Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة
Vol. 29/ No. 1/ 2021 المجلد 29/ العدد 1/ 2021

العلامات الثقافية للجسد في عروض المسرح العراقي

علي كريم حسون الركابي
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
Ali.kareem.alrekaby1966@gmail.com

تاريخ استلام البحث: 24 /9/ 2020 تاريخ قبول النشر: 4 /11/ 2020 تاريخ نشر البحث:28/1/2021

المستخلص

يدرس هذا البحث العلامات الثقافية للجسد في عروض المسرح العراقي. وتتلخص مشكلة البحث في المقومات التي تحدد أدائية الجسد بوصفه علامة ثقافية في العرض المسرحي. ويهدف البحث الى دراسة المسرح بوصفه نظام علامات أنثربولوجية تتجسد عبر منظومة الجسد، ضمت عينة البحث عروض المسرح الوطني بغداد عام 2015. وتناول البحث أنثربولوجيا الثقافة وعلاماتية الجسد وتطرق الى خطاب العرض المسرحي بوصفه علامة ثقافية انثربولوجية. وتوصل الى عدة نتائج ومن أهمها خلق الجسد صوراً جمالية عبر السلوكيات الاجتماعية والثقافية والعقائدية على خشبة المسرح، التي أعطت بعداً دلالياً أنثربولوجيا للصورة التي شكلها المخرج مستعيناً بالبعد الفسيولوجي للجسد. ومن استنتاجات البحث أن الممثل يلعب دوراً مهماً في إيصال فكرة مدونة النص عن طريق الجسد والصوت وتشكيل الصورة المشهدية بتكويناتها الجمالية والفكرية والدلالية بتنظيم وتركيب انثروبولوجي في العرض المسرحي.

الكلمات الدالة: العلامات الثقافية، الجسد، المسرح العراقي

Cultural Signs of the Body in the Iraqi Theatrical Shows

Ali Karim Hassoun Al-rekaby
University of Babylon / College of Fine Arts

Abstract

This research studies the cultural signs of the body in Iraqi theater performances. The research problem is summarized in the components that determine the performance of the body as a cultural mark in the theatrical performance. The research aims to study theater as a system of anthropological signs embodied through the system of the body. The research sample included performances of the National Theater of Baghdad in 2015. The research dealt with the anthropology of culture and signs of the body and touched upon the discourse of the theatrical performance as an anthropological cultural mark. And he reached several results, the most important of which is the creation of the body aesthetic images through social, cultural and ideological behaviors on stage, which gave an anthropological semantic dimension to the image formed by the director using the physiological dimension of the body. One of the conclusions of the research is that the actor plays an important role in conveying the idea of a text code through the body and the sound and the formation of the scenic image with its aesthetic, intellectual and semantic formations by organizing and installing anthropology in the theatrical presentation.

Key words: cultural signs, the body, Iraqi theater

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المبحث الاول: مشكلة البحث:

الإنسان بطبيعة الحال هو كائن اجتماعي لا يمكن التفكير به كفرد منعزل بعيد عن محيطه بل لابد للنظر إليه بصيغة الجمع لأن كل تفكير في الإنسان هو تفكير اجتماعي. مما يجعل الأمور الروتينية واكتساب العادات التي تتجسد في النفس وفي الجسد تخضع لقواعد معينة ولطريقة مناسبة في التصرف داخل المجتمع فهناك عدد من الأشكال الثقافية لأفراد المجتمع تختلف بحسب الوضعية الاجتماعية كالعمر، الجنس، التربية، الثروة، المهنة، الخ). وهذا يعني أن المعنى أو الفعل اذا ما أحيل إلى صورة مشهدية فهو يتجسد ولا يتمثل لأن تلك الأمور الآلية أو الوضعيات تسعى إلى جعل الكائنات البشرية قادره على الابتكار (فاللغة والقرابة والعلاقات الأمومية والتراتبيات الاجتماعية والسياسية والأساطير والشعائر وتمثل الجسد)، كلها تعبر عن عمل لا ينقطع لتحديد الذات والآخر. مما يجعل استحالة ركون الحياة الاجتماعية والسيرورات المعرفية إلى اللغة المنطوقة فقط لأنه يصعب التعبير عنها بطريقه شفويه، وهذه الوقائع تستدعي اللجوء إلى صور وتسجيلات سمعية وبصرية لتحيل الظواهر الثقافية العامة إلى صور مشهديه مما يجعل البعد المشهدي في الحياة الاجتماعية متمثلا في الحياة المسرحية بكافة مجرياتها (الاخراج، التمثيل، اللعب، الحركة، الدراما، الخ).

يهدف ربط المسرح بالأنثربولوجيا والعلامات الثقافية إلى كشف وظائف غير مألوفة بالبحث بأشكال الحركة الجسدية وارتباطها بالمحيط المجتمعي، فالمرسل بالعرض هو جسد الممثل الذي يحقق التواصل مع المتلقي بعملية التشفير والترميز، والمستقبل هو المتلقي الذي يعتمد على كفاءة مدركاته ومعجم شفراته، بمعنى قراءة العلامة المنتجة بمستويها الأنطلوجي والبرجماتي، فتداخل الجسد بوصفه نصا أو متنا مفتوحا على القراءة وفك الشفرات الثقافية من شأنه أن يحيلنا على حضور لغة ما داخله تشتغل لقصدية معينة، لذا جاءت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي (ماهي المقومات التي تحدد أدائية الجسد بوصفه علامة ثقافية انثربولوجية في العرض المسرحي؟).

أهمية البحث والحاجة إليه:

1- دراسة المسرح بوصفه نظام علامات أنثربولوجية تتجسد عبر منظومة الجسد.
2- معرفة الآلية التي عبرها نتعرف على ثقافات المجتمع وسلوكياته الثقافية التي تميزه وتشكل هويته.
3- إفادة الباحثين والمختصين بمجال المسرح بدراسة المجتمع دراسة معرفية ثقافية وفق منظومة علامتيه لتشكيل ظاهرة حضارية.

هدف البحث: يهدف البحث إلى وضع الأسس التي عبرها يمكن دراسة الجسد دراسة ثقافية علاماتية أنثربولوجية وارتباطه بالمكونات المجتمعية واعتباره المرتكز الاساس الذي تنطلق منه معايير البحث وهدفه.

حدود البحث:

الحد الزماني: 2015

الحد المكاني: بغداد، دائرة السينما والمسرح

الحد الموضوعي: دراسة الجسد بوصفه معلم ثقافي علاماتي أنثربولوجي يتفاعل مع المكونات المجتمعية لإنتاج صورة مسرحية نابضة بالحياة.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تحديد المصطلحات:

الثقافة: اصطلاحا

عرفها أدوارد تايلور بقوله: "ذلك الكل المركب الذي يضم المعرفة والمعتقدات والفن والعادات والأخلاق والقانون وأي قدرات أخرى يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع (1،16) .

الأنثربولوجيا: اصطلاحا

يعرفها (حسين فهيم) بأنها "تعني الدراسة الوضعية لأسلوب الحياة ومجموع التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة في مدة زمنية محددة. (2،15).

وعرفها حجازي بأنها " العلم الذي يدرس الإنسان من حيث تركيبه الجسمي وبنائه البدني والعقلي وصفاته الجسمية المختلفة، وعلاقاته الاجتماعية مع الاخرين وتفاعله مع المجتمع والبيئة والثقافة السائدة فيها(3، 16).

وعرفها اسماعيل بأنها "علم الإنسان من حيث هو كائن فيزيقي واجتماعي، أو بأنها علم الإنسان في أفعاله وسلوكه" (4، 11).

العلامة: اصطلاحاً:

عرفها بيرس بأنها "العلامة أو المصورة هي شيء ما، ينوب لشخص ما، عن شيء ما، من وجهة نظر ما، وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما " (5، 139).

وعرفها بنفست بأنها " تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلا له، والعلامة أو الممثل شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجه ما "(6، 352).

التعريف الإجرائي:

دراسة السلوك الإنساني وفق المعطيات الشكلية لخلق منظومة بصرية تترجم الافعال والمقولات الاجتماعية أو الفلسفية أو الدينية عبر اللغة العلاماتية للجسد عبر التكوينات البيولوجية والهوية الثقافية على خشبة المسرح بمساندة مكونات العرض الأخرى.

المبحث الثاني

الفرع الأول: أنثربولوجيا الثقافة وعلاماتية الجسد:

لقد وضع العلماء والفلاسفة على مر الزمان وعبر التاريخ الإنساني، نظريات تحدثت عن طبيعة المجتمعات البشرية وما يدخل في نسيجها وأبنيتها من دين أو سلالة، ومن ثم عملوا على تقسيم كل مجتمع إلى طبقات بحسب عاداته ومشاعره ومصالحه. وهذا التقسيم والتباين أحدثته الرحلات التجارية والاكتشافية، وساعدت الحروب على حدوث اتصالات مختلفة بين الشعوب والمجتمعات البشرية مما جعل حركة المثاقفة تنشأ بين الشعوب والمجتمعات سواء كانت غربية أو شرقية، وهذه المثاقفة والتقارب الثقافي، أتاحت لتلك الشعوب معرفتها بالآخر، لاسيما فيما يتعلق باللغة والتقاليد والقيم. وبما أن الأنثربولوجيا تعرف بأنها (علم الأناسة) بمعنى أنها لا

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تدرس الإنسان بمعزل عن مجتمعه أو محيطه، بل تسعى إلى دراسته وفق منظومته المجتمعية وما يحيط بـه فـي مجالات الحياة كافة، وأنها تدرس الإنسان في مجمل أبعاده (البيو فيزيائية، والاجتماعية والثقافيـة) فالأنثربولوجيـا علم شامل يجمع بين ميادين ومجالات متباينة ومختلفة بعضها عن بعض كعلم التشريح وتـاريخ تطـور الجـنس البشري والجماعات العرقية وكذلك تدرس النظم الاجتماعية بأشكالها كافة (سياسية، اقتـصادية، قرابيـه، دينيـة، قانونية)، وتدرس الإبداع الإنساني في مجالات الثقافة المتنوعة كـ(التراث الفكري، وأنماط القيم، وأنساق الفكـر، والإبداع الأدبي والفني، والعادات، والتقاليد، ومظاهر السلوك في المجتمعات الإنسانية المختلفة) (2،40).

