، حيث يوظف المخرج جماليا مجموعة من اجساد الممثلين وهم يرتدون بدلات لونها احمر ليكونوا بوضعيات مختلفة وجسمانية لتدل علي البؤس والقهر والتعب وبعد ذلك يهرعون ليحيطوا بالدمية ويسرعون بالهرب،

ستخدم المخرج الموسيقى بما يحاكيها من حركة اجساد الراقصين واصواتهم مع صوت طائرات مروحية لتجعل من اجساد الممثلين كتلة واحدة من التجانس بينها وبين الموسيقى، والذي يؤكد ذلك انهم يختبؤون تحت شكل السينوغرافيا التي تصور لنا حجم وكمية الخراب الذي يتماهى مع المكان، اذ تميز العرض المسرحي بتوظيف الجسد والاداء الجسدي الصامت والحركة السريعة والرقص التعبيري المتمثل باقتران متساوي بحركة ديناميكية وتوافق الروح مع الجسد، اما الإضاءة والموسيقى فقد حققت في مناخها جمالا يوازي حركة الجسد في العرض المسرحي، حيث ان جميع حركة الممثلين وظفها المخرج ترتبط بأفعال تلك الفتاة، اذ ان كلما ثارت مشاعر الفتاة ثارت حركة الاجساد والمصاحب معها الموسيقى، حيث تعكس تلك الثورة داخل افعال الفتاة مع حركة ديناميكية في لحظة السكون والايقاع الموسيقى الروحي للجسد وتحاده مع ايقاع العرض، كذلك وجود جسر خشبي في نهاية المسرح يسير عليه

الراقصون لكن بطريقة جمالية بطيئة يوحي سيرهم مع الموسيقى اذ انهم ذاهبون الى الموت وياتي الجسد مع الموسيقى في تكامل وتناغم روحي، اذ انه يعكس الواقع العراقي والحروب المتعددة، اما الحركات الجسدية للمثلين في اسفل الجسر وتحركهم المشهد يأتي أدائهم الرفض للموت.

وفي مشهد الفتاة الراقصة التي تقف على جنازة شاب، ومعها جملة من الممثلات يشاركن في العزاء واخرى تقوم بحلق راس راقص، فهذا جملة من الافعال الجسدية التي تعبر عن حالة من الحزن والدمار لما مر به الشعب من ماسي واخذت منه الكثير، وهنا بالذات حيث لم يعد اطار التمثيل محصورا على مجرد التلفظ والحركة، بل تحول عند المخرج الى بعض السكون والحزن، مما يعكس فضاء ديناميكي، ففي اغلب المشاهد المخرج يقوم على الجمع التركيبي للمتناقضات من فرح وحزن حروب وامان وقهر واطمئنان، لذلك نجد تحرر الخيال بين الحياة اليومية وعناصر العرض المسرحي بشكل غير مألوف، لذا نجد هنالك جسرا للموت ودمية صغيرة يمكن ان تدل على حياة جديدة اجساد ذاهبة للموت والاخرى عكس ذلك فهنالك حركة عشوائية تمثلت بالضحك حزن بكاء انين، بالتالي انعكس على الجسد الذي وظفه المخرج كمعطى متعالي في العرض المسرحي، وفي استحضار الحالة الطقسية هنالك العديد من الاصوات التي وظفها المخرج تحاكي الاجساد في تلك التضحية التي تحيلنا الى دموية الحالة والمؤثر الموسيقي الذي يؤسس لنا جماليات المشهد لشد المتلقي ودفعه الى الانغماس عالم اخر وهو عالم طقسية العرض المتمثلة بطقسية الجسد المهمش المنهك من ثقل الالم، وهنا ينمو عالم اخر وهو جسد الانثى الذي وظفه المخرج لكن بهستيريا اي انها ترقص بطقسية على خراب عالم الفاقد الى الجمال مع ضهور زي تاريخي يراقب تلك العوالم وكانه هو الذي يسير العبة، وقد هيمن الطقس على الصورة المسرحية عبر شحنات شعورية.