يحدد الإنسان هذا التنوع الثقافي والبايلوجي بأداءاته وتعاملاته الجسدية والفكرية سواء مع جنسه البـشري أو مع المحيط المعاش، بمعنى أن المترجم لتلك التعاملات هو الجسد الإنساني المفكر. فكل مجتمع يتضمن طقوسـاً للنشاطات الجسدية، إذ إن في كل لحظة يرمز الإنسان بجسده (بإشاراته الحركية والايمائية والعفوية...الـخ)، إلـى طبيعة علاقته مع العالم، وهذا يعني أن الجسد حاضراً دائماً وبشكل بليغ في الحياة الاجتماعية، لذا فهو يختار بـين الظل والضوء، وأعني بين المضمر غير الظاهر، وبين ما يعي فعله علناً باعتبارها خطوط عامة للصورة ومنطلق للمفهوم، وهذا المفهوم هو معنى تستطيع الصورة المشكلة بالجسد والكلمة اعطاءه ببساطة لكونه موجـوداً مـسبقاً، ولا تتوقف ثقافة الجسد في هذا الحيز المحدود الذي يمس المستوى البدني في علاقته بالمستوى العقلـي والنفـسي، بل هنالك ثمة مظاهر أخرى تشترك في توظيف ثقافة الجسد منها: (اللباس، الحلي، الوشم، العـري)، كـل تلـك الطبقات النصية تشتغل داخل متن الجسد ليثير فينا بلاغة ترقى إلى مستويات شـعرية تأخـذ صـيغة اسـتعارات تعارض.

أن الاشتراك في استعمالات الجسد واللغة والرمز دعوى للمراقبة الاجتماعية، وهذا يعني أن الجـسد هـو مساحة للعرض توضع فيه أجزاء شعور الهوية الشخصية في ثنايا الوتائر الاجتماعية، بمعنى آخر هو مـا يـصنع النظام والحس في الذات وبوسائطه يحول الحياة إلى شاشة للرؤيا يؤثر فيها الفرد رمزياً على العالم الذي يحيط بـه، فهو يبحث عن وحدته بوصفه شخصا في تنظيمه للإشارات التي يبحث فيها عن إنتاج هويته وتحقيق الاعتراف بـه اجتماعياً (7، 172). تشير (فرانسواز شيني فوجيراس) بمقال لها بعنوان (خطاب الجسد) إلى "أن كـون جـسدنا معطى ثقافياً بفعل الواقع، فهو نص سواء أردنا ذلك أم لا، بجسدنا، اشاراتنا، وضعياتنا الجسمية، ألبـستنا، حلينـا، (...) تعين المجموعة التي ينتمي اليها والوضعية التي يشغلها فيها"(8، 128).

وبما أن هنالك تعددية في الثقافات، فمن الطبيعي أن تكون هنالك تعددية أجساد، الا أن البنى الأنثربولوجيـة المشتركة تدّع نفسها تتنبأ عبر الوجه المتغير للأشياء، وبما أن الجسد هو بناء اجتماعي وثقافي، فهو يشتبك بتجلياته ومكوناته بالرمز الاجتماعي ولا يمكن ان يبتعد عن الواقع، فبدونه لا يمكن أن يكون هنالك واقع، وهذا ما أعطـى للرمزية الاجتماعية أن تأخذ جانب التأمل الذي بواسطته يكتسي العالم طابعاً إنسانياً، يتمثل بالحواس والقـيم، وبهـا يستطيع الولوج إلى العالم الجماعي عبر قناة من المحركات الاجتماعية والنفسية التي تقترح فهـم للبنـى الرمزيـة وتكوينها (9، 20)، أي إن العلامة أو الرمز هو ما يشكل التفاعل العكسي بـين الحركـة والمحـيط، والإنـسان ونزواته، وهذا يعني أنهم يتلقون تأثيراً أولياً من البيئة المحيطة ولكنهم يتركون تأثيراً ثانوياً يحدث تعديلات عميقـة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

في المحيط المادي والمؤسساتي، وبهذا يمكن للمسار الأنثروبولوجي أن ينطلق من الثقافة أو من الطبيعة النفسية على حد سواء، لأن أسس التصور والرمز موجودة بين هذين الطرفين القابلين للتعاكس. يقول جيرتز: "الثقافة لم تكن نموذجاً بداخل رؤوس الناس، ولكنه كان بالأحرى مجسدا في صورة رموز وأفعال عامة، فمهما كان شعورنا حول الاشياء التي ترتبط بالحياة الخاصة لإنسان ما آخر، فإننا نحصل عليها عبر تعبيراتها، وليس عبر بعض التطفل أو الاقتحام السحري للوعي بها "(10، 167).

بمعنى أن الثقافة نتاج للتفاعل الإنساني، أي إنها لا توجد داخل عقل الإنسان، إنما تعتمد في رؤيتها على معاني الدلالات التي نسجها الإنسان بذاته وتلك المعاني والدلالات الرمزية تفهم عبر العودة للماضي، وهنالك ثمة رموز ما زالت قائمة ليومنا هذا رغم العصرنة والتغيرات الناشئة في الحياة الاقتصادية والمادية، بل تعد من الرموز المهيمنة لأنها مرتبطة بالبركة والقداسة وسمات الشخصية الكاريزمية وبقيم العدالة والكرم، يقول رولان بارت " وكأن شكل الرمز تتفوق عليه حركة مضمونه (...) يعد شكلاً من أشكال الاتصال أكثر منه اداة (فعالة)، من أدوات المشاركة، وأصبحت اليوم كلمة رمز قديمة إلى حد ما، إذ عوضنا عنها بـ(العلامة) أو (الدلالة)" (11، 396).

فالعلامة هي إشارة لمجموعة من البنى التي تساهم في تشكيل نظام معين لعمليات متشابهة الدلالة، وبما أن المسرح هو جامع لجميع العلاقات لقربه أو لترجمته للحياة الاجتماعية بكل مفاصلها، ولذا فإن ما يمثل على خشبة المسرح إنما يصور أفراداً محددين عبر حادثة فريدة مصادفة وغير متوقعة وحينما تترجم هذه الحادثة إلى مشهد بطريقة علاماتية أنثربولوجية بكل ما تحمله من صفات خاصة بالإنسان كعراقته ومعتقداته وأجناسه تتبلور لنا صورة إيضاحية لضرب عام من ضروب الجنس البشري في حادثة تتعلق بسمات هذا المجتمع أو ذاك، ويمكن للصورة هذه أن تتبلور عبر جسد الممثل.

لذا فإن للجسد لغة تتمثل بالكلمات والرموز الخارجية، عن نطاقه التي يكتسبها من ثقافته، وبما أن الإنسان يستعمل في التعبير عن ذاته الكثير من مفردات اللغة، فمحركات الجسد تدخل في مفردات اللغة المستعملة، ولأن اللغة المرئية هي نسيج لإشارات الإيحاءات والرموز والوضعيات التي يتخذها الجسم وحتى حركات الأعضاء سواء أكانت هذه التعبيرات بصورة قصدية أو عفوية وبها يتشكل النسيج الثقافي لتوليد الدلالة.(12، 112-113) فجميع الناس يتواصلون فيما بينهم بلغتين مختلفتين لفظية وجسدية رغم اتفاقهما في المعاني والدلالات فاللغة اللفظية يستخدمها البشر بأصواتهم من أجل تبادل المعلومات بينما لغة الجسد هي الأبلغ في التعبير عما بداخل الإنسان، وأنها هي المحددة للعلاقات المتبادلة فيما بين البشر، وتكشف قوة التواصل فيما بينهم، وهي لغة تعتمد على المخزون من الخبرات والتصورات والذكريات والتجارب التي يتلقاها البشر عن طريق حواسهم، استجابة للكثير من المثيرات حولهم، ليتحول الجسد إلى أداة معرفية تنتج الكثير من الدلالات الجديدة (13، 25).

وهذا يعني أن الصورة التي يرسمها أي مجتمع للجسد ومكوناته تستمد عناصرها من الرموز السائدة في ذلك المجتمع، وتلك الرموز هي من تحدد الوظائف التي يقوم بها الجسد، لأن مفهوم الجسد في أي حضارة إنسانية، يعد وليد ثقافتها أي هي التي تحدد ماهيته وصورته التي يجب أن يظهر عليها ووفق ما يخدمها، لذا تحاول أن

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تجعله خاضعاً لقوانين الجماعة ومن ثم يكون معطى ثقافياً وبناءً رمزياً من نسيج مخيالها الجمعي، وإذا ما اعتبرت المظاهر الثقافية أنماطاً تواصلية ذات أنساق لذا توجب البحث عن دلالتها التواصلية، والكشف عن المعنى الذي تحتويه، وآليات التواصل الثقافي في هذه المظاهر، ومن ثم الكشف عن البنية الأساسية التي تشكل هذه الانماط التواصلية الثقافية، فالاتصال الثقافي لا يمكن استيعابه بعيد عن مرجعياته المنبثقة من سياقه التاريخي والثقافي، لكون العلامة تعد بعداً موضوعياً حاملاً للمعلومة والمعرفة (14، 189- 191).

ويرى الباحث أن الجسد يعد علامة ثقافية تأخذ بعدها الدلالي عبر المواصفة الاجتماعية داخل الثقافة الواحدة، أو من خارج الثقافة، فالوحدة الثلاثية التي تكون هذه العلاقة ترتكن إلى الدال المتمثل في لفظة الجسد، والمدلول المتمثل في الصور المرتبطة به، أما المرجع فهو مجموع الترسبات الفكرية في المخيال الثقافي الذي ينتمي إليه ثيمة الجسد، أما الأنظمة الدالة الأخرى فهي مجموع السياقات التي يسرح الجسد فيها، فينتج نصوص وعلى أساسها تفكك شفراتها تبعاً للثقافة التي ينضوي تحتها، وهذا يعني أن الجسد هنا يعد آلية لإنتاج النصوص الدالة وعلى الرغم من امتلاكه للهوية الفيزيقية، إلا أنه لا يدرك إلا بالعناصر المتوسطة التي تنظم حياته كإنسان مرتبط بمحيطه الخارجي المتمثل بـ(الدين والأخلاق وآداب السلوك واللغة والفن) أي إنه يركن إلى تقطيعات متعددة ومتمايزة لأعضائه ووظائفه وإيماءاته، فلتمفصل المورفولوجي للجسد تقابله تمفصلات أخرى تحيل على سنن تأويلية مختلفة، ذات مقصديات تواصلية وأنثربولوجية وجمالية ورمزية فاستعارة الجسد الرمزية والايمائية والحيوية وعلاقاتها بالعالمين الداخلي والخارجي هو لتمرير الأحاسيس والعواطف ليتمكن عبرهما إنتاج أثرا فنيا ومن ثم يجعل البناء البيولوجي أساساً للقيام بالبناء الثقافي والاجتماعي وتحقيق الإمكانات الإجرائية المتاحة له.