ان استعلاء فكرة الجسد كمفسر في العرض المسرحي عبر هيمنته في جميع العرض منذ البداية حتى النهاية، عبر الافعال الأدائية التي وظفها المخرج بصورة متناسقة مع بعضها رغم الاختلاف بين ممثل واخر ومع وجود الفوضى في بعض المشاهد، الا انها شكلت منظومة للفعل في الاداء الحركي الذي وظفه المخرج جماليا، ويفسر الفعل الإخراجي الافعال التي تعطي مستويات مختلفة ومتناسقة، حيث ان الفعل الاخراجي يكون مستوحى من افعال الجسدية الداخلية والخارجية التي يؤدوها الممثلون، ويكون التعبير عنها من خلال حركة الراقصين المتناغم كما في المشهد الثالث واخلاط عناصر العرض المسرحي مع بعضها ادى الى خلق فضاء هجين على مستوى العرض، كون انها اتصفت بالتحرر الجسدي لكل مؤدي وبدورها ايضا شكلت تكامل وتناسق في بناء منظومة العرض التي اخذة هيمنتها الجسدية طيلة فترة العرض، حيث ان تجربة المخرج اعتمدت على الرقص التعبيري الدرامي لمؤدين خارج منظومة التقليدية، كما المخرج سعى بكل حرفية الى توظيف حركات الكروباتيك والافعال الجسمانية بمقاربة مع توظيفات (كروتوفسكي) لجسد الممثل التي يمتلكها الشباب من خلال مرونة الجسد والتركيز على استخدام اللوحات الفنية الراقصة على شكل جماعي في العرض المسرحيوفي المشهد الرابع مما ابرزت الجانب المضمر من اختلاجات النفس عبر محمولات فكرية وجمالية.

اذ ان الجسد يتفاعل مع الانساق المسرحية الاخرى الذي بدوره يساهم في صياغة صورة رمزية لزمان ومكان الحدث، بينما السينوغرافيا التي اسس لها المخرج هي الاخرى التي تداخلت مع جسد الممثل الراقص كتوظيف جمالي متعالي، التي جسدها كإحدى تعبيرات الرؤية الاخراجية عن الدمار والموت والاقصاء والخراب، وذلك ليكون للجسد القدرة الايضاحية والقدرة على ان يرتقي بجميع الانساق جماليا وليكون هو العامل الرئيسي في العرض المسرحي، كما ان الالة الموسيقية لها قيمة في نفس المتلقي والمؤدي، وبالتالي يمكن عن طريقها تحرير طاقات الجسد، كما ان السينوغرافيا التي وظفها المخرج تداخل مع الحركات الاخرى للجسد حيث اضافت الكثير من المشاهد الصورية التي وظفها المخرج من مشاهد دمار والموت والاقصاء لذلك كان الجسد هو المراة العاكسة في العرض المسرحي عبر توظيفها اخراجي، وجاءة حركة السير على الجسر بوقع الاقدام التي بداة مستلة من تطبيقات (ساسوكي) لتؤكد بانهم ذاهبون الى الموت بأجسادهم تعبيرا عن القهر الذي لا خلاص منه في بلد مضطرب يسوده التفكك والاضطراب كما في المشهد الاول، وهنا شكلت السينوغرافيا من خلال حطام الابواب والشبابيك وانسجامها مع الجسد منظومة من العلامات والمحمولات الفكرية والجمالية والتي تتحكم في انتاج العديد من الصور سواء كانت هذا فكرية ام نفسية ام مضمرة، وذلك عبر بعض المعاني وشيفرات بطريقة رمزية عليا، كما وظف بها الجسد جماليا وفكريا ليكون هو المهيمن والمعبرة الرئيسي في العرض المسرحي، كما وظف قطعة القماش البيضاء ورافقت الجسد وهي تشير الكفن في دلالة رمزية الى الموت.