وبما أن المسرح هو ممارسة اجتماعية رمزية يعكس الواقع الاجتماعي ويعالجه جمالياً في صور مشهديه، وبما أن الخارطة الثقافية تثبت أن المسرح هو أبا الفنون جميعاً، لذا فهو سابق لكل التحولات التي طرأت على المشهد الفني كالرسم والنحت والسينما والتلفزيون...الخ، وعلى ما حملته هذه التوصيفات من سبل وتقنيات تكنلوجية حديثة، فإنها لم تستطع أن تهدم وتقوض العلاقة البنيوية بين المسرح والجمهور، فهنالك علاقة جدلية وبنيوية قائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة، ولأن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعدا ميتافيزيقا أو سياسياً، وهذا الفن ناتج عن جهد دائم ومتداخل لمجموعة من المبدعين الذين ينتمون إلى نسيج المجتمع ذاته(15، 9-13)، وبما أن المسرح هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون وتتضمن فيه الحياة الإنسانية بالنور الروحي، فهو عمل مشترك بين المبدعين رغم اختلاف تجاربهم واهتماماتهم سواء كان على مستوى (النص) ومبدعه، أو المكان الذي ينتج فيه العمل المسرحي (خشبة المسرح) أو الأشخاص اللذين يتولون عرضه وتقنية (المخرج والممثلون) أو المؤثرات الصوتية والضوئية والديكور والأزياء وغير ذلك من العناصر التي تؤلف في مجموعها العرض المسرحي، فكل هذه الجوانب عناصر هامة متداخلة ومتفاعلة مع بعضها لإنتاج العمل المسرحي ولا نغفل الجمهور العنصر الاهم الذي يتجه إليه العمل المسرحي برسالته ويتجاوب هو من ناحيته مع ذلك العمل سلباً أو ايجاباً.

مما يعني أن المسرح هو وسيلة أخبار ووسيلة تواصل قائمتان على عرض مواقف متخيله وعلى توظيف العنصر الاساسي في مجتمع إنساني، هذه العلاقة لم تخلق صدفةً لأن المسرح يسقط في عمق وحدات المجتمع، فهو

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ليس ترفاً فقط، بل هو واقع اجتماعي ينهل من مكونات الحياة (المعبد، المنزل، الساحات العمومية....الخ)، مفرداته الجمالية ليكون منها فضاءات تجتمع بينها قرابة يسجلها تاريخ المجتمع بل أن هنالك من ذهب أبعد من هذا التصور باعتبار أن كل فضاء سواء كان في المنزل أو فضاء اللعب،... الخ فإنه يصف وظيفة درامية إلى مختلف الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تمارسها الفضاءات (13،15-15). وهذا يدل على أن تاريخ المسرح مرتبط بتاريخ البلدان والثقافات المجتمعية مورفولوجيا وثقافياً، واقتصادياً، بل إن المسرح والمجتمع عاشا معاً في حقب تاريخية وضعية مزدوجة، وضعية حقيقية ومثالية ومعيشية محكوم بها، فالحياة على هذا الوصف تعد شكل من الأشكال الممكنة للمسرح، وأن المكان المسرحي هو صورة من الصور الممكنة للحياة المثالية.

الفرع الثاني:خطاب العرض المسرحي بوصفه علامة ثقافية أنثربولوجية

إن الاهتمام الثقافي الحديث الذي يركن إلى دراسة المجتمعات الإنسانية جميعها، وعلى المستويات الحضارية كافة، يعد منطلقاً أساسياً في فلسفة علم الأنثربولوجيا وأهدافها، وعلى الرغم من التوسع في مجال الدراسات الأنثربولوجية، فما زالت الاهتمامات التقليدية، لاسيما وصف الثقافات وأسلوب حياة المجتمعات ودراسة اللغات واللهجات المحلية وآثار ما قبل التاريخ، تؤكد تفرد مجال الأنثربولوجيا الثقافية عما عداها من العلوم الأخرى في تحديد صفات الكائنات البشرية وإيجاد القواسم المشتركة فيما بينها، وتلك الصفات والقواسم ترجمها المسرح على خشبته وعلى مر العصور عبر جسد الممثل ومكونات العرض الأخرى، لذا فإن النمط المسرحي العالمي هو شكل أنثروبولوجي استمد صفاته من الموروث الإغريقي على الرغم من وجود بعض الملامح المسرحية في الحضارات الأخرى، ولكن الإغريق القديمة هي التي وضعت قوانينه في القرن الخامس ق.م، لتتلقفه أوربا بعد ظهور المسيحية عن طريق الرومان، وتلاحقاً مع الزمن وعبر الحضارات الأخرى المتتابعة وصولاً إلى يومنا هذا. فالبعد المشهدي في الحياة الاجتماعية دخل بعمق في العلوم الإنسانية والحياة المسرحية كالإخراج واللعب والمشهد والحركة والجسد والدراما والارتجال والدور والترنيم، كل تلك المفاهيم شكلت نظريا صورة الحياة الاجتماعية وسميت باسم (أنثربولوجيا فنون المشهد) وهذا يعني أن المسرح مجال واسع يضم الموسيقى والرقص والطقوس والصلوات والأضاحي والتقاليد الشفوية والكرنفالات... الخ، وقد عملت الأنثربولوجيا إلى التقريب بين الطقوس والحالة المسرحية لإخراج مشهد جمالي ثقافي غايته التأثير بالجمهور وإرسال الرسالة المعرفية والجمالية عبر أدوات المسرح العلاماتية (16، 56-58) ولعلنا نجد في تجارب بعض المخرجين وتنظيراتهم مثالا حيا لتطبيقات الأنثربولوجيا الثقافية (الرمزية) للجسد ومنهم:

أنطونان آرتو (1896- 1948):

تعد أنثربولوجيا المسرح من الميادين الحديثة في علم الأنثربولوجيا عموماً وأنثربولوجيا الفن على وجه الخصوص، واذ ما تفحصنا التاريخ وجدنا أن النطاقات المشهديه تغيرت على مر العصور، في المسرح الغربي، منذ اليوناني إلى اليوم، فمختلف التوزيعات والأشكال أخذت في التكوين طالما أن الأعمال الدرامية وتمثيلها تطلب ذلك، وأخذت تكتسب مدلولاً يتعلق بالثقافة والقيمة التي تعطيها الثقافة للمسرح لدى كل شعب، والأنثربولوجيا باعتبارها مجالاً معرفياً شمولياً فهي قادرة على استيعاب كل الأبعاد الثقافية للمظاهر المسرحية، لذا نظر أنطونان

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

آرتو وورثته إلى حلم إعادة تقدير المسرح، بعدما فقد قيمته بحسب رأيه عندما قطع صلته بالمقدس والابتعاد عن جوهره لأنه في الأصل يقال " أن المسرح كان يتفق مع الإله لإجراء فعل"(8، 173)، لذلك بحث عن مسرح يجمع تلك الأوصال، وكان قد تنبه للأشكال المسرحية غير الغربية عند مشاهدته لعروض الرقص القادمة إلى فرنسا من جزيرة بالي الأندونيسية وتحديداً (فرقة بالي الراقصة) وتقديمها للعروض في صور شعائرية دينية تستفز الجماهير لتوضيح لغة تجريبية لم يتطرق اليها أحد من قبل(17، 88). لقد نظر آرتو إلى الفن المسرحي بوصفه ظاهرة ثقافية ترتبط وتقاليده الفرنسية، ورأى أن المسرح لا يستطيع تناوله من دون فهم واضح للمجتمع وثقافته، وعليه فعلى المسرح أن يتجاوز مبدئياً فكرة اللغة من أجل الاقتراب من أصل الحياة، وكانت رؤيته لفن المسرح تتلخص في أنه مثل وباء الطاعون ولذا فإن تأثيره يجب أن يترك المجتمع بشكل ما متطهرا.

أراد آرتو الرجوع إلى علماء الاجتماع والأنثربولوجيا، وما تناوله حول الطوطمية وما تتركه من آثار مهمة في بلورة الفكر الأنثروبولوجي وما يشعر به من صيغ لها ابعادها الطامحة لتحقيقها، والسؤال هنا ماذا أراد آرتو من بلورة الفكر الطوطمي وماذا يعمل هذا الفكر تجاه الذات الإنسانية، وهنا إجابة ارتو بالانطباعات والتأثيرات السلوكية والطبائعية عبر تنظيراته وتفكيره المنجز إذ يقول: "وتعد الطوطمية ممثل لأنها تتحرك وجعلت من أجل الممثلين، وتستند كل ثقافة حقة إلى الوسائل البربرية البدائية التي تتميز بها الطوطمية " (18، 172).

إن لجوء آرتو للماضي البعيد هو للبحث عن مسرح بعيد ببعده الأول، وهذا الماضي يستطيع أن ينقذ الخشبة من جديد، وأن المسرح والاصول لا ينفصلان فمشروع أرتو عبر الأنثربولوجيا والعلامات الثقافية الواغلة بالقدم هو خطوة لتفجير حمولته الثقافية، إذ إن الفكر الأسطوري والممارسة الطقوسية تشكل قاعدة الحياة الفردية والجماعية، فالثقافة المسرحية لا تزود بأدوات التحليل فقط، ولكنها تكشف أيضا داخل خطابها عن تماس مع متطلبات مسرح مسكون بنموذج لثقافة مفقودة، من هذا المنظور المتمثل في الاستعمال المزدوج للأنثربولوجيا والجسد يتضح تماماً ظهور هذه الأصناف من الأسطوري والطقوسي من جديد في المسرح المعاصر بإعادة استثمار سيرورات الرجوع إلى الأصل.