وفي مشهد سقوط الصنم تبدا الاجساد في العرض المسرحي بأطلاق العنان لنفسها من خلال تعبيرات جسدية وشفرات تبث شفراتها من خلال حركات الجسد التي وظفها المخرج، اذ يؤسس التصور التخيلي للمتلقي من خلال الجسد كمفسر في تكامل الصورة

الذهنية للمتلقي الى ثلاث انواع من الجسد كأيقونة وكإشارة وكرمز، حيث ترسم لنا الاجساد جماليا في لحظه العرض، محطة تاريخية في تاريخنا المعاصر يكون فيها سقوط الصنم و الانتقال من مرحلة الى أخرى. والبوح عن الحركات والعلامات الجسدية التي تتنوع في نطاق العرض فالعلامة الواحدة تحمل العديد من الشفرات، حيث تعمل الاجساد في هذا المشهد على التعبير عن الالم وبوحها والانتقال من مرحلة رمزية الى مرحلة اخرى جديدة ويسودها بعض الصمت اذ بدت مفتقرة الى الاصوات، وهنا يؤدي الممثلين حركات جسدية سريعة وارتجالية تعبر عن الواقع الفوضوي، حيث تروي الاجساد لحظة السقوط وتشكيلها رمزيا ودورا اساسيا في تشكيل تلك اللحظة الحاسمة من التاريخ، وبدت مرحلة جديدة من خلال التذكر الذي يسرده الجسد، عبر جمالية التي وظفها المخرج محمد مؤيد.

وفي لوحة اخرى من العرض تقف فتاة قرب جنازة شاب وتشاركها فتاة اخرى في مراسيم عزاء، واخرى تحلق راس شابا امن، وحاول المخرج هنا من خلال توظيف الجسد مع الموسيقى واداء الممثلين تصوير ثورة هؤلاء الشباب في بلد من الحروب، ليدخل في جانب اخر، وهم يكتمون هذا الشي في حين ان احلامهم تأخذ بالنسيان وتمضي قدما دون عودة او رجعة الى شعار اخر، من خلال اجساد هؤلاء الممثلين جعل المخرج الجسد كمفسر للمتلقي كأيقونة ورمز واشارة، ليحيل المتلقي الى فكرة جمالية تعبر عن المضمون سواء كانت تلك الفكرة نفسية او جمالية.

وفي المشهد الخامس عالج المخرج الجسد جماليا بسير مجموعة من الممثلين من اعلى يسار المسرح الى اعلى يمينه، مع حمل جثة تعبيرا عن الموت وايضا يحملون بعض الاكسسوار ومنها (اوراق من الشجر) وذلك دليل على ولادة حياة جديدة، مع حركات بطيئة ترافقها واصوات موسيقية تدل على الحزن، وذلك لتأصيل فاعلية الجسد بوصفه الصورة المرئية للروح، اذ قام الممثلون بعدها بوضع (الشخص الميت) على المسرح وقاموا برقصات بدائية، حيث عمد المخرج الى تقديم اشتغلات جمالية للجسد على وفق علاماتي اشتغالي، وهو زمن ما قبل الموت، وزمن لحظه الموت، وزمن بعد الموت، حيث يستمر هذا العرض للتعبير عن الأنظمة القهرية التي تمارس على الوضع الراهن، كما اتخذ تشكيل دائري للجسد في العرض مصاحبا دخان وحركات جسدية عالية المرونة، من خلال هيجان البعد النفسي للشباب، وما يظهر له من فقدان الشخص للروح والزوجة والدار، اذ لا تمكن ان يعكس هذا الصورة من خلال الجسد وفق منظومة جمالية للجسد ورؤى باطنية عميقة، وتفجير الطاقة الكامنة خلف الشكل الجسدي ليكون مساهما جسديا من خلال انعكاساته.

غادر المخرج الاسلوب التقليدي في العرض المسرحي مثلما غادر الاسلوب التقليدي في توظيفه للجسد بغية تعميق الدلات الجمالية لتوظيف الجسد، اذ عمد الى استخدام الحركات الجسدية الفوضوية كاعتماد كلي على الجسد وذلك عبر الحركات العشوائية، اضافة الى ذلك تقارب الممثلين من بعضهم ليشكلوا كتلة جسدية واحده من صوت عالي ليدل على الحزن وفي المشهد الاخير، مع اصوات الضحك والبكاء المتعالي والانين والصرخات، ليتكون للممثل العديد من الحركات، وبذلك يشد انتباه في المشاهدة الحركات الجسدية المتعددة في ان واحد، فمع كل رقصة وحركة جسدية يوظفها المخرج للجسد، عبر دلالة وشفرات لتدل على معنى معين، من جرائم الأنظمة، وبهذا يتشكل العديد من الصور الجسدية في ان واحد مع تجانس الاداء الجسدي في عملية تسهيل تفكيك الشفرات.