لذا كان مسرح آرتو مسرحاً سحرياً خيميائي، ميتافيزيقي، فالعودة إلى الطبيعة هو سر هذا السحر لأنه باعتقاده يكمن في أعماقه جوهر سحري متوحش، فالهدف هو البحث عن النماذج البدائية في الأداء لدى الممثل والعمل على تحفيز مخيلته بالرجوع إلى الطقوس والأساطير ومن ثم الاستفادة منها للوصول إلى تشكيلات مسرحية منطقية، وهذا يعني أن الطابع الثقافي الذي تحمله تلك التشكيلات والتراكيب تسعى إلى صياغة سلوك مغاير وجديد موجه بشكل يحمل أفكارا ترتبط بين الإنسان والمجتمع والطبيعة، فهو يسعى إلى مسرح يكون بديلاً عن المسرح الأوربي، ووجد هذا المسرح في الذاكرة الشرقية باستخدامها الجذور الاحتفالية والطقوسية البدائية لتحرير غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه من انفعالات موروثة ومشاعر عدوانية كامنة في وعيه الباطن (19، 79)، وتلك النماذج الأصلية اتسمت بعدة صفات طقوسية، استنفرها أرتو، لذا نجد في مسرحه بعض الغرائبية باستخدامه الصرخات والأصوات الغريبة، وليس الغرض منها إزعاج الجمهور بل هي مفاتيح تربط الفعل بالفكر،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وبها يفسر العرض، بمعنى أنه يعمل على قدح مخيلة المتلقي، لأن مسرحه ليس مسرح إتيان افكار ميتافيزيقية وإيصالها مباشرة إلى الجمهور، بل يعمل على خلق ما يمكن أن يدعى من إغراءات وهبات من الهواء حول هذه الأفكار لأن أرتو واقع بتأثير سحر مسرح بالي، لذا عد جسد الممثل ليكون مجموعة إشارات وعلامات ثقافية (20، 47 – 51).

لم تخرج آراء أرتو عن طور النظرية والتأمل النفسي، إذ إنها كانت ذات تأثير كبير في العديد من الاتجاهات المسرحية المعاصرة، من حيث تشكيل رؤاها للمجتمع وتقنياتها المسرحية، وفي كتابه (المسرح وقرينه) قدم آرتو تصوراً رأى فيه أن المسرح القائم قد فقد صلته بالوظائف الاجتماعية عندما انحصر تركيزه على الحبكة واللغة والاحتمالات السيكولوجية في تصوير الشخصيات والأحداث، وهذا المسرح من وجهة نظره لابد له أن يتحرر وأن لا يخضع للنص المكتوب، لذا عمل على تحويل المسرح إلى عروض ذات أحداث مادية وموضوعية مباشرة " صرخات وتأوهات، وأشباح، ومفاجآت، وخدع مسرحية من كل الأنواع، والجمال الساحر للملابس التي أخذت عن نماذج معينة من الطقوس، وأضواء رائعة، وأصوات أخاذة، وانسجام يخلب اللب، ونغمات موسيقية نادرة وألوان الأشياء، والإيقاع الجسدي للحركة الذي تتوافق في التزايد والتناقص مع بعض الحركات المألوفة لكل شخص، والظهور المادي لأشياء جديدة ومدهشة..."(21، 37). وهذا يعني أن المسرح في نظر آرتو لا قيمة له إلا إذا منحناه لمحة من الحياة عن طريق استخدام تلك الانماط، أو الوسائل التعبيرية، فهو يعتقد أن الحياة ممكن أن تتحدد بالمسرح، ومعنى الحياة هي ليست الحقائق الخارجية، بل هي مركزاً ضعيفاً وغير منتظم لم تدركه الأشكال من قبل عبر هذا التداخل يوصف مسرح آرتو بأنه نوع من المسرح العلاجي، الذي يحقق الوظيفة الاجتماعية عن طريق التطهير، فآرتو يضع نفسه بموقف المحلل النفسي الذي يبحث في الذات الإنسانية والوقوف على الدوافع المكبوتة فيها لأجل التحرر منها أثناء العرض، لذا فهو يشبه الممثل بضحية مرض الطاعون الذي يقوم باستمالة المتفرج إلى مجموعة من الحالات العاطفية التي يعبر عنها بصوته وجسده، وهو على يقين بأن كل جزء من أجزاء جسده له سطوة على المتفرج لذا عليه أن يكون متحفزاً بقدر عالٍ على إلقاء المشاهد في دوامات سحرية من النشوة، فالمسرح من وجهة نظره يجب أن يتحول إلى نار محرقة (طاعون بين البشر) ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تقويم جهاز الإحساس عند المتلقين، كما لو أن قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، إلى درجة تفقد المتلقي وقتياً سيطرته العقلانية وتجعله يعيش حالة ثورية صدامه على الذكاء الإنساني (22، 26). فآرتو في مسرحه يبتعد عن الحوار والإطالة في الكلام عما هو معتاد في المسرح الغربي، لذا يدعو إلى مسرح شامل يعتمد على الحركة والتشخيص التعبيري الجسدي، ويعتمد على الرقص والغناء والايماءة والباليه، فهو يحث ممثليه على استعمال الحركة والجسد وبناء الصور التشكيلية أكثر من استخدام اللغة المنطوقة والحوارات المملة، أي يدعو إلى الممثل الاحتفالي الطقوسي الذي يحول العرض المسرحي إلى فرجة احتفالية، وذلك بغية علاج المتلقي ذهنياً ووجدانياً وحركياً، وعبرها يسعى إلى تحريره من غرائزه الانفعالية السلبية، وتطهيره شعورياً عن طريق تشخيص مواقف درامية اكثر عنفاً ودموية وقسوة (76،23–77).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فعبر هذه المنظومة الفكرية يحيل جسد الممثل إلى علامة بكل ما تحتويه من دلالات فكرية وثقافية، فكل حركة هي اشارة لفعل يستمد طاقته من الطقوس والشعائر ليتحول الفعل إلى علامة ذات أبعاد دلالية تأويلية.

أما مكونات العرض المسرحي فقد نظر إليها نظرة مغايرة عن المسرح الغربي، فعمد على ترك الديكور والبحث عن بدائل أخرى ضمن الأطر المعرفية والفكرية، إذ اعتبر خشبة المسرح مكانا فيزيقيا ملموسا، لذا سخر كل قدراته وغاياته وأفكاره لجعله يتكلم بلغة ملموسة تحمل في محتواها غرائبية قصدية، أما الأزياء فكان لها طابعها الخاص في دعم عروضه المسرحية بكل ما تحمله من توافقات وانسجامات لها أبعادها وتصورتها التي تشكلها عبر رفد العرض بالعناصر الحيوية ليشعر بها المتلقي على أنها نسيج متجانس مع الحدث المسرحي، فاهتمامه بالأزياء مبنيا على كونها ذات أبعاد وأفكار ممكن لها أن تنصهر مع الحدث المسرحي المرتبط بالطقوس البدائية القديمة، فصيغها وتراكيبها المنسوجة تشكل أثرا واضحا وإثراء لما تحمله من توصيفات ودلالات في العرض المسرحي، وسعى إلى توظيف الدمى لما تعكسه من أثر في تشكيل العرض المسرحي، وعمل على صياغتها للوصول للحيوي وإعادة النشاط إلى اللاشعور (171،18-172).

وإذا ما عدنا إلى الموسيقى نجدها ذات أثر كبير في بنائية العرض المسرحي عند آرتو لما تحمله من آفاق وقدرات في أبعادها وتراكيبها التي يهدف بها للوصول إلى تحقيق الغاية المرجوة، فاستخدام الموسيقى الصاخبة عن طريق الايقاعات والضرب على الطبول والسنابك لخلق مؤثرات صوتية لها قابلية أنثربولوجية تحفز الجسد للقيام بالحركات التي تنسجم مع الفعل الدرامي المؤدى على خشبة المسرح، ولما تتركه من أحاسيس مهمة على المتلقي، أما الإضاءة فلها نشاطاتها في تكوين وتركيب عروضه المسرحية لما تحمله من تراكيب مهمة لبلورة الأفكار الميتافيزيقية غير المستقرة، وإنها تحمل من العناصر المهمة والمتبلورة في الفكر، ليكون هنالك امتزاج انثروبولوجي حركي يحمل العديد من التراكيب التي ينظمها ويكونها للوصول إلى تحقيق الغايات والأهداف التي يسعى إلى بلورتها لتخلق تفاعلاً أنثربولوجيا ثقافياًعلاماتياً (23، 77-78).

ويرى الباحث أن ما سعى اليه آرتو، هو ليس لخلق رؤية جمالية وفكرية وسحرية للعالم فقط، بل عمل لتغيير الثقافة، فرؤياه لم تكن ذات بعدا محدود للمسرح الذي عجز عن استعادة ملكية المنطق، لذا سعى إلى إيجاد رؤية مغايرة للعالم وتمثيلاً آخر للجسد وممارسة أخرى للغة، وأبعاد أوسع لمكونات العرض المسرحي، وكان للأنثربولوجيا الثقافية الجسدية أثرها الواضح على تحقيق رؤياه بالرجوع بالمسرح إلى الجذر الطقسي والشعائري الذي وجده شاخصاً أمامه بالمسرح الشرقي بكل ما يحمله من دلالات وعلامات ثقافية أنثربولوجية.

يوجين باربا (1936 -):

يعد يوجين باربا أحد واضعي نظريات الأداء والعرض المسرحي، إذ ركز في معظم كتاباته وممارسته على الحضارة الاجتماعية والسلوك النفسي والجسدي للإنسان المؤدي بالثقافات المختلفة، فجل اهتمامه انصب على الجانب الاجتماعي للمسرح وهذا ما جعل المسرح لدى باربا يتحدد في ميدان دراسة السلوك المشهدي المسرحي الإنساني الأنثروبولوجي الذي يوجد أساسا لمختلف الأجناس والأساليب والأدوار للتقاليد الشخصية والجماعية،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ولهذا يقول: فعندما نجد مفردة (ممثل) أثناء قراءتنا علينا أن نعرف أنه يراد بها (الممثل الراقص) سواء أكان رجلا أو امرأة، وعندما نجد مفردة مسرح علينا أن نعلم أنه يراد بها (المسرح والرقص) (21، 63).

وهذا التحديد الذي يذهب إليه باربا بوصفه المؤسس الحقيقي لأنثربولوجيا المسرح يحدد في واقع الحال وبدقة الميدان الذي تشتغل فيه أنثربولوجيا المسرح. لأنها تقوم بتوجيه انتباهنا نحو الواقع التطبيقي(الإمبيرقي)، لخلق طريق ما بين مختلف النظم والصيغ التي تسهم في رفد العرض المسرحي (الحركة، الارتجال، ما قبل التعبير، المسرح الثالث، المقايضة، المونتاج) كل هذه المصطلحات أو المفردات هي تدخل في صلب موضوع أنثربولوجيا المسرح والاستفادة منها في الاشتغالات المسرحية لدى باربا.