وظف المخرج الجسد جماليا عبر العلاقات الجسدية من خلال حركات طقسية في بعض المشاهد، حيث ظهر جسد الممثل حرا غير مقيد، بحركات جسدية تصاحبها ايماءات ادى الى خلق حالة من المعتقدات التي كانت تمارسها السلطة المفترضة في العرض من قهر على الشباب ليعكسها المخرج جماليا على العرض المسرحي، كما ان الجسد وظفه المخرج ليكون اشبه بالعديد من اللوحات والمشاهد عبر الجسد مرونة الجسد للشباب، وهذا ما نشاهده في اللوحة الاخيرة اذ عمد المخرج الى تأسيس لوحة جمالية وفكرية ليثير الدهشة في نفس المتلقي، اذ يخرج الممثلون بشكل تدريجي مع رقصة منتظمة بملابس حمراء، لينتشروا بشكل فوضوي على المسرح مع رقصة غير منتظمة لتعبر عن حالة الفوضى مع وجود امرة مثتير المشهد في اعلى السلم في العرض، وبذلك يهيمن الجسد في العرض المسرحي كمعطى متعالي من خلال الشكل بمستويات متعددة ودلالات مختلفة.

النتائج ومناقشتها:

استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينات، توصل الباحث إلى جملة من النتائج، وهي كالاتي:

1. تباينت الجماليات الاخراجية لتوظيف الجسد في عينة البحث وحسب رؤية المخرجين، اذ اعتمد المخرج على التوظيف الجماعي للجسد.
2. لجا المخرج في المعالجات الجمالية بتوظيف الجسد الى مغايرة خطاب الانساق التقليدية والارتجال نحو مديات فك الاشتراطات الجسدية والصوتية السابقة فلم تعد الحركة والتلفظ هو المساحة في اطار التوظيف الجسدي بل تحول الى تعضيدات للصياغات الرؤية الاخراجية.
3. كرست الجماليات الاخراجية في توظيفها لجسد الممثل بوصفه منظومة للعلامات تنفتح على العديد من المعاني، تمكنه من تحويل العلامات التلقائية الى معاني ودلالات قصدية يتوصل من خلالها المتلقي بالخطاب المسرحي،
4. عملت المنظومة الاخراجية في توظيف جسد الممثل على الاستعارات الدلالية (عالمي، محلي، الادب الشعبي، الوثائق، الحدث اليومي) ونتاجاتها جماليا في التركيب الصوري بغية تحقيق انماط السلوك الجسدي عند .
5. تقترن الجماليات الاخراجية في توظيفها للجسد بمظاهر ثقافية واجتماعية تحوله من معطى بايلوجي الى معنى اجتماعي، يعبر عن توظيف الجسد كأداة ذات ابعاد علامية لمدلولات يتفق عليها الوعي الجمعي، ليشكل معنى التطهير بمفهومه المعاصر.

الاستنتاجات:

1. يشكل جسد الممثل مصدرا مهما للثقافات في كل زمان ومكان، فهو نسق من العلامات السيمائية وهو نقطة التقاء النظم الاشارية والجمالية، ليكون نصا ممكنا لتوليد المعنى وارسالها عبر منظومة حركية بكل ثرائها وتجلياتها داخل المسرح وخارجه
2. يشترط جسد الممثل وتوظيفه أخراجيا العديد من الإيحاءات والدلالات الثقافية والفكرية العاكسة للمجتمع والمؤشرة منهجا في تحديد الوضع الثقافي لسلوكيات الفرد والمجتمع.
3. حقق المخرج العراقي عبر توظيفه لجسد الممثل جماليات العرض المسرحي عبر تسليط الضوء على طاقات الجسد وامكانياته الإبداعية واستعانته بالتجارب الحياتية في المجتمع.