لقد اهتم باربا بالمسرح الشرقي في سياق توجهه البحثي الذي عرف (بأنثربولوجيا المسرح) إذ عد الصياغة الدرامية نوعاً من الأفعال التراكمية التي يترجمها جسد الممثل، لذا ركز باربا على الأفعال الجسدية بحضور الممثل بوصفه علامة تتوقف عنده المبادئ الأساسية للتمثيل، فإعداد الممثل في المسرح الشرقي قائم على خرق توازن الجسد وتبديل مراكز القوى فيه، وتحقيق ديناميكية التضاد، أو اجتماع المتناقضات بين ما يراد أن يبدو عليه الممثل، وما هو عليه فعلياً عند أدائه الدور، بهذا يكون حضور الممثل هو حالة تعبير سابقة لأداء الدور الذي يتأتى من استحضار طاقة كامنة يتوصل إليها بالتدريب المتواصل(25، 112).

وليس الجسد وحده من يمثل الفعل الدرامي لدى باربا، بل هنالك ثمة تجانس بينه وبين المكونات الأخرى (الإضاءة، المؤثرات الصوتية، التوزيعات الموسيقية، التغيرات الخاصة بالإيقاع، وحدة الموسيقى، المناظر) (25، 114)، كل تلك التكوينات إلى جانب جسد الممثل تعمل على اكتمال صورة الفعل الدرامي.

مما تقدم نجد أن باربا لا ينظر إلى المسرح على أنه منتج عروض مسرحية فحسب بل ينظر إليه على أنه نتاج ثقافي يدلي بأحكامه انطلاقاً من نظرته الثقافية والجمالية للمحيط وللعالم، على الرغم من أن المسرح يعيش بين كفتين كفة تنظر إليه بوصفه سلعة فقط، ويجد في هذه النظرة جانب من القصور لأنه يجب أن تدرك القيمة الاجتماعية والثقافية للمسرح، فلا ينبغي النظر إلى السلعة وحدها أي إلى العروض المسرحية فقط، بل إلى ما تحمله تلك العروض من افكار ودلالات ثقافية اجتماعية كانت أو سياسية اقتصادية أو دينية...الخ، والكفة الثانية تنظر إلى العلاقات الإنسانية التي تتوطد أثناء إنتاج العرض بكل ما تحمله هذه العلاقات من جوانب سلبية أو إيجابية (26، 12).

وبهذه الرؤيا يطرح باربا مجموعة من التساؤلات الفلسفية عن فن المسرح مثل " ما القيمة الاجتماعية لمسرح ما؟ ما العلاقات التي يقوم بتوطيدها مسرح ما مع الجمهور؟ كيف يؤثر عليه؟ كيف يمكن أن يتأثر به؟ ثم أي نوع من المسرح يحتاج المجتمع اليوم؟ وماذا يريد العاملون في المسرح أنفسهم من المجتمع بواسطة المسرح..."(21، 65).

كل تلك الاسئلة تبحث في العلاقة التي تجمع المسرح بالمجتمع، وعلاقة المجتمع بالمسرح، ورأى باربا أن أولى المراحل الاجتماعية للمسرح هي الأحداث التي تجري داخله، أو الكيفية التي تنظم فيها مجموعة من الناس بعلاقاتهم أثناء العمل أو الاحتياجات لبعضهم التي تتخذ شكلاً اجتماعياً، فكل هذه التساؤلات وكل تلك

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الاحتياجات هي من تقرر مكانة وتأثير مجموعة مسرحية داخل المجتمع، ومن هذا المنطلق قرر باربا أنه لا يمكن للمسرح أن يغير المجتمع ولكن للمسرح وسائل تستطيع أن تغير من يعملون فيه(26، 18–19).

إن طرح هذه المنظومة الفكرية المغايرة للظاهرة المسرحية، تقوم على تصور جديد للجمهور باكتشاف أنماط سلوكية بديلة وجديدة تستطيع التعبير عن المجتمع بالمشتغلين في المسرح، التي تؤمن وتتفاعل لإنجاز بعض الأهداف. من هنا كان لباربا مسرحاً جديداً أسماه (المسرح الثالث)، هذا المسرح لا يفرق بين الحياة الشخصية والحياة المهنية للفنان، إذ يركز على الكيفية التي يصنع بها هؤلاء الفنانون عرضهم المسرحي، بالعلاقات الاجتماعية فيما بينهم، إن تعاونهم في كل شيء ينعكس على العرض المسرحي في نهاية المطاف، وبهذا يتحول المسرح إلى نوع من النشاط المسرحي الاجتماعي الذي تمارسه مجموعة من المبدعين لإنتاج عرض مسرحي. اتصف المسرح الثالث بأطر تجريبية جديدة من أنساق بين الكلاسيكية والطليعية للوصول إلى الاصالة في العروض المسرحية عبر مدى ارتباط الناس بالعصر والمجتمع والفن في بؤرة واحدة، فالمسرح الثالث عملية اشتراك أو تعاشق فن المسرح وفق منظومة فكرية جمالية تجمع بين الرقص والغناء والتمثيل في الشرق والهند واليابان والصين ليؤسس طابع تجريبي، وهذا يعني أن المسرح الثالث الذي دعا اليه باربا ناتج من الحركات الاجتماعية التي يتصف بها البشر في حياتهم العامة وإيصالها إلى المسرح خارج التقاليد لذا اتجه إلى التأثيرات التجريبية للوصول إلى مراحل الإبداع في العلاقات سواء كانت على المستوى الاجتماعي والإنساني. وهذا يعني أن علم المسرح ليس علماً خالصاً بذاته، لأن هنالك ثمة تداخل بينه وبين العلوم الأخرى وليس فيه اكتشافات للحقائق العلمية إلا أنه في كل الأحوال يتجه إلى التحليل المسرحي.

ويضعنها باربا أمام تعريف لماهية الفن المسرحي بقوله: إنه " علاقة معينة موجودة في سياق منتخب، أولاً بين أناس اجتمعوا معاً كي يخلقوا شيئاً ما، وبعد ذلك، بين هذا الشيء الذي صنعته تلك المجموعة وبين جمهورهم" (25، 82)، وبهذا التعريف لماهية المسرح في نظر باربا يمكن القول: إن مسرح باربا يعتمد على مرتكزين هما:

1- استحضار العلاقات الاجتماعية وتفعيلها داخل الفرقة.
2- بث روح التعاون وتنمية العلاقات الحميمية بين أعضاء الفرقة أنفسهم وبين الجمهور أو الفرق المسرحية.

هذه العلاقات بحد ذاتها هي ثقافة مجتمع، لذا فإن باربا قد استفاد من الأنثربولوجيا الثقافية في دراسته بكل المستويات الاجتماعية والثقافية والفيزيولوجية، ليصل إلى مرحلة الاشتراكات التي تنظم جميع الناس، بوساطة الثقافات، بمعنى تصبح بشكل انثروبولوجي يقوم بامتزاج جميع أنواع السلوك الإنساني ضمن الأساس الثقافي المشترك مع كل الثقافات.

إن جوهر التجارب المسرحية التي قدمها باربا في المسرح الثالث لا تكمن في مجموعة من العروض المسرحية فحسب بل يمكن كما يقول باربا: " في عيشه كعلاقة ملموسة لمجموعة من الأشخاص المعزولين المهمشين من مختلف الأديان ومختلف اللغات وفي الواقع كمجموعة من غير المتكيفين الذين امتلكوا الشجاعة بالانسحاب من الأراضي الثابتة، حيث يبدو الناس وكأنهم يقومون بحرثها من اجل فائدة ما "(21،69).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لقد نظر باربا في التكنيك اليومي والكيفية التي تعامل الأنثروبولوجيين بها بتأمل تصوراتهم وبحوثهم ضمن ثقافة يتحلى بها كل شعب، فكل شعب له أبعاده وتراكيبه في استخدام جسد الإنسان وتفرعاته المتغيرة ليؤدي ما يكونه من مسرحيات مرتبطة مع الوظيفة والتراكيب الاجتماعية، لذا أراد باربا معرفة النشاطات المسرحية وشبه المسرحية التي تقام في مناطق مختلفة من العالم ولا تجد لها مجالاً للشهرة والانتشار والترويج، تلك الأعمال تحتاج إلى رابط يربطها، ألا وهو مبدأ تلاقح الثقافات، ولمعرفة تلك النشاطات دفع بفرقته (أودن) للقيام بجولات عدة في مناطق مختلفة، ولتقديم أعمالهم طلب من مواطني تلك المناطق تقديم نوع من النشاط الفني الذي يرغبون بتقديمه سواء أكان رقصاً أم غناءً أم ألعاباً شعبية، وقد أطلق على مثل هذا التبادل الثقافي بتسمية "المقايضة"(27، 87).

واعتمدت جماليات باربا على الجدل بين الخيال لدى الممثل وتجربته الفعلية في الواقع وتطورهما، فهو على خلاف طريقة كروتوفسكي التي تعتمد على تقنية كشف الممثل لنفسه أمام الجمهور، بل اعتمد على المواجهة المباشرة بين الممثل والمتفرج والفعل المتبادل بينهما، ولم يعتمد باربا على مبدأ التطهير، بل اعتمد على الارتجال بكل أنواعه، جسدي، صوتي فردي، جماعي، مسجل، موسيقى، إلا أنه فضل الارتجال الفردي الذي يتطلب من الممثلين أن يرتجلوا من النص المسرحي بقدراته الفكرية والجسدية ليشكلوا لهم أبعاداً مهمة في بلورة موضوعات وحركات وإيماءات قابلة للتحليل والتفسير بما يطرحه النص، وبهذا يستكشف الممثل إمكانياته السيكولوجية الجسدية بكل حرية، واشتغل باربا على تقنية المونتاج في إعداد النصوص وبالعمل الجماعي مع الممثلين، اعتمد التدريب كأساس في نشاط فرقته ليشمل جميع العناصر الجسدية والموسيقية والصوتية على وفق العرض المسرحي، فعملية المونتاج تنطلق من الديكور مما يشكل أطراً في الانطلاقة نحو الاختيار. والديكور عنده له عدة صيغ ووظائف تساهم في بلورة فكرة الإخراج ليكون له منزلة من الآفاق والقدرات لكي تساهم في نشر الثقافة الخاصة (28، 33).