التوصيات: يوصي الباحث ما يأتي:

1. اقامة ورشة عمل للمناهج الإخراجية الحديثة وتوضيح الية عمل الاتجاهات الاخراجية جسدي الممثل وفق كل منهج.
2. أرشفة العروض المسرحية الخاصة بالتجارب الاخراجية الحديثة وعرضها للطلبة لغرض البحث والدراسة والتحليل، وللحفاظ عليها من كونها تعد تراثاً ثقافياً وجهداً فنياً لا ينتهي بانتهاء عرضها.

المقترحات: يقترح الباحث:

1. الجماليات الاخراجية لتوظيف جسد في العرض المسرحي المعاصر.
2. المعالجات الاخراجية الحديثة واثرها في المسرح (تاداشي سازوكي و جاك ليكوك انموذجا)

Conclusions:

1. The actor’s body constitutes an important source for cultures in every time and place. It is a system of semiotic signs and is the meeting point of indicative and aesthetic systems, to be a possible text for generating meaning and sending it through a movement system with all its richness and manifestations inside and outside the theater.
2. The actor’s body and its external use require many cultural and intellectual suggestions and connotations that reflect society and indicate an approach in determining the cultural status of the individual’s and society’s behaviors.
3. By employing the actor’s body, the Iraqi director achieved the aesthetics of theatrical presentation by highlighting the body’s energies and creative capabilities and using life experiences in society.

References:

1. Abdel Hamid, S. (B.T). *The Playwrights' Innovations in the Twentieth Century* (Vol. 1). Baghdad: Sources Office for Publishing and Distribution.
2. Aeschylus. (1972). *The Greek Theater*. (M. S. Ibrahim Sukkar, Trans.) Egypt: The Egyptian Authority.
3. Al-Qassab, H. (2006). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater* (Vol. 2). Beirut: Lebanon Publishers Association.
4. Al-Razi, M.-Q. (B.T). *Lexicon of the Arabic Language - Mukhtar al-Sahah*. Beirut: Dar al-Qalam.
5. Al-Tikriti, J. (1986). *Readings and Reflections on the Greek Theater*. Baghdad: Dar Al-Hurriya for Publishing and Printing.
6. Bartemley, J. (1970). *A Research in Aesthetics*. (A. A. Aziz, Trans.) Cairo: The Franklin Institute for Printing and Publishing.
7. Bedoukh, S. (2009). *Philosophy of the Body*. Tunisia: Dar Al Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
8. Bouhba, H. (1971). *The Body Between the Repressive System and the Authority of the Media Image.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
9. Evans, J. (2007). *Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook.* (A. N. Jaber, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoon.
10. Gorrgi, G. (1990). *Consciousness and Art.* (N. Nayouf, Trans.) Kuwait: National Council for Culture and Arts.
11. Hassan, H. (B.T). *From Dramatic Literature in the Middle Ages.* Beirut: Dar Al Thaqafa.
12. Ibn Manzoor, J.-D. (1956). *Lisan al-Arab* (Vol. 11). Beirut: Dar Sade.
13. Joseph, M. (2009). *Psychological Body Language* (Vol. 3). (M. A. Ibrahim, Trans.) Damascus: Aladdin House.
14. Luberton, D. (1997). *Anthropology of the Body and Modernity* (Vol. 2). (M. Arab, Trans.) Beirut: University Foundation for Publishing and Distribution.
15. Marzouki, H. (3013). *The Body and Power in the Philosophy of Michel Foucault.* Algeria: Al-Sania University, Algeria, Master Thesis.
16. Mashzoub, A. (2014). *Aesthetics of the Body between Performance and Response* (Vol. 1). Syria: Dar Pages for Publishing and Distribution.
17. redK, h. (1932). *Tteanatomy of art.* new york: dodd mead company , mead company.
18. Scott, R. (1968). *The Foundations of Design.* (M. H. Youssef, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda.
19. Stanislavsky, C. (2020). *Actor preparation* (Vol. 1). (M. G.-D. Muhammad Zaki and Mahmoud Morsi, Trans.) Cairo: Arab Press Agency.
20. Whiteage, F. (1948). *Introduction to the Performing Arts.* (S. K. others, Trans.) Cairo: Dar al-Ma'arif.