وكان للأزياء طابعها المميز في اشتغالاته الإخراجية لتصبح ذات قدرة تأثيرية بما تحمله من دلالات وعلامات ورموز ضمن النظام الإيقاعي البصري المؤثر لبناء صورة مسرحية ذات تأثيراً كبيراً في منظومة العرض المسرحي، فالأزياء تحافظ على التوازن الإنساني فيجعل منها باربا شريكاً يستطيع عبره أن يحدد إيقاع الإنسان وسلوكه ، أما الموسيقى، فلها بعد أنثربولوجيا ايضاً لما تحمله من افكار يستطيع أن ينظم بها سلوكية الإنسان وأبعاده السايكولوجية، فالقطع الموسيقية والألحان التي يوظفها باربا في عملية العرض المسرحي تتطلب جهداً ووقتاً تدريبياً كبيراً إذ إن التمارين تستمر لأوقات زمنية بعيدة وتشمل المستويين الجسدي والصوتي ولذلك عندما تنتقل من دائرة الأفراد إلى المنصة العامة في التمارين المسرحية يصبح اللحن والآلات الموسيقية مرتجلاً من حيث الأنغام والطبول وبقيه عناصر العزف الموسيقى ولكن بشرط أن لا يصبح هنالك فاصل بين الموسيقى الارتجالية والارتجال الأصلي الذي يؤديه الممثلون (27، 89).

ويرى الباحث أن أعمال باربا وتنظيراته وأبحاثه هي محاولة لإعادة تشكيل جوهر الفن المسرحي وتقنياته لتكوين العلاقة بين المسرح والمجتمع، ولخلق تبادل ثقافي اجتماعي بين المؤدين والمشاهدين وإبراز

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إبداع ممثليه لمنتجهم الثقافي الجسدي وخلق علاقات ثقافية مع المتلقين بالرجوع إلى أنثربولوجيا المسرح وإبراز العلامات الكامنة في جوهر الحياة الاجتماعية ونقلها وتوظيفها وفق سياق ثقافي اجتماعي على خشبة المسرح.

المؤشرات التي أسفر منها الإطار النظري:

1- مفهوم الجسد يحتمل الابعاد الايديولوجية لكنه نتاجاً ثقافياً، بوصفه علامة سيميائية تحمل قيماً ثقافية وأخلاقية.
2- يأخذ الجسد أبعاداً دلالية جديدة في العرض المسرحي، بحيث يخرج من أطر القوانين الطبيعية والوضعية، ليخلق قوانينه الخاصة التي تخدم منطق العرض المسرحي.
3- لغة الجسد في العرض المسرحي تعكس رؤيا المخرج، وفق سياقات ثقافية وأخرى تخلقها الذات وفق منظوراتها وأبعادها البيولوجية.
4- تداخل لغة الجسد مع لغة العرض من أجل بناء رسالة تواصلية علاماتية.
5- الحواس لغة تواصلية فاعلة في نقل التفاعل والتناغم في العرض، عندما تقف اللغة عاجزة عن التعبير في أشد المواقف وأكثرها إحراجا.
6- لليد والجسد في العرض المسرحي أثر فاعل في تعميق العواطف والمشاعر، وتجسيد السلوك الإشاري، لأنهما يقوما في النظام الاشاري العلاماتي في الجسم مقام اللسان في النظام اللغوي الصوتي.
7- يعد الوجه حقلاً دلالياً واسع النطاق في إثراء الدلالة الكبرى بتفاعله مع المكونات التواصلية المعززة للعرض المسرحي.
8- لا تكسب العلامة دلالاتها إلا بوضعها في إطار الثقافة ولا ينظر إليها مفردة، بل إلى أنظمة دالة في مجموعة من العلامات.
9- الجسد هو الهوية والعلامة الفارقة ما بين الذكورية والأنثوية.
10- الصورة التي يرسمها أي مجتمع للجسد ومكونات العرض، تستمد عناصرها من الرموز السائدة في المجتمع، وفق السياق والبعد الأنثروبولوجي.
11- المشاعر والأفكار والانفعالات تشكل مفهوماً سياقياً، لحركة الجسد بكل تعاملاته لتشكيل منظومة فكرية ثقافية.
12- العودة إلى المسرح الشرقي بوصفه مسرح قائم على فطرة الأداء إلى جانب الزي الذي يعبر عن البعد الأنثروبولوجي لثقافة الشعوب.
13- الجسد وسيط ثقافي بصري بين الشعوب، لذا كان عاملاً مساعداً في عملية المثاقفة، على الرغم من تحديد الأنثربولوجيا لسماته العديدة، كالعرق والجنس.
14- الجسد وحدة كلية أنثربولوجية لا يمكن تفكيكها، فهو طاقة بيولوجية وطاقة حسية، وطاقة أيدلوجية تأخذ معناها من بعدها التداولي في أي ثقافة من الثقافات.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المبحث الثالث (اجراءات البحث):

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من العروض المسرحية العراقية ووفق المدة الزمنية المحددة في حدود البحث، التي اعتمدت الأداء الجسدي وسيلة لإيصال فكرة العرض بما تحمله من علامات ثقافية للجسد، والتي قدمت في بغداد/دائرة السينما والمسرح، وكان عددها (11) عرض كما موضح في الجدول رقم (1).

الجدول رقم (1) (مجتمع البحث)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	بقعة زيت	محمود أبو العباس	رحمن عبد الحسين التميمي	المسرح الوطني	2015
2	نورية	ليلى محمد	ليلى محمد	المسرح الوطني	2015
3	ذات دمار	سعد هدابي	عدنان أبو تراب	المسرح الوطني	2015
4	الوحش	طلال هادي	عقاب حمادي	المسرح الوطني	2015
5	تراتيل	جميل حسين	عمار شاكر القطبي	المسرح الوطني	2015
6	منعطف على نهر دجلة	علي عبد النبي الزيدي	ذو الفقار البلداوي	المسرح الوطني	2015
7	عند الباب	مهند ناهض الخياط	مهند ناهض الخياط	المسرح الوطني	2015
8	هل تسمعني اجب	ماجد درندش	خالد علوان	المسرح الوطني	2015
9	من السما	مناضل داود	مناضل داود	المسرح الوطني	2015
10	جعبان	عبد الكريم العامري	حازم عبد المجيد	المسرح الوطني	2015
11	تراتيل	جميل حسين الرجه	عمار شاكر القطبي	المسرح الوطني	2015
12	الرمح	دخيل العكايشي	دخيل العكايشي	المسرح الوطني	2015
13	نون	ماجد درندش	كاظم نصار	المسرح الوطني	2015
14	يا رب	علي عبد النبي الزيدي	كاظم نصار	المسرح الوطني	2015
15	لم ترَ عيني قط	حسين علاوي	عماد محمد	المسرح الوطني	2015
16	سفينة آدم	علي عبد النبي الزيدي	ياسين إسماعيل	المسرح الوطني	2015
17	ساعة المبكى[1]	مهران عبد الجبار كاظم	مهران عبد الجبار كاظم	المسرح الوطني	.2015

-عينة البحث:

تكونت عينة البحث من العمل المسرحي المثبت في الجدول رقم (2) الذي تم اختياره قصدياً من مجتمع البحث وذلك بما يتناسب وموضوعة البحث، ولما تحمله العينة من أداءات وعلامات ثقافية وجسدية متعددة بتعدد الأجناس والأعمار والصفات، ولتوفر أقراص (CD) للعرض مما أتاح للباحث مشاهدته وتحليله.

[1] إرشيف دائرة السينما والمسرح.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

جدول رقم (2) (عينة البحث)

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	مكان العرض	سنة العرض
1	سفينة آدم	ياسين إسماعيل	علي عبد النبي الزبيدي	المسرح الوطني	2015

-منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج عبر العرض المتناول في عينة البحث.

- أداة البحث: اعتمد الباحث في أداة التحليل:

1- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

تحليل العينة:

اسم المسرحية/ سفينة آدم

اسم المؤلف / علي عبد النبي الزبيدي

اسم المخرج/ ياسين إسماعيل

سنة العرض/ 2015

ينفتح العرض منذ لحظته الأولى على صورة مشهدية اتسمت بظاهرة أنثربولوجية حيث (سفينة آدم) التي عدت عاملا موضوعيا (لسفينة نوح)، والنجاة من الطوفان الأول، وهذا ما أشار إليه المؤلف في مدونته (سفينة آدم)، لذا جاءت المعالجة الإخراجية للعرض من مخرج العمل (ياسين إسماعيل)، ليضعنا أمام رمز السفينة التي احتشد فيها الساعين للنجاة من الطوفان، على الرغم من أن المعالجة الإخراجية وبرؤاها المعاصرة، اختلفت جذرياً عن الحدث الأسطوري المعهود (بسفينة نوح)، إذ كان عرض مسرحية (سفينة آدم) مشفوعاً بدوامة العشق الذي دوت أركانه الفنانة (شذى سالم) منذ الوهلة الأولى لانفتاح العرض لتجسد لنا صورة نسجتها أحاسيس المؤلف المحترقة بدوامة الحروب والمآسي المعاصرة، ولتحيل الصورة المشهدية التي خلقها المخرج بكل تنوعاتها إلى عرضاً فنتازياً جمع بين الحلم والحقيقة. فآدم بسفينته يبحث عن عاشقين ليكتمل العدد المطلوب كي يبحر بسفينته من أجل أن يتيح حياة جديدة للذين ينجون من الطوفان وقد وجد ضالته عند هذين العاشقين، إلى جانب المجموعة التي تركب السفينة تلك المجموعة المستسلمة التي لا هم لديها سوى النجاة من الطوفان. فاللوحة الأولى التي افتتح بها العرض شكلت بعداً جمالياً عبر التشكيلات الحركية التي اتخذتها المجموعة وفق رؤيا المخرج رافعين أياديهم إلى السماء بأكف مفتوحة محيطين (بسفينة آدم)، حيث الفتيات يتوشحن بالسواد مثلما الفتيان، وهي دلالة عمد إليها المخرج ليحيل ذهنية المتلقي إلى الوضع المأساوي الأسود المكلل بالموت فهم يتدافعون فيما بينهم لعلهم يحتلون مكاناً بسفينة آدم (رمز النجاة)، وبعد صعودهم إلى فناء السفينة تتخلف العاشقة (حياة) التي تأبى أن تركب السفينة بدون حبيبها الذي فقدتهُ بزحمة الأحداث المتراكمة بصخبها ومأساويتها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لقد ركز المخرج على المواقف والأفعال المرتبطة موضوعياً بالحدث الدرامي من أجل العمل على أساسها باعتبارها وسائل تحفيز لدى الممثل، وهذا ما نجده شاخصا في منولوج طويل تداعت به الممثلة (شذى سالم) بوسائلها الجسدية ورشاقة الأداء المتواصل مع النبرات الصوتية، فتقول بتلهف بحثاً عن حبيبها المفقود

الحبيبة: أين أنت في هذا الوقت

يا عطري يا أنفاسي

لا.لا. لن أغادر من هنا

إلا وروحك تلتصق بروحي

فلا حياة، لحياة بلا حبيب

الحقيقة، الحقيقة

الحقيقة، السفينة

هو، والطوفان

الطوفان والسفينة كلاهما قد حضرا

وأنت لم تحضر

إن حركات الممثلة (شذى سالم) التي انسجمت مع المفردات اللغوية المنطوقة، التي عبرت فيها عن أنوثة صاخبة ملاتها بنشوة اللقاء بالحبيب، إذ جاءت أنغامها الصوتية متوائمة مع الإيماء الراقص للجسد الذي عبر عن كينونيته، ليس بوصفه جسد منتهك بل بوصفه جسداً متهالك عبَّر عن هم جمعي خص هموم الإنسان، بشكل عام ولاسيما هموم الإنسان العراقي. في ظل هذا التلاطم من الأفكار والصراعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وسط عالم متأزم ترادى فيه موقف الحب والعشق، لذلك أخذ الجسد أبعاداً دلالية في العرض المسرحي، بمعنى أنه خرج عن بعده الطبيعي والوضعي ليضعنا أمام مرآة للإنسان العراقي بصورة عامة متحولاً إلى أداة للكشف عن هذا الزيف الخانق الذي تمحور به الإنسان، الذي عزز موقف الحدث الدرامي هو الطابع الفطري في الأداء للمجموعة التي اقترب أداؤها من العشوائية والتي أعطت حرية الحركة للممثلين إلى حد ما ولكن أجساد الممثلين تواشجت عاطفياً مع المتلقي، إذ أسهم التداخل في الهويات لشخصيات العرض المسرحي عبر توظيف الجسد على أن يكون وسيطاً ثقافياً، ليعطي أثراً ثقافيا علاماتي وهذا ما اتضح في سلوك المجاميع البشرية بتوظيف الصورة المسرحية.

فالصورة المشهدية التي بلغها الجسد خضعت لحالة اجتماعية من شأنها التعريف المحدد للشخصيات داخل هذه المنظومة، فالجسد هنا بناء رمزياً وليس حقيقةً في ذاتها، لذا جاءت تمظهرات الجسد متباينة بأثر ثقافي علاماتي، إذ صاحبها تحول مع الحالات التي أنتجت على خشبة المسرح فكان الجسد ينتقل بأدائية عالية وفق المنظومة الفكرية لنص العرض فتارة هو خاضع مستسلم وتارة أخرى منتفض وأخرى متألم وهكذا.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لذا كان هنالك تفاعل بين الظاهرة الجسدية والتجربة الاجتماعية عبر الجسد الفاعل وقدرته على الاندماج الرمزي، وساعده على هذا التحول هي تلك البنية الفيزيولوجية للجسد، فهو قادر على إيضاح تلك الحالات عبر التضاريس البايلوجية للجسد وكذلك رؤية المجتمع لذلك الجسد.

إن تفاعل الجسد الأنثوي بالعرض وتمازجه مع حركة الجسد الذكوري أعطت بعداً دلالياً لتوثيق الأحداث الدرامية وانسجامها مع المكونات الأخرى: (الحقيبة، البالونات، السفينة، جثة الميت)، كلها علامات حاولت أن تزيد من زخم الأحداث بدلالاتها التي أوحت إلى المنظومة الثقافية الدموية التي يمر بها العراق، وما أكد هذه الأفعال ي الموسيقى التي تزامنت مع الاحداث لإعطاء دلالات أخرى بأنغامها الحزينة تارة والراقصة تارة أخرى، لذا عبرت عن أبعادها الثقافية والدلالية لتحيل المشاهد إلى روح نابضة تبحث عن حياة هادئة وسط تيارات الدم التي خلفتها السياسات الحاكمة بفرضية: (الطائفية، المذهبية، العنصرية)، لذا عمل المخرج لتوحيد طوائف الشعب عبر تمازج الروح العراقية بخلق رقصة ونغم عراقي- من الموروث وليمزجها بمسميات متعددة فهنالك دبكات ورقصات ترجمها الجسد شملت كافة أنحاء العراق فتارة عراقية كردية وأخرى عراقية بدوية وتارةً أخرى جنوبية وكل منها له لون وطعم خاص، ومن ساعد على تعزيزها هي المجاميع التي وظفها المخرج بفناء السفينة أو داخل فضاء العرض المسرحي بكل جوانبه، وهذا ما أعطى للعرض دوراً فاعلاً في تعميق العواطف والمشاعر بين تلك الأطياف.

كل تلك الإشارات التي وضعها المخرج وساعد على تجسيد صورتها الممثلون الذين عملوا على ترجمة الأفعال والصراعات المنضوية تحت مظلة الحروب والدمار بحثاً عن سفينة آدم لتكون المخلص من هذا القهر المزمع ولكن السفينة تقودها أياد تلونت طباعها وصورتها فتارة يمثلها رجل الدين وتارة أخرى دجالاً وثالثة أجنبياً، لذا رفض الزوج الانصياع لها والركوب بفنائها لأن المخلص البشري المزعوم كان زائفاً، وهذا ما نجده عند نهوض(جثة الميت الشهيد) الذي يبحث هو الآخر عن النجاة من الطوفان ليركب في رحاب السفينة إذ يقول:

الحبيب:(إلى الميت) أنا سأدليك بالطريق إلى سفينة آدم

من هنا

يمنه، يسرى، لي فوق، لي تحت

الطريق إلى سفينة آدم

تأخذ شارع الوجع بخط مستقيم

يميناً، ستجد مدرسة الخيبة الابتدائية المختلطة بالبنين وبالبنات

يساراً، دكان السعادة لبيع الضيم والكدر

تمشي عشرة خطوات، ستجد أمامك مقهى النازحين

أولئك اللذين يشربون بقايا البرد

يلتحفون بأوراق مختومة بعطايا الجوع

يرتشفون الموت رشفاً

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ططططططططط

كل الطرق للسموات والأرض في هذا الوطن

تقود إلى سفينة آدم

إن استثمار هذه الحوارات وإحالتها إلى صورة مشهدية عبرت عن أحداث العراق المؤطر بمسميات عدة جاءت من الخارج والداخل لتكون هي السيد الحاكم لذا كشف لنا العرض المسرحي وكل الأحداث بصور تعبيرية ورمزية وواقعية مشهدية، وفق آلية إخراجية اعتمدت على جسد الممثل وسينوغرافيا العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وصولاً إلى حركة المجاميع فوق خشبة المسرح، وبأبعادها الأنثربولوجية الدلالية الثقافية. فجثة الميت (الشهيد) هي رمز للتضحية للوطن، وآدم وسفينته هو رمز للخلاص الزائف والدائرة البيضاء التي تتوسط السفينة هي رمز وكناية عن السفينة ومقودها وثغرها الدامي، والمواسير والبايبات التي وزعها المخرج في فضاء العرض هي رمز للطوفان الحديث بالمسميات الحدثية (العولمة،السياسية، الاقتصاد، الاجتماع) كلها رموز بعيدة عن الأسطورة القديمة أو هي تعليل جديد وتأويل آخر للمقدس، أما الصلاة التي دعا إليها الزوج وهو مخمور فهي هوية بإمكانها جمع كافة الأجساد بالرغم من عمقها المخيالي وأدائها الروحي فهي تنعكس على أجزاء الجسم وتحركها بطريقة تلقائية تعبيرية لتحقق تداخل بين الدين والأسطورة وانعكاساتها على أجزاء الجسد لتحقيق الطريقة العلمية لهذه الافتراضات الميتافيزيقية.

وبعد طلب الجثة الصعود إلى متن السفينة لينجو من الطوفان يرفض آدم لأن بادعائه سفينته لن يركبها سوى الأحياء والعشاق وكأنها روح تنبض بالحياة. وهنا تحتج الممثلة (شذى سالم) لأن الجثة هي جثة شهيد وبمقولة: (الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون) وما تحمله تلك المقولة من بعد قدسي وأنثروبولوجي وأيدلوجي أيضاً. إذن لماذا لم يركب سفينة النجاة الشهداء. هذه الدلالة التي أشار بها كاتب النص وترجمها المخرج إلى صورة مشهدية صورها جسد الممثل، حملت بداخلها دلالات فكرية وسياسية، فالشهيد هو عاشق أيضاً إذ كان لهُ عائلة ومنزل جميل وأطفال وأحبه، ولكنه ضحى بنفسه لأن يعيش الباقون، وهنا تكشف لنا الصورة المشهدية عن زيف الادعاء الذي تبناه آدم. وما عبرت عنه الفنانة (شذى سالم) ادائياً صورت ردة فعل على كل الأحزاب والسياسات المتآمرة على العراق. مما جعل الزوج العاشق أن يهدأ من روعها وليكشف لنا بعداً آخر أيدلوجياً فيقول بمحاوره له مع الشهيد

الشهيد: أموت مرة أخرى وأخرى، لا أحتاج رحمة من أحد

الحرب التي نسفتني أكبر من كل طوفانات العالم (يموت)

الحبيب: (وهو يلقي نظرة على الشهيد) فيقول:

مات، الميت مات

الميت مات يا آدم

الحبيبة: اسمعني حبيبي، يجب أن ننجو بحياتنا

الحبيب: عند أي حياة تتحدثين

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الميت مات

الحبيبة وما ذنبنا، نحن

الحبيب: ذنبنا، أن آبائنا قد زرعونا في أرحام أمهاتنا

وعندما قرروا أن نخرج

أخرجونا على شكل بنادق

نبحث عن عدو لا نعرفه ولا يعرفنا

دق، دق، دق، دق

الحبيبة: اسكت (تصفعه)

بمه انكسرت إيدي إن شاء الله

الحبيب: لا تعتذري حبيبتي

خدي قد اعتاد على الصفعات

فقط اتركيني وارحلي، اصعدي السفينة وأرحلي

الحبيبة: إنك لا تعي ماذا يحدث الليلة

الحبيب: سلامٌ هي حتى مطلع الفجر

الحبيبة: في هذا الوطن، كلهم رحلوا سوانا

لم يبقى، شيء لم يرحل، سوف تبقى وحيداً

الحبيب وحيداً، ولدت وحيداً

وسأموت وحيداً

وأبعث مرة أخرى وحيداً

لقد خلق المخرج بخيالاته الإبداعية صورة مشهدية مستثمراً تلك الحوارات ليزيحها عن مدلولها اللفظي ويخرجها من الصراع الدرامي القائم بين الكتلتين المتصارعتين (الخير والشر) وليبث عبرها إيحاءات الجسد وحركاته التي تجانست مع أنغام الموسيقى الحزينة التي عبرت عن هول القضية.

كذلك المجاميع التي استخدمت أجسادها وأذرعها وكأنها طائرة في سماء العراق حاملتاً جثة الشهيد إلى السماء الآخرة، وأشار الزوج بملفوظة الدرامي عن هول الحروب، فالعراقي هو مشروع استشهاد دون أن يعرف السبب، راجياً الله أن يحفظ العراق ويجعله بلداً آمناً مستثمراً بعض الآيات القرآنية(سلام هي حتى مطلع الفجر)لتعضيد الفعل الدرامي.

وتستمر الصور البانورامية التي خلقها المخرج لنصل إلى ختام تلك المأساة بإعادة الزواج بين المحبين وبشهادة الشهيد الذي عدهُ حياً لا يموت والذي يستعد لعقد قرانهما وفي خضم تلك الدوامة يصرخ آدم بأن السفينة سترحل والطوفان سيقع، هنا وبهذه اللحظة ينتفض العاشقان ويصحو الزوج من سكرته التي انتهت بانتهاء مأساتهم. ويخير حبيبته بين الصعود والبقاء ولكن الزوجة ترفض لأنها لا تستطيع أن تترك حبيبها، وتدور الدوائر

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ليخلق لنا المخرج مرة أخرى صورة مشهدية كللتها الإضاءة والستائر الحمراء للدلالة على دموية الموقف مستثمراً خشبة المسرح الدوار لينقل الحدث إلى ضفة أخرى. منددا بالطوفان وآدم والرعب الذي خلقه في نفوس العشاق وكذلك منددا بكل السياسات وما تحمله من أفكار مسمومة كانت نتيجتها الإرهاب والقتل الجماعي.

لقد استطاع الممثلون وخاصة الجسد الأنثوي بما امتلكه من أدوات فنية وجسدية أن يقدم رسالة تحاكي أوجاع المجتمع العراقي. فالمخرج ومن معهُ من مجسدي العرض المسرحي اجتهدوا على إيصال رسالة درامية مؤطرة بمعاناة الشعب العراقي فتحولت المفردات إلى لوحات صورية ذات أبعاد أنثربولوجية ثقافية علاماتية نابضة بالحياة بحركة الممثلين ومكونات العرض المسرحي الأخرى، إذ اسهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء في إضفاء الجو التراثي العراقي بوحدات صوتية منتقاة لتمثيل الخلفية السمعية للشخصيات في توليد زخم عاطفي غنائي يتوائم مع إيقاع الأداء المسرحي، أما الإضاءة فقد لعبت فيها الألوان دوراً مهماً في تكوين البيئة الحلمية تارة والواقعية الاجتماعية تارة أخرى وسعت إلى إنشاء تكوينات نحتية مضاءة تقترب من روح العرض والجسد المسرحي، كما اعتمدت الإكسسوارات مكملات للصورة المشهدية وتحولاتها الوظيفية لتوليد أكثر من دلالة ومعنى.

المبحث الرابع:

النتائج:

1- الاعتماد على الجانب الانثروبولوجي لجسد الممثل وما يحمله من انطباعات اجتماعية وثكامية وعده علامة لطرح الأفكار بتأسيس التكوينات الجمالية والفكرية إلى جانب الصوت الذي عد من الأساسيات في إيصال فكرة العرض والصورة المشهدية.

2- اعتمدت عملية الإخراج على توظيف المجاميع توظيفاً تعبيرياً لإنتاج شكل يمثل ترجمة بصرية لمدونة النص تعزز أو تساند الشخصية الرئيسية في العرض المسرحي.

3- خلق الجسد صوراً جمالية عبر السلوكيات الاجتماعية والثقافية والعقائدية على خشبة المسرح، التي أعطت بعداً دلالياً أنثربولوجيا للصورة التي شكلها المخرج مستعيناً بالبعد الفسيولوجي للجسد.

4- استحضار الأسطورة من قبل المخرج بما تحمله من بعد أنثروبولجي ودلالي للسعي إلى ربط الإنسان بالماضي وانعكاسه على سلوك الإنسان المعاصر المتمثل بجسد الممثل على خشبة المسرح.

5 - كشفت الصورة المشهدية عن زيف السياسات الحاكمة وتعريتها ضمن الصورة الرامزة لهول الموقف.

6- خلق المخرج صورة مشهديه اتسمت بالتفاعل بين العوامل الثقافية والبيئية والاقتصادية وبين البناء الاجتماعي للمدة المجتمعية المعاصرة.

7- اعتمدت العملية الإخراجية على خلق الثنائيات المتضادة بغية الوصول إلى منظومة جمالية فكرية دلالية، مثل (الطوفان، النجاة).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

8- اعتمد الإخراج المسرحي على خلق بيئة حلمية اقتربت من جو الطقس الأنثروبولوجي والتي أعطت بعداً دلالياً بتحولات العرض.

الاستنتاجات:

1- بحث العرض المسرحي عن قضية مركزية معاصرة وخطيرة طرحها بروى منبثقة رافضة وناقدة وذات دلالات فكرية وسياسية واجتماعية.

2- اللون الأسود في الملابس والوشاح الذي غطى الجسد، أعطى بعداً دلالياً لمنظومة الدمار والموت في المجتمع العراقي المعاصر.

3- مدونة النص حملت داخل ثناياه خيالات وافكار رافضة لفكرة القتل والموت والهجرة مما أعطت فرصة للمخرج لاستفاذها وتوظيفها وفق منظور الصورة المسرحية برموز إيحائية وتعبيرية وواقعية.

4- الممثل يلعب دوراً مهماً في إيصال فكرة مدونة النص عن طريق الجسد والصوت وتشكيل الصورة المشهدية بتكويناتها الجمالية والفكرية والدلالية بتنظيم وتركيب أنثروبولوجي في العرض المسرحي.

5-الاشتغال على الثنائيات المتضادة كعامل مساعد لإظهار المنظومة الفكرية في العرض المسرحي.

6-أسهمت نبرة الصوت في تغير مجرى السلوك الانثروبولوجي للممثل لتعطي له سلوكاً آخر في تصور كل الأجواء على المستوى المادي أو المعنوي أو المستوى السمعي والبصري والحركي.

التوصيات:

1- الاهتمام والتركيز على كيفية التبادل الثقافي (المتثاقفة) بين العروض الغربية والعروض العربية وزجها وفق الإطار الأنثروبولوجي لتساعد المخرجين والممثلين والمصممين على كيفية الاستفادة من المرجعيات الثقافية في الاشتغالات المسرحية.

2- إدخال مادة (أنثربولوجية المسرح) ضمن المناهج التعليمية الأكاديمية والكشف عن تأثيراتها في الاتجاهات الإخراجية.

3- تفعيل دور الأنثروبولوجي في العرض المسرحي العراقي من المخرجين وتأطيرها ضمن منهجية إخراجية لها وسائلها المساعدة للوصول إلى ذلك.

4- القيام بورش تدريبية لجسد الممثل ومنحه مرونة كافية هدفها تطوير قابلية الجسد ثقافياً وجسمانياً.

5- الاطلاع على الأساليب المتبعة حديثاً في إخراج المسرحيات التي تتخذ منحى أنثروبولوجيا.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر:

1- علي محمد مكاوي، الأنثربولوجيا وقضايا الإنسان المعاصر، (القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، 2007).

2- حسين فهيم، قصه الأنثربولوجيا – فصول تاريخ علم الإنسان ، سلسله عالم المعرفة، ع 98، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1986).

3-سمير سعيد حجازي، معجم مصطلحات الأنثربولوجيا والفلسفة وعلوم الإنسان والمذاهب النقدية، ط1،(القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع،2007).

4- قباري محمد اسماعيل، الأنثربولوجيا العامة/صور من قضايا علم الإنسان، مصر: الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية،1989).

5- تشارلز ندرس بيرس، تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول: في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، (القاهرة: دار الياس العصرية، 1987).

6- أحمد الإدريسي وآخرون، أنظمه العلامة في اللغة والادب والثقافة – مدخل إلى سيميوطيقيا، (القاهرة: دار إلياس العصرية، د.ت).

7- دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،،1997).

8- الزهرة إبراهيم، الأنثربولوجيا والأنثربولوجيا الثقافية، (دمشق: الناي للدراسات والنشر والتوزيع، 2009).

9-جيلبير دوران، الأنثربولوجيا – رموزها– أساطيرها– أنساقها، تر: مصباح الصمد، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1991).

10- علي محمد مكاوي، الأنثربولوجيا وقضايا الإنسان المعاصر، (القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، 2007).

11- رولان بارت، خيال العلامة، في كتاب اتجاهات في النقد الادبي الحديث، تر: محمد درويش،(بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2009).

12- أمبرتو إيكو، السيمائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، د.ت).

13- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (مصر: مطابع الاهرام التجارية،)2006.

14- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيمياء، (الاردن: اربد، عالم الكتب الحديث، 2011).

15- يونس لوليدي، المسرح والمدينة، (قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث،)2006.

16- مارك أوجيه، وجون بول كولاين، الأنثربولوجيا، تر: جورج كتوره، (بيروت: دار الكتاب الجديد، 2008).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

17- كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي، (مصر: الاسكندرية، دار الوفاء الطباعة والنشر، 2006).
18- مارتن إيسلن، انتونان ارتو الرجل واعماله، تر: سعيد أحمد الحكيم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001).
19- جميل حمداوي، الاخراج المسرحي، (الشارقة: المجلس الوطني للإعلام، 2011).
20- إريك بنتلي، مدخل إلى المسرح والدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991).
21- مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى أنثربولوجيا المسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008).
22- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع19، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979).
23- حسن يوسفي، المسرح والأنثربولوجيا، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000).
24- حسين التكمة جي، نظريات الإخراج – دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار المصادر للطباعة والنشر، 2011).
25- إيان واطسون، نحو مسرح ثالث– أبو جيينو باربا ومسرح الأودن، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2000).
26- يوجينو باربا، مسيرة المعاكسين– أنثربولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، (لبنان: دار الكنوز الأدبية، 1995).
27- ميسون علي، حوار مع المخرج المسرحي الإيطالي أوجينيو باربا، في مجلة الحياة المسرحية، ع55، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة، 2005).
28- قاسم بياتلي، دوائر المسرح تجربة الأودن وأنثربولوجيا المسرح، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1998).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